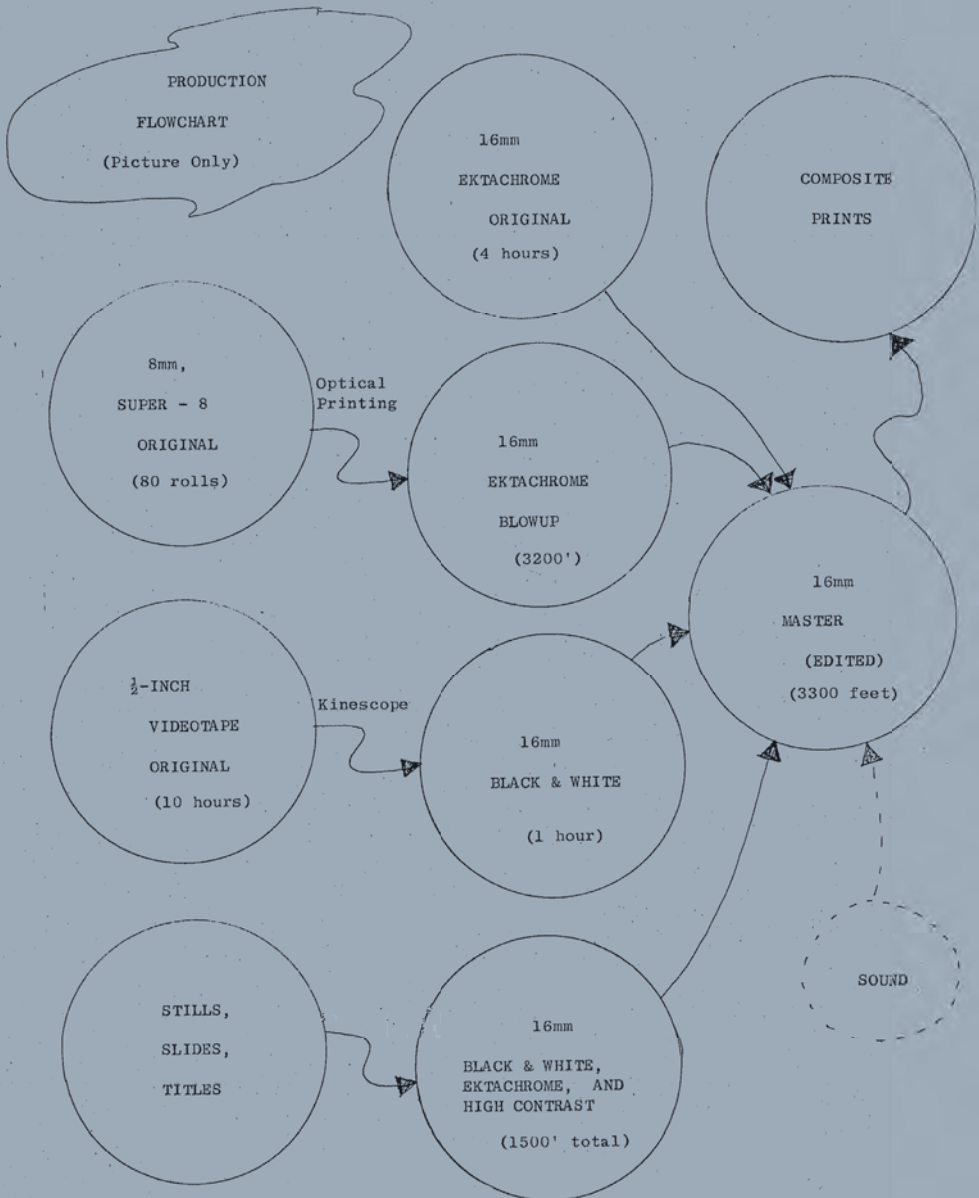


TONY CONRAD

VIDEO – UND DARÜBER HINAUS

TABEA LURK



Der US-amerikanische Künstler Anthony (Tony) Conrad (*1940) ist seit über 50 Jahren eine feste Größe im Kunstbetrieb. Gefei-ert als Musiker, Filmemacher, Video- und Performance-Künstler gelingt sein Durchbruch 1966 mit dem Experimentalfilm "The Flicker". Neben den Filmarbeiten (inkl. "Yellow Movies") finden die sogenannten "String Performances" (Solovioline) große Anerkennung. Sie erinnern an das Theatre of Eternal Music (1962–1967) und wurden von namhaften Autoren aufgearbeitet.

Die vorliegende Monografie konzentriert sich daher auf die ca. 70 Videoarbeiten des Künstlers, die ab 1977 entstanden und noch nicht wissenschaftlich untersucht wurden. Auf die Erinnerung an Eckpunkte des künstlerischen Werdegangs (**Videografischer Blick auf die Künstlervita**) folgt der Übergang vom materialistischen Experimentalfilm zum videografischen Bilddenken im Umfeld der Appropriation Art (**Video als letzte Aufforderung**). Die Reflexion der telematischen Kultur der 1980er Jahre hinterfragt das Wechselspiel zwischen (Video-)Kunst und Gesellschaft (**Video als Fernsehkritik**). Das letzte Kapitel (**Video im Spannungsfeld der Musik**) kehrt zum Beginn der künstlerischen Karriere Tony Conrads zurück.

Die Kunstwissenschaftlerin **Tabea Lurk** hat nach ihrem Volontariat am ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe von 2006–2015 primär an der Hochschule der Künste Bern geforscht und gelehrt. Seit 2015 leitet sie die Mediathek der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel.

TONY CONRAD

TONY CONRAD
VIDEO – UND DARÜBER HINAUS

TABEA LURK



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Sämtliche Bildmaterialien stammen von den angeführten Künstlerinnen und Künstlern und wurden von diesen für die vorliegende Publikation autorisiert.

Publiziert mit Unterstützung des schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung im Rahmen des Pilotprojekts OAPEN-CH.

This book is an open access book and available on www.oapen.org and www.peterlang.com.



It is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution, Noncommercial, No Derivatives (CC-BY-NC-ND). License, which permits any non-commercial use, and distribution, provided no modifications are made and the original author(s) and source are credited.

Bild Umschlag: Tony Conrad, Media Chart: Concord Ultimatum (ca. 1977).
Text Innenseite: Tony Conrad, Video-Disco (6./7. August 1983).

Satz: Renate Rolfs

ISBN 978-3-0343-2037-5 br.

ISBN 978-3-0351-0887-3 eBook

Diese Publikation wurde begutachtet.

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2016
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Schweiz
info@peterlang.com, www.peterlang.com

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar.

Art is a public system to which we,
as spectators or consumers, have random access.

(Alloway 1984, Network, S. 8)

Dank

Die vorliegende Dissertation wurde im Sommer 2014 an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe verteidigt. Mein primärer Dank gilt dem US-amerikanischen Künstler Anthony C. Conrad (*1940), der die Arbeit durch die Bereitstellung unzähliger Materialien und Auskünfte in besonderem Maße unterstützt hat.

In fachlicher Hinsicht danke ich Prof. Dr. Wolfgang Ullrich für die zuverlässige Betreuung und Prof. Dr. Verena Kuni für ihre analytisch präzise Kritik. Sie haben mich in mehrfacher Hinsicht geprägt. Namentlich möchte ich ferner Gabriele Blome (†), Hans-Ulrich Carl, Dragan Espenschied, Ulrike Felsing, Ursula Frohne, Johannes Gfeller, Peter Haber (†), Andrea Hellbach, Tanja Kasischke, Gerhard J. Lischka, Jonas Mekas, Ursula Panhans-Bühler, sam smiley, Anne Turyn, Floria Segieth-Wuelfert, Steina und Woody Vasulka, Gaby Wijers, Stefan Wuelfert und Isabel Zürcher danken. Auch allen hier nicht explizit genannten gilt mein herzlicher Dank!

Die Arbeit trägt die Züge des digitalen Zeitalters und wäre ohne eine liberale Wissensepolitik (gem. Berliner Erklärung 2003) und spezifische Open Access-Projekte und Digitalisierungsinitiativen so nicht möglich gewesen. Namentlich fühle ich mich Archive.org, der Daniel Langlois Foundation (Digitalisierung von *Radical Software*), European, INCCA, retro.seals.ch, Vasulka.org, dem Video History Project, UbuWeb, Wikimedia, diversen Google-Digitalisierungsprojekten, Online-Bibliografien, Online-Lexika u.a. verbunden, welche Quellen im Internet öffentlich zugänglich machen und damit den Wissenskreislauf unterstützen. In diesem Zuge möchte ich in besonderem Maße dem Peter Lang Verlag und namentlich Frau Angelica Scholze herzlich danken, die sich nicht nur auf eine Open Access Publikation der Arbeit eingelassen haben, sondern auch die Förderung derselben durch den Schweizerischen Nationalfond (SNF) ermöglicht haben. Für die finanzielle Unterstützung danke ich dem SNF.

Mein letzter und zugleich innigster Dank gilt meinem Mann Jürgen Enge sowie unseren beiden Familien.

Inhalt

1. Einleitung	13
1.1 Stand der Forschung.....	17
1.2 Gliederung.....	23
2. Videografischer Blick auf die Künstlervita.....	27
2.1 Video avant la lettre.....	32
2.1.1 Ten Years Alive on the Infinite Plain (1972)	33
2.1.2 Yellow Movies (1972–1973).....	39
2.2 Video nach dem Film.....	45
2.2.1 Movie Show (1977)	47
2.2.2 Concord Ultimatum (1977)	50
2.3 Buffalo is an Island.....	54
2.3.1 Tiding Over. Till Tomorrow (1977)	59
2.3.2 Gestures. Postcards. Images.....	64
3. Video als letzte Aufforderung.....	67
3.1 Performanz des Versagens.....	71
3.1.1 Beholden to Victory (1981–1983)	73
3.1.1.1 Hail the Fallen (1981).....	79
3.1.1.2 Combat Status Go (1981)	80
3.1.2 Jail. Jail (1982) / WiP (2012).....	81
3.1.3 Point Blank (1982–1985).....	88
3.1.3.1 Palace of Error (1982).....	92
3.1.4 Sunnyside High (1983).....	95
3.2 Erweiterung der Wahrnehmung.....	97
3.2.1 Lookers (ab 1984).....	98
3.2.2 Sip Twice, Sandry (1983).....	102
3.2.3 Height 100 (1983)	105
3.2.4 Knowing with Television (1983).....	109

3.3	Erotisierung des Blicks	113
3.3.1	Eye Contact (1985).....	116
3.3.2	Redressing Down (1988).....	118
3.3.3	VIDI VICI (1988).....	122
3.3.4	Egypt 2000 (1986).....	124
4.	Video als Fernsehkritik	127
4.1	The Poetics of TV (1985–1987)	130
4.1.1	Ipsa Facto (1985).....	133
4.1.2	In Line (1986).....	137
4.1.3	An Immense Majority (1987)	139
4.1.4	Panopticon (1988).....	143
4.2	Auflösung in die Öffentlichkeit (die 1990er Jahre)	149
4.2.1	Artpark: One Year Later (1991)	152
4.2.2	Studio of the Streets (1991–1993).....	153
4.2.3	School News & Homework Helpline (1993–1997).....	158
4.2.4	8mm News Collective (1991–1995).....	160
4.3	Public Privacy (die 2000er Jahre)	163
4.3.1	En Passant im öffentlichen Raum.....	166
4.3.2	Blue Car Loop (2001).....	169
4.3.3	Scanty Claus (2002).....	171
4.3.4	Conversation II – Valentine (2005)	173
4.3.4.1	Conversation I + III (2002–2005)	175
5.	Video im Spannungsfeld der Musik	179
5.1	Nähe, so fern sie auch sein mag	181
5.1.1	That Far Away Look (1988).....	183
5.1.2	No Europe (1990)	187
5.1.3	The Battle of the Nile (1989).....	189
5.2	Jenseits des Violinspiels	191
5.2.1	Music and the Mind of the Word (1976–1982)	193
5.2.1.1	Any Time. 100 Songs (1980).....	197
5.2.2	Cycles of 3's and 7's (1977).....	200
5.2.3	Accordion (1981).....	201

5.3	Illustrating Music History	203
5.3.1	Implicating Lully (1998).....	204
5.3.1.1	Landscape is a Wish for Motion (2003).....	206
5.3.2	Escalier du Chant (2011)	207
5.3.3	Laughing at Leonardo (2008).....	214
6.	Fazit	217
7.	Endnoten	221
	Anhang.....	395
I.	Anmerkungen zu Werktiteln und Benennungen	395
II.	Chronologisches Verzeichnis der Videoarbeiten	
	Tony Conrads	400
III.	Literaturverzeichnis	405
III.a	Internet-Quellen	421
III.b	Graue Literatur	426
III.c	Writings by Tony Conrad	427
III.c.i	Monographs.....	427
III.c.ii	Articles in publications	427
III.c.iii	Articles in periodicals.....	430
III.c.iv	Internetpublikationen	431
III.c.v	Manuskripte / nicht publizierte Schriften	
	von Tony Conrad.....	431
IV.	Abbildungsverzeichnis	436
V.	Künstler- und Werkeindex	439

1. Einleitung

Der US-amerikanische Künstler Anthony C. Conrad ist seit über 50 Jahren eine feste Größe im Kunst- und Kulturbetrieb.¹ Heute gefeiert als Musiker, Filmmacher, Video- und Performance-Künstler, gelingt sein internationaler Durchbruch 1966 schlagartig mit dem 16mm-Schwarzweißfilm "The Flicker".² Seitdem haben das prominente Erstlingswerk und in der Folge weitere strukturalistische Experimentalfilme wie "Straight and Narrow" (1970) und "Articulation of Boolean Algebra for Film Opticals" (1975) unzählige Erwähnungen in der Fachpresse und in Feuilletons erfahren. Jenseits von "The Flicker" finden die sogenannten "String Performances" dauerhafte Anerkennung. Sie entstehen ursprünglich im Umfeld des *Theatre of Eternal Music* (1962–1967)³ und wecken auch heute noch Assoziationen an die Minimal Music der 1960er Jahre, obwohl die historische Distanz und die damit einhergehende Differenz bereits bei der Wiederaufnahme der Stücke Ende der 1980er Jahre spürbar ist.⁴

Beide Aspekte, der Experimentalfilm und die (Minimal-)Musik, wurden von namhaften Autoren in einer respektablen Tiefe aufgearbeitet.⁵ Die vorliegende Monografie thematisiert daher die circa 70 Videoarbeiten des Künstlers, die ab 1977 entstehen und bisher noch nicht wissenschaftlich aufgearbeitet wurden.⁶ In diesem Zusammenhang werden auch Werke behandelt, welche einem videografischen Kontext zugeschrieben werden können, auch wenn sie unterschiedliche (mediale) Erscheinungsformen annehmen. *Video* wird daher weniger als medientechnisches Format, sondern vielmehr als reflexives Medium verstanden, das entweder insgesamt transparent – *durchsichtig* – wird oder, im Sinne der 1980er Jahre, diskursiv wirkt. Sarah Hornbacher charakterisiert das hier gemeinte Verständnis von Transparenz, wenn sie 1985 im Rahmen ihrer Ausstellung VIDEO. THE REFLEXIVE MEDIUM schreibt:

Video is a medium in suspension, bridging modernist and postmodern conditions with a variety of pluralistic features. It exerts a postmodernist tendency

towards the interdisciplinary; many artists have entered video – out of other fields or afresh – for precisely the postmodern potential for a variety of practices and the possibility for playful experimentation. But video artworks, by the very nature of their continuity with philosophic tradition, cannot be exempted from investigation into the nature of their medium by a protective cloak of scientific perspective. Artworks generated by technological means require a broader discourse than the rationalist one of the forward.⁷

Der Fokus auf Videoarbeiten der 1980er Jahre impliziert also historisch wie semantisch eine Form der Diskursivität, welche sich flexibel auf die jeweils aktuellen Kontexte einlässt.⁸ Auf die Ebene der monografischen Werkbetrachtung übertragen, lässt sich darin rückblickend jene „besondere Qualität von Video als reflexivem Medium“ erkennen, die Yvonne Spielmann bei ihrer Ausdifferenzierung der „videospezifischen Konstruktionsmerkmale“ charakterisiert,⁹ wenn sie „verschiedene Komponenten und Facetten des Apparats,¹⁰ der Bildebene,¹¹ der Bildstruktur,¹² der Dekonstruktion des Sichtbaren,¹³ der Interrelation von Bild, Text und Schrift,¹⁴ von Video und Computer¹⁵ und der Narrativik¹⁶ und Poetik¹⁷ im Übergang von Video zu hypermedialen und virtuellen Medienformaten“¹⁸ als spezifisch videografisch hervorhebt.¹⁹ Bei Tony Conrad kommt ferner das spielerische Erkunden psychologischer Mechanismen²⁰ und die Auseinandersetzung mit der Musik hinzu, welche auch Spielmann, allerdings in einem anderen Kontext, thematisiert.²¹ Zudem wird der Aspekt der Selbstreflexivität in dieser Arbeit vom performativen Dialog zwischen Künstler und Maschine gelöst und auf die semantische Ebene der Interferenz zwischen Narrativ und (häufig moderierend gesprochenem) Text gehoben.²²

Der Rekurs auf Formen der Reflexivität erlaubt es, sowohl Filmarbeiten von Tony Conrad einzubeziehen, welche das Medium *avant la lettre* diskutieren, als auch jüngere Videoetüden, die sich im Ausstellungs-marathon der Gegenwart aufzuzehren scheinen und die Schwellen zur Musik und zur Netzcommunity betreten. Ähnlich wie Sheldon Renan 1967 mit Blick auf den damaligen Experimentalfilm von einem *effect of film* gesprochen hat, wofür Jonathan Walley heute den Begriff des *paracinemas* verwendet,²³ versucht diese Arbeit, videografische Muster herauszuarbeiten.²⁴ Diese Muster werden zu Themenclustern (Kapiteln) gruppiert, welche einerseits (werkmonografisch) Bezüge innerhalb des

Schaffens des Künstlers aufzeigen, während sie andererseits den Vergleich mit den Werken anderer Künstler der Zeit nahelegen.

Im Unterschied zu Videokunstwerken, welche performative Handlungen als Prozess dokumentieren (vgl. Marina Abramović, Vito Acconci, Bruce Nauman, u. v. m.), Geschichte(n) erzählen (Gary Hill, Bill Viola, Marcel Odenbach u. a.), elektronische Signalmalereien inszenieren (Steina und Woody Vasulka, Robert Moog, Nam June Paik, u. v. m.) oder eine bestimmte Art von Medien- und Gesellschaftskritik über einen längeren Zeitraum hin artikulieren (Martha Rosler, Ira Schneider, Paul Ryan u. a.), zeichnen sich Tony Conrads Videoarbeiten unter anderem dadurch aus, dass der Künstler (unentwegt) spricht. Ob als auktorialer Erzähler/Moderator, Alleinunterhalter, Dialogpartner oder in inszenierten Rollen, andauernd erklärt, berichtet oder behauptet der Künstler irgendetwas und durchkreuzt dabei etablierte Genres der Videokunst.²⁵ Eine hybride Werkform entsteht, in welcher die *in-situ*-Aussage (performative Textproduktion) mit dem erläutern-den (Kunst-)Kommentar (Interpretationshilfe) und einer subjektiven (Video-/Kunst-)Theorieproduktion zusammenfallen.²⁶ Die Inszeniertheit dieser Aussagen ist dabei insofern immer schon *medial* vermittelt, als sie im Videowerk in Erscheinung tritt.²⁷ Hinzu kommen Erläuterungen in klassischeren Textgattungen (Aufsätze, Vorträge, Skripte), sodass wechselseitige Bezüge möglich werden, die über den Wiedererkennungseffekt eines *Tony-Conrad-spricht* hinausweisen.²⁸ Ein medien- und gattungsübergreifendes Textkontinuum entsteht, welches sich quer durch die künstlerische Produktion zieht und über die Anwendung der jeweiligen Videoarbeiten hinausweist.²⁹

In und mit den Worten des Künstlers zu sprechen, bedeutet daher weniger, ihm blindes Vertrauen oder Interpretationsmacht zu übertragen, sondern versucht, die Logik der Argumentation in ihrer historischen Verankerung abzubilden, um im Anschluss daran Kritik üben zu können.³⁰ Inwiefern es gelingt, dass “people will be fascinated by ways that they spread their spoor”, wie Tony Conrad in seinem *Infermental*-Aufsatz schreibt, “even when (finally) these channels do not lead clearly, immediately, or-even-ever to conversation”, wird sich zeigen.³¹ “Writing“, so behauptet er jedenfalls weiter, “which is the oldest recording system for complex conversational gestures, is the archetype for this

kind of channeling of (possibly impotent) conversational initiative, though any recorded medium (each of which is intimately entangled with schemata of delayed gratification for the writer/speaker/artist) potentiates this sort of displacement.”³²

Anders ausgedrückt, legt es Tony Conrads Praxis einer gattungsübergreifend fließenden Reflexivität nahe, der Sprach- und Textebene der Videoarbeiten, als einer vom Künstler vorsätzlich lancierten Diskursivität, Bedeutung zuzugestehen.³³ Zwischen den videografischen Setzungen in Text, Bild und Ton und den Werkbeschreibungen des vorliegenden Textes öffnet sich ein Spalt, welcher die Basis für weiterführende Interpretationen schafft.³⁴ Kontroverse Aussagen bleiben im Sinne einer “postmodern oppositionality” als solche stehen, zumal ihre “relationale” Gegenläufigkeit häufig den damaligen Zeitgeist charakterisiert.³⁵ Die implizierte Spannung zwischen der (Meta-)Erzählung der Videoarbeiten und dem Liveereignis, welches in den Videowerken eingefroren ist, wird als Inszenierungsform explizit gemacht.³⁶ Sie lässt sich, kunsthistorisch betrachtet, auf das Wechselspiel zwischen der Rezeption (Narrativ) der Werke, ihrer historischen Kontextualisierung/Forschung (Narrativ der Geschichte) und dem biografischen Werdegang des Künstlers abbilden.³⁷ Der summarisch dargelegte Forschungsstand verknüpft im Folgenden daher die wiederkehrenden Überlieferungspfade der Kunstkritik mit Meilensteinen der Ausstellungsgeschichte und der vom Künstler bereitgestellten Künstlervita, die bereits mehrfach Einzug in die Literatur gefunden hat. So wird verständlich, inwiefern die wiederkehrenden Argumentationsmuster mit den Mechanismen des Kunst- und Ausstellungssystems korrelieren und jene sich selbst perpetuierende Dynamik erzeugen, welche den gegenwärtigen Forschungsstand wie auch die Ausstellungspraxis prägen.³⁸

Im Hauptteil der Arbeit werden zentrale Umstände des künstlerischen Werdegangs dann nur noch dort hinzugezogen und/oder ergänzt, wo sie das Verständnis unmittelbar beeinflussen.³⁹

1.1 Stand der Forschung

Wer sich heute mit Tony Conrads Schaffen auseinandersetzt, stößt auf ein sich wiederholendes Narrativ, das klare Akzente bei der Auswahl der besprochenen Werke setzt und das Œuvre entlang dreier grundlegender Rezeptionsachsen aufschlüsselt:

Die erste Linie honoriert die *Structural Films* (Sitney) des Künstlers und kann zeitlich zwischen der Fertigstellung von "The Flicker" (1966) und dessen Präsentation auf der DOCUMENTA 5 (1972) verortet werden.⁴⁰ Die damals entwickelten Beschreibungsformen prägen die Tony-Conrad-Rezeption bis in die Gegenwart,⁴¹ sodass strukturalistische Argumentationsmuster gattungsübergreifend Anwendung finden.⁴² Unter den historischen Erwähnungen erscheint für die vorliegende Arbeit eine fast beiläufige Beobachtung von P. Adams Sitney besonders bemerkenswert,⁴³ welche im späteren Film "The Eye of Count Flickerstein" (1966/1967) eine Nähe zu videotecnischen Erscheinungsformen des Fernsehens erkennt. Implizit werden die beiden Pole der videografischen Frühphase benannt: Parodie, im narrativen Sinne von *Camp*, und post-strukturalistischer Medienmaterialismus.⁴⁴

Der zweite Aufmerksamkeitsschub setzt 1997 ein,⁴⁵ als Jeff Hunt den *Table of the Elements*-Schuber "Tony Conrad. Early Minimalism. Volume One" herausgibt.⁴⁶ Dieser führt das musikalische Schaffen der frühen 1960er Jahre aus der Vergangenheit in die Gegenwart und öffnet dabei den Blick für die Zukunft.⁴⁷ Die hier anschließende Rezeptionslinie erinnert daran, dass der zwischenzeitlich als Filmmacher gewürdigte Künstler seine Karriere als Musiker beginnt – auch wenn feste Gattungszuschreibungen, wie bei vielen anderen Künstlern dieser Generation, mit Blick auf Tony Conrad generell problematisch sind. Bezeichnend für die zweite Rezeptionsphase ist das Verlangen nach historischer Kontinuität. Tony Conrads Wirken der späten 1980er Jahre (und Folge) wird weitgehend nahtlos an die Zusammenarbeit mit La Monte Young (*1935, Bern, Idaho) und die Erfahrungen des *Theatre of Eternal Music* (1961–1967) gebunden.⁴⁸ Die performative Geste der impliziten Minimalismus-Reminiszenz wird markttechnisch bald

schon durch ein umfassendes Revival des Experimentalfilms eingeholt, welches sich auf den Spuren der ersten Rezeptionsphase bewegt und (modernistisch) die frühen Flickererfolge reaktiviert.⁴⁹

Die dritte und vorerst letzte Welle der Anerkennung beginnt um 2006 und erreicht im Jahr 2008 einen quantitativen Höhepunkt, als kurz nacheinander die beiden Monografien *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after Cage* (Branden W. Joseph)⁵⁰ und *Tony Conrad: Yellow Movies* (Daniel Buchholz / Diedrich Diederichsen), Marie Losiers Filmportrait “Tony Conrad. DreamMinimalist” sowie der *Buffalo-Heads*-Katalog mit einer umfangreichen Tony-Conrad-Sektion erscheinen.⁵¹ Diese vier Publikationen liefern heute die wichtigsten Quellen und ergänzen die umfangreichen Ausstellungstätigkeiten.⁵² Diese bewirken ihrerseits unzählige Rezensionen, kleinere Aufsätze sowie weit verstreute, häufig flüchtige Netzkritiken.⁵³ 2012 legt Branden W. Joseph, symptomatisch für diese Zeit, mit *The Rob and the Cooked* weitere Details der Europatour von 1972 vor, wobei das Bändchen im zweiten Teil Tony Conrads Text über Otto Mühl und den Wiener Aktionismus der 1970er Jahre (*The Eye and the Asshole*, 1986) wieder auflegt.⁵⁴

Insgesamt zeichnet sich diese dritte Rezeptionsphase auch durch eine kunstmarkttechnische Professionalisierung aus.⁵⁵ Den strategischen Höhepunkt stellt die Präsentation von acht “Yellow Movies” (1972) im italienischen Pavillon der 53. BIENNALE von Venedig (2009) dar.⁵⁶ Als Vorbote dieser neuerlichen Prominenz kann die Aufnahme von “The Flicker” in die Ausstellung *HALL OF MIRRORS: ART AND FILM SINCE 1945* (1996, Museum of Contemporary Art Los Angeles) gelten, der 2006 mit gebührendem Abstand die Präsentation der “Pickled Movies” (1973–1974) auf der *WHITNEY-BIENNALE 2006: DAY FOR NIGHT* (Whitney Museum of American Art, New York) folgt.⁵⁷ Die jüngere Ausstellungsgeschichte belegt jedoch auch, wie sehr in Tony Conrad noch immer der eingangs erwähnte Filmemacher und Musiker gesucht wird.⁵⁸

Deutlicher als im Ausstellungskontext nutzt der Künstler die neu gewonnene Aufmerksamkeit auf Festivals, um zwischenzeitlich vergessene Filmperformances wieder aufzuführen und das retrospektive Spektrum seiner Werke zu erweitern.⁵⁹ In diesem Umfeld gewinnen

auch die Videoarbeiten an Bedeutung. Sie werden ab 2006 immer häufiger als integraler Bestandteil der jeweiligen Tony-Conrad-Sektionen präsentiert.⁶⁰ Der Abgrenzungsdruck der Ausstellungsmacher, so scheint es, befördert den Trend zum Video (innerhalb der Tony-Conrad-Rezeption). Hier finden sich *Neuigkeiten* mit Alterswert bei überschaubarem Aufwand.⁶¹ Zwar scheint die Popularität der Videoarbeiten, und ab 2012 auch der selbstgebauten Musikinstrumente, quantitativ anzuhalten,⁶² was jedoch kaum qualitative Wirkung zeigt.⁶³ Eine wissenschaftliche Systematik zu den behandelten Themen, den spezifischen Darstellungsgegenständen, der Motivik oder übergeordneten Zusammenhänge sucht man vergeblich.⁶⁴

Als vorläufige Zwischenbilanz kann festgehalten werden, dass die künstlerischen Arbeiten (sc. Filme) dann interessant scheinen, wenn sie schwarzweiß, experimentell, strukturbasiert oder im Gidalschen Sinne *materialistisch* sind; die Musik vermarktet sich hingegen gut, wenn die Nähe zum *Minimalismus* (sc. La Monte Young) greifbar bleibt; der Kunstmarkt erfreut sich jener Werke, die einen physischen Objektcharakter aufweisen.⁶⁵ Fast entsteht der Eindruck, als reproduzierten sich die filmischen Präferenzmuster auch innerhalb der Videorezeption.⁶⁶ Verstärkt wird dieser schematisierende Effekt durch die fachwissenschaftliche Lücke, die Tony Conrads Videoschaffen innerhalb der Videokunstgeschichte einnimmt.⁶⁷

Diese Lücke lässt sich ein Stück weit aus der Tatsache erklären, dass die erste Phase der Videokunst bereits zu Ende geht, als Tony Conrad 1977 seine ersten Videoprojekte realisiert.⁶⁸ Doch auch später stehen einer direkten Akzeptanz offenbar triftige Gründe im Weg.⁶⁹ Zwar stellt der Künstler seine Videoarbeiten in den 1980er Jahren regelmäßig in Ausstellungen, bei kleineren Venues und auf Festivals aus, trägt auf Film- und Videokunstkonferenzen⁷⁰ vor und publiziert in (lokalen) Journalen wie *Videoscope* und *The Squealer*.⁷¹ Gemeinsam mit Chris Hill kuratiert er sogar die US-amerikanische Sektion der VII. Ausgabe (1989) des bandbasierten Videojournals *INFERMENTAL*, das damals international eine Institution der Videokunst darstellt.⁷² Aber anders als die Texte und Erklärungen des Künstlers, finden die Videoarbeiten selbst kaum bleibende Beachtung oder institutionelle Verbreitung.⁷³ Der Künstler fällt *zwischen* die erste und die zweite Generation der Videokunst (der 1980er Jahre) und bewegt sich offenbar

auch inhaltlich etwas neben der Spur des Mainstreams.⁷⁴ Branden W. Joseph erklärt diese grundsätzliche Inkompatibilität von Tony Conrads künstlerischer Artikulationspraxis und den damals aktuellen Trends, wenn er mit Blick auf das Gesamtœuvre festhält:

Conrad is precisely the type of figure whose work's historical reception has thus far been hindered by its appearance in seemingly incompatible contexts, its crossing of medium and disciplinary boundaries, and its developmental precocity and prolixity.⁷⁵

Und 1986 hält der Künstler in seinem Beitrag für das NATIONAL VIDEO FESTIVAL (American Film Institute, Los Angeles) fest:

Video art suspects that it holds the key to expert TV watching; but I think modern culture fails to point us at the right issues. We think it is a question of quality of being exposed to better work. But really the key is that video art is just different, so its acceptance comes only when we change our minds.⁷⁶

Genau dieses Überdenken nimmt der Videokunst in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre ein Stück weit den Schwung, sodass sie in den 1980er Jahren neben technischen Neuerungen in einigen Feldern auch mit Motivationsproblemen zu kämpfen hat.⁷⁷ Als der Videokunstmarkt in den 1990er Jahren durch Überblicksausstellungen und im Zuge der Digitalisierung teilweise erneut an Dynamik gewinnt, wendet sich Tony Conrad dem, im Kunstkontext nach wie vor unpopulären, Genre des Public-Access zu. Die Aufnahme seiner Arbeiten in den Kanon der Videokunstgeschichte bleibt mithin ein Desiderat.

Mit Blick auf die Video-Rezeption des Œuvres ist die Aufnahme von "Cycles of 3's and 7's" in die DVD-Edition *Surveying the First Decade* der Video Data Bank durch Chris Hill 1995 relevant. Sie schafft die Basis für die Verbreitung dieses Werkes und ruft das videografische Schaffen des Künstlers, jenseits der sporadischen Ausstellungspräsenz, dauerhafter in Erinnerung.⁷⁸ Auf *Surveying the First Decade* folgt eine gute Dekade später die zuvor skizzierte Wiederentdeckung des historisch gewordenen Videoschaffens von Tony Conrad, das nach wie vor auf temporäre Ausstellungstätigkeiten beschränkt bleibt.⁷⁹

Betrachtet man die Ausstellungsprogramme genauer, wird deutlich, dass darin auf eine bemerkenswert robuste (Material-)Basis zurückgegriffen wird. Diese wird Anfang der 1990er Jahre für die vom

National Endowment for the Arts (NEA) finanzierte Ausstellung *AUTHORIZED TO SURRENDER* zusammengetragen und prägt bis heute das Verständnis von Tony Conrads Videoarbeiten. Das Bandprogramm ist für eine Wanderausstellung konzipiert und strukturiert 24 Videoarbeiten in vier inhaltlichen Clustern auf 60min-Bändern. In einem Erläuterungstext beschreibt Tony Conrad die Werke, wobei die Inhalte auf die übergeordneten Themenblöcke abgestimmt sind.⁸⁰ Die Erfahrungen für diese selbstkuratierende Tätigkeit sammelt der Künstler in seiner ersten werkmonografischen Ausstellungsserie, dem *POINT-BLANK*-Projekt (1982–1985).⁸¹

Nach *AUTHORIZED TO SURRENDER* dauert es über 20 Jahre, bis das Medienkunstzentrum Hallwalls mit *PIONEER OF THE MINIMAL: A TONY CONRAD RETROSPECTIVE* im Oktober 2006 einen aktualisierten Überblick zu Tony Conrads Schaffen präsentiert. Sie bindet gezielt auch die Videoarbeiten ein.⁸²

Kurz nach der Hallwalls-Retrospektive wird ferner die Ausstellung *MINDFRAMES. MEDIA STUDY AT BUFFALO 1973–1990* im ZKM Karlsruhe (2006/2007) eröffnet. Im Unterschied zu den vorherigen Programmen ist diese zwar von Anfang an als Gruppenausstellung angelegt,⁸³ aber quantitativ und qualitativ wird ein neues Niveau erreicht.⁸⁴ Tony Conrad gliedert seine Erinnerungen historisch in fünf (*Retrospect*-)Kapitel, welche wichtige Stationen des eigenen Schaffens (*work stops*) nachzeichnen.⁸⁵ Die genannten Werke werden in eine auf älteren Aufsätzen basierende Rahmenerzählung eingebettet, welche chronologische Stringenz suggeriert.⁸⁶ Die Auswertung des Text- und Bildmaterials des *Buffalo-Heads*-Beitrags legt, videografisch betrachtet, eine interessante Doppelstruktur offen:⁸⁷ denn obwohl tatsächlich viele Videoarbeiten ausgestellt und/oder durch Bilderstrecken und vereinzelte Transkriptionen im Katalog repräsentiert werden, finden sich kaum Werkbeschreibungen oder -analysen. Sofern Videoarbeiten genannt werden, greift Tony Conrad auf seine Textbasis aus *AUTHORIZED TO SURRENDER* zurück.⁸⁸ Da das kuratorische Konzept des Katalogs ein *Source-book* (O'Grady) anstrebt, wird den Künstlern fast uneingeschränkt das (letzte) Wort über ihr Schaffen überlassen; Tony Conrad tritt als alleiniger Autor seiner Sektion auf.

Auf *MINDFRAMES* folgen, historisch betrachtet, das Tony Conrad-Feature der Tate Modern (*UNPROJECTABLE: PROJECTION AND PERSPEC-*

TIVE),⁸⁹ eine Präsentation im Österreichischen Filmmuseum⁹⁰ und in der E:vent Gallery (London, UK, November 2009)⁹¹ sowie die Ausstellung WISH YOU WERE HERE: THE BUFFALO AVANT-GARDE IN THE 1970s (Albright Knox Gallery, Buffalo, NY, Winter 2011).⁹² Die Videoarbeiten gehören hier bereits so selbstverständlich zum Gesamtpaket dazu, dass sie kaum noch explizit erwähnt werden. Quantitativ mag die Ausstellung TONY CONRAD. DOING THE CITY (80 WSE in New York, NY, September – November 2012) und das ihr assoziierte Rahmenprogrammen als vorerst letzter Meilenstein erwähnt sein.⁹³ Das alternative Screening HELLO HAPPINESS, MARIE LOSIER PRESENTS: A HOLIDAY PARTY FEATURING TONY CONRAD & GUESTS (Uniondocs, NYC, NY) rundet im Dezember 2012 den Showparcours ab.⁹⁴

Welchen Effekt die hier sichtbaren Massenscreenings längerfristig auf die Bekanntheit der Videoarbeiten von Tony Conrad, ihre Vermittlung und historische Aufarbeitung haben, bleibt abzuwarten.⁹⁵ Im Sammlungszusammenhang ist die Präsenz vorerst überschaubar: Weder die großen US-amerikanischen Videodistributoren noch die Museen, welche seit langem Videokunstsammlungen aufbauen und systematisch akquirieren, führen Tony Conrads Videoarbeiten in einer repräsentativen Form.⁹⁶ Am besten ist das Schaffen des Künstlers im Hallwalls-Archiv dokumentiert, dessen Funktion jedoch weder im Ausstellungsgeschäft noch in der Videodistribution besteht und zudem die Dokumentation der künstlerischen Aktionen, Performances und Präsentationen vor Ort im Blick hat.⁹⁷ Quantitativ und mit Blick auf die Zugänglichkeit folgen dann bereits die beiden Internet-Plattformen Youtube und Vimeo, auf denen einzelne Werke sowie videografische Dokumentationen zu Ausstellungen und diverser Violine-Performances zu finden sind.⁹⁸

Statt einer dauerhaften Zugänglichkeit im Sammlungszusammenhang und auf Festivals kommt daher nach wie vor der Präsentation im Ausstellungskontext eine zentrale Bedeutung zu, auch wenn der Zugang dabei maßgeblich vom Künstler mitgestaltet wird. Während die sammlungs-technische Betreuung und/oder der Videovertrieb derzeit noch ausstehen,⁹⁹ kommt es mit Blick auf die Ausstellungspraxis zu einer merkwürdigen Rochade.¹⁰⁰ Denn während der Künstler immer häufiger selbst kuratorische Entscheidungen trifft, wie etwa die Auswahl der Werke oder ihre semantische Einbettung in den Aus-

stellungszusammenhang, sind es die Ausstellungsmacher/Galeristen/Kuratoren, die nun vermehrt Einfluss auf die Erscheinungsweise der Videoarbeiten nehmen.¹⁰¹ Daher sei hier an John Hanhardt erinnert, der nach über 40 Jahren Videokunstkritik in seinem Aufsatz *From Screen to Gallery* (2008) zu dem Schluss kommt:

Looking at conditions for making and viewing [screen based art], from early cinema to today's art galleries, from innovative forms of light projection and the integration of rock music in the 1960s to the newly flexible and portable digital archive, they refocus our attention on the need to theorize our expanded media culture through the history and diverse artistic practices of the cinematic and electronic moving image.¹⁰²

1.2 Gliederung

Der monografische Fokus der Arbeit und die Tradition der jüngeren Videokunstgeschichtsschreibung legen es nahe, Tony Conrads Videoœuvre entlang von Themenfeldern aufzuarbeiten.¹⁰³ Zu Beginn der beiden ersten Kapitel werden zunächst Eckpunkte des künstlerischen Werdegangs referiert, um die werkinterne Dynamik zu verdeutlichen.¹⁰⁴ Die daran anschließende Betrachtung einzelner Videoarbeiten zeichnet sich durch jene sprichwörtliche Methodenvielfalt aus,¹⁰⁵ die Rosalind E. Krauss in *A Voyage to the North Sea* mit den wandelbaren Köpfen der Hydra vergleicht, wenn sie schreibt:

Television and video seem Hydra-headed, existing in endlessly diverse forms, spaces, and temporalities for which no single instance seems to provide a formal unity for the whole even if video had a distinct technical support – its own apparatus, so to speak – it occupied a kind of discursive chaos, a heterogeneity of activities that could not be theorized as coherent or conceived as having something like an essence or unifying core.¹⁰⁶

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet Tony Conrads New Yorker Umfeld Anfang der 1970er Jahre (*Videografischer Blick auf die Künstlervita*). Hier kommt der Filmmacher und Musiker erstmals mit Video in Berührung, wobei die Nähe zum Experimentalfilm spürbar

ist (Kapitel 2.1). Eigenständige Videoarbeiten entstehen in der Zeit des Übergangs von Ohio (1973–1976) nach Buffalo/Upstate New York (1976/1977), in der sich Tony Conrad von materialistischen Filmkonzepten löst (Kapitel 2.2). Konfrontiert mit dem medialen Denken der Pictures Generation wendet er sich narrativen Strategien zu (Kapitel 2.3), deren explorative Entfaltung die Werke der 1980er Jahre prägt.

Die Ausläufer der Appropriation Art sind auch während des kurzen Lehraufenthalts in San Diego (1980) spürbar, der den Bruch mit der formalistischen Vergangenheit besiegelt (*Video als letzte Aufforderung*). Situativ reagiert der Künstler auf die lokale Alltagskultur. Travestie, Rollen- und Sprachspiele werden zu filmisch und videografisch dokumentierten *in-situ*-Medien, welche sowohl die Regulierungsmechanismen der Gesellschaft (Militär, Gefängnis, Schule) als auch des Kunstsystems sprachmächtig persiflieren (Kapitel 3.1). Im Unterschied zu den phänomenologischen (Film-)Studien der späten 1960er und frühen 1970er Jahre entwirft der Künstler nun, Mitte der 1980er Jahre, variierende Betrachtertypologien (Kapitel 3.2), welche das Sehen in der ersten Person Singular (*lat.: video*) reflektieren. In anderen Kontexten scheint das dialogische Verhältnis zur Kamera darum bestrebt, den Betrachter im Modus des Begehrens zu verführen und/oder zurückzuweisen (Kapitel 3.3). Der Künstler macht sich zum Zentrum, Ausgangs- und Zielpunkt seiner Videoarbeiten. Die Verknüpfung von Aspekten der Körperlichkeit mit Fragen der Identitätspolitik liegt im kulturellen Milieu der 1980er Jahre nahe, auch wenn die Suche bei Tony Conrad eher einem Rollenspiel gleicht, bei dem sich der Hauptdarsteller seiner wahren Identität stets bewusst ist und diese hinter oberflächlichen Gesten verbirgt.

Dem Duktus der 1980er Jahre folgend, präsentiert das Kapitel *Video als Fernsehkritik* Tony Conrads Auseinandersetzung mit der telematischen Gesellschaft. Lässt sich der optische Abgleich mit medialen Strategien der (Selbst-)Vermarktung teilweise mit klassischen Themen der Bildenden Kunst in Verbindung bringen (das Schöne, die Selbstdarstellung, gesellschaftskonstituierende Mechanismen: Kapitel 4.1), führt die Reflexion der hegemonialen Sendestrukturen der Fernsehsender am Ende der Dekade in eine Kritik der telematischen Manipulation und Überwachung, in welcher der öffentliche Raum an Bedeutung gewinnt (Kapitel 4.2). In den frühen 1990er Jahren spielt dann die

mediale Teilhabe am politischen Meinungsbildungsprozess eine wichtige Rolle. Sie wird anhand des eigenen sowie des städtischen Alltags als *ad-hoc*-Dialog dokumentiert. Die Forderung nach öffentlichem Zugang (public access, Kapitel 4.3) weicht eine Dekade später einem Raum, in welchem der Künstler zu sich selbst (zurück) findet. Öffentlich zugängliche Orte werden zu Orten der Erinnerung und Inszenierung, in denen künstlerische Themen wie Kommunikation, Dialog und natürlich die Musik verortet werden. Unter dem Vorbehalt der videografischen Kommunikation wird die Musik um die Jahrtausendwende zum diskursiven Gegenstand (vgl. Kapitel 4.3), in und an welchem sich künstlerische, musikalische und historische Motive mit medialen Eigenschaften reiben.

Der Abschnitt *Video im Spannungsfeld der Musik* trägt dieser wachsenden Bedeutung der Musik ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre Rechnung. Die Musik wird, wie bereits zu Beginn der künstlerischen Karriere (1958–1962/66), zum vornehmlichen Betätigungsfeld des Künstlers. Bemerkenswert ist, dass sich diese *Renaissance* der eigenen Vergangenheit zunächst in den Videoarbeiten andeutet (Kapitel 5.1). Der kontrastierende Rückblick auf die Anfangsjahre des Videoschaffens lässt die beiläufig wirkende Erscheinung als Phänomen greifbar werden, welches die künstlerische Genese insgesamt begleitet (Kapitel 5.2).¹⁰⁷ Erneut tritt Tony Conrads Kritik des normativen Charakters der Musik/Kunst in Erscheinung, die sodann ironisch-subversiv gebrochen wird (Kapitel 5.3), bevor die monografische Betrachtung mit der autobiografischen Metapher einer Figur (Leonardo) endet, die im selbst-gebauten Koordinatensystem der Künste, zwischen Musik und Video gefangen gehalten wird.

Das abschließende Fazit kommentiert die implizit und explizit erläuterten Künstler- und Autorenrollen, wobei Aspekte der Zeitgenossenschaft einen Ausblick auf angrenzende, diskursive Felder ermöglichen (Kapitel 6).¹⁰⁸

2. Videografischer Blick auf die Künstlervita

You obviously know what I'm talking about!
(Miranda July, 2010)¹⁰⁹

Tony Conrads Schilderungen seines Werdegangs beginnen mit den Erinnerungen an den jugendlichen Geigenunterricht, den der Künstler ab 1955 bei Ronald Knudsen am Peabody Conservatory of Music in Baltimore bezieht. Das mangelnde Üben und das Ausbleiben entsprechender Fortschritte veranlassen Knudsen dazu, den Unterricht auf musiktheoretische und musikhistorische Fragestellungen auszuweiten. Das fördert Tony Conrads analytisches Talent und legt die Basis für die spätere Anerkennung. Verkürzt gesagt, folgt die häufig unterbrochene Studienzeit in Cambridge (Harvard University, MA, 1958–1962),¹¹⁰ in welcher eine intensive Auseinandersetzung mit der Neuen Musik (1958–1964) stattfindet. Die New Yorker Jahre (ab 1960) sind dann zunächst durch den musikalischen Austausch mit dem *Theatre of Eternal Music* und in der zweiten Hälfte durch die freundschaftliche Annäherung an den Experimentalfilm (1966–1973) geprägt. Erste Lehrtätigkeiten führen den Filmemacher 1973–1976 nach Pennsylvania und Ohio, bevor die bis in die Gegenwart reichende Buffalo-Ära beginnt.¹¹¹



Abbildung 1: T. Conrad: Mathematical Objects (1955–1957) [Foto: OT].¹¹²

Innerhalb dieses großen Rahmens seien einige markante Ereignisse hervorgehoben, die mit Blick auf das Videoœuvre von Bedeutung sind:

So trifft der Künstler bei seinem Mathematikstudium auf den Konzeptkünstler Henry Flynt (*1940, Greensboro, NC), der sein Denken und Werk fortan grundlegend prägt.¹¹³ Flynt führt den etwas Jüngeren in die Zirkel der Neuen Musik (David Behrman, Christian Wolff, Frederic Rzewski sowie David Tudor und die von John Cage Geprägten) ein, diskutiert mit ihm sein Verständnis von Konzeptkunst und bleibt bis in die 1980er Jahre ein wichtiger Dialogpartner.¹¹⁴ Von Flynt lernt Conrad das Zusammenwirken von Theorie und Praxis; im Austausch mit ihm schärft er sein konstruktiv kritisches Bewusstsein.

Längere Aufenthalte in San Francisco (1959)¹¹⁵ und Europa (1960)¹¹⁶ vertiefen die konzeptuell-musikalischen Interessen. Die basale Liebe für mathematische Zusammenhänge und logische Strukturen wird ästhetisch kontextualisiert. So entwirft Tony Conrad Mitte der 1960er Jahre, gestützt auf die platonische Harmonielehre, auf Edgar Varèses *reine* Stimmung sowie Alois Hábas Tonalität, ganzzahlige Kompositionsprinzipien, welche er ins *Theatre of Eternal Music* (1961–1967) einbringt und gemeinsam mit La Monte Young, Marian Zazezela, John Cale und anderen durch endloses Spielen erprobt.¹¹⁷

Auch in den rhythmischen Lichtmustern der Flickerfilme, welche kurz darauf in der Wohngemeinschaft (1965–1967) mit dem Skandalfilmemacher Jack Smith (1932–1989) entstehen, hallen mathematische Proportionsverhältnisse nach.¹¹⁸ So begreift der Künstler den Übergang von der Musik zum Film als fließenden Prozess:

From my work with pitched sound I knew that frequency interactions among different pitches were perceived as ‘harmony’ largely because of, or in the company of, their resolution as common harmonics of a lower fundamental frequency – a frequency closely related to the numerical difference between the frequencies of the two pitches. With a flicker spectrum of two octaves to play with, from 6 fps to 12 fps to 24 fps (the speed of film projection), was it conceivable that frequency interactions among different flicker frequencies would result in detectable harmonic relationships. This question, with the accompanying intimation that there might be a completely unexplored compositional modality open to harmonic exploration and compositional development, thrilled me to the core. The 47 flicker patterns in ‘The Flicker’ exercise this experiment.¹¹⁹

Die Synchronizität von Musik, Film, konzeptuellen Ansätzen und kreativen Handlungen ist typisch für die 1960er Jahre. Tony Con-

rad nimmt an unterschiedlichen, stakkatoartig aufeinander folgenden künstlerischen Stilen und Bewegungen teil und erprobt verschiedenste Medien. Er partizipiert an der Fluxus-Bewegung, dem travestiehaften Underground-Film und pflegt die Freundschaft zur neu erstarkenden Rock-Bewegung (Velvet Underground).¹²⁰ Zur Dynamik Mitte der 1960er Jahre (und konkret 1966) schreibt Carlos Kase, den Bezug zum Fernsehen herstellend:

In this chapter of media history, a number of artists intervened ideologically into the flow of television imagery, often, surprisingly, by applying performative strategies. This seemingly contradictory blend of embodied performance elements and the technologies of mass media framed a number of experiments in film, video, and television that interrogated the basic limits between media.¹²¹

Über das Schaffen der 1960er Jahre hinaus bleibt Tony Conrads Musikverständnis ein wichtiger Türöffner für weitere Begegnungen, gerade auch in den Bildenden Künsten.¹²² Brian Duguid hebt, die klassische Differenz zwischen High and Low ignorierend, drei musikalische Neuerungen als Inspirationsquellen für Tony Conrads Werdegang hervor: John Cages Auflösung der symbolischen Ordnung der Komposition, das Aufkommen des Rock 'n' Roll und die mediale Aufzeichnungsmöglichkeit durch Audiokassetten.¹²³ Der Künstler eignet sich ferner Versatzstücke der damaligen Gegenwartskultur an, recycelt ästhetisch Widersprüchliches und integriert es in den eigenen künstlerischen Alltag – ganz so, wie es die elektronischen Medien mit ihren Copy-and-Paste-Verfahren des Samplings ermöglichen.

Die zweite Hälfte der 1960er und die frühen 1970er Jahre lassen sich dann deutlich im Umfeld des Underground- und Experimentalfilms verorten. Neben "The Flicker" (1966) entstehen in der New Yorker Ära die 16mm-Schwarzweißfilme "The Eye of Count Flickerstein" (1967/1975 aktualisiert), "Coming Attractions" (1970), "Straight and Narrow" (1970)¹²⁴ und die Vierscreen-Installation "Four Square" (1971).¹²⁵ An den letztgenannten ist auch Tony Conrads erste Frau, die Schauspielerin Beverly Grant (1936–1990), beteiligt, deren Nähe zu Andy Warhols Factory das Wahrnehmungsfeld des Künstlers erweitert.¹²⁶ Dann verliert sich das Narrativ der ausgedünnten Künstlervita. Für 1973 sind das Filmprojekt "Loose Connection" (1973) und die

Super-8-Arbeit “Film of Note” (45 Minuten) verzeichnet; erst 2012 wird die filmische Dokumentation des “Waterworks”-Projekts (1972/2012) ins Werkverzeichnis aufgenommen, nachdem es, wie auch “Loose Connection”, in eine digitale Form übertragen und neu bearbeitet wurde.¹²⁷



Abbildung 2: T. Conrad: Loose Connection (1973) / Waterworks for the Summer Solstice (1972/2012) / ebd.

Die Experimentalfilmphase der 1970er Jahre erreicht 1972 in einem sieben Monate andauernden Europa-Aufenthalt anlässlich der DOCUMENTA 5 (1972) einen Höhepunkt.¹²⁸ Selbstironisch und euphorisch feiert der Künstler mit “Ten Years Alive on the Infinite Plain” (1972) kurz vor seiner Abreise sein zehnjähriges Bestehen im Kunst- und Musikkosmos (*the infinite plain*). Danach geht die New Yorker Episode sukzessive zu Ende.

Ab 1973 orientiert sich Tony Conrad geografisch um und übernimmt die Filmklasse seines Kollegen Paul Sharits (1943–1993). Zunächst führt der Weg nach Reading (PA, Albright College), später nach Yellow Springs (OH, Antioch College).¹²⁹ Die sogenannten “Food Filme”¹³⁰ entstehen sowie installative Arbeiten,¹³¹ welche die Züge der materialistischen Filmkritik tragen und das filmtheoretische Milieu vor Ort widerspiegeln. Der 30-Jährige wirkt nun beruflich wie gesellschaftlich gesetzter und behandelt, getragen vom filmtheoretischen Klima seines Umfeldes, das filmische Dispositiv. Schriftlich fixiert er seine Überlegungen in Aufsätzen wie *Artistic Extensions of the Filmic Image* (1974), *Filmmaker’s Statement* (1975) und diversen Vorträgen. Anders als in der New Yorker Ära (“I hardly cracked a book”)¹³² empfindet er nun die diskursive Auseinandersetzung mit aktuellen Sprach- und Filmtheorien als Bereicherung: “It was soon clear”, schreibt er rückblickend, “that theory and criticism represented a high ground; that the artist’s practice could be seen in some sense as regulated by these extrinsic discourses”.¹³³ Tony Conrad konsultiert Texte

von Sprachtheoretikern wie Ferdinand de Saussure, John Austin sowie später Noam Chomsky und ergänzt diese durch psychoanalytische Schriften von Christian Metz und Laura Mulvey.¹³⁴ Die Verschränkung von praktischer und theoretischer Tätigkeit entgrenzt das diskursive Narrativ des Experimentellen.¹³⁵

Auf Ohio folgt 1976 Buffalo. Sich wandelnde künstlerische Interessen, örtliche und familiäre Veränderungen hatten im Vorjahr zu einer Sinnkrise geführt, die der Künstler erst mit dem Ortswechsel überwindet.¹³⁶ Später erinnert er sich:

By the late 70s it had become apparent to me that the contestation of critical discourses was in effect a contestation for social authority – in some system of dynamics that ran deeper than I had previously explored. I had exhausted my initiative to defeat the forward flow of a progressive impulse in media, and along with this I had pretty much withdrawn from any commitment to a strategy of image making of any sort. What was left was a kind of condition of psychological truth that was strained as crises began to abound in my own personal circumstances. I became acutely conscious of my biological and ontogenic identity when my parents died and I left my wife and child and moved away to Buffalo.¹³⁷

Die enge Kopplung von Theorie und Praxis lockert sich. Zwar bleiben die Ausläufer der unterschiedlichen Filmkontexte gerade im akademischen Umfeld des Instituts Media Study Buffalo spürbar, wo Paul Sharits, Hollis Frampton und James Blue zu den Kollegen zählen.¹³⁸ Dennoch verschiebt sich Tony Conrads Fokus. Der lokale Einfluss unterstreicht die Distanz zum Experimentalfilm. Im Gespräch mit Chris Hill führt er drei Gründe für diese Zeitenwende an: erstens die Entwicklungen im Umfeld der Performance und der feministischen Kunst der 1970er Jahre, zweitens das lokale Wirken der Picture Generation (Appropriation Art) und drittens ein künstlerisches Selbstverständnis, welches die Stimme des Künstlers als kritische Instanz (im Kunstsystem) stark macht:¹³⁹ “so all three of these elements”, erläutert Conrad weiter,

for me very much redefined the territory in which it would be possible to make video and I think that my position was quite particular in two respects at least: one was geographically and generational in respect to the pictures artists as they might have been called at that time.¹⁴⁰

Tatsächlich zieht sich der Weg zum Video in Tony Conrads Schaffen über einen bemerkenswert langen Zeitraum. Er zeichnet sich durch Brüche, rückgewandte Entwicklungsloops und Experimente aus, wie die folgenden Teilkapitel verdeutlichen. Der klassischen Leseweise folgend, wird zunächst die theoretische Vorbereitung videografischer Denkmuster innerhalb des Filmschaffens thematisiert (*Video avant la lettre*). Auf sie folgen die ersten videografischen Experimente (*Video nach dem Film*). Zuletzt wird erläutert, wie die Appropriation Artists noch bei ihrem Weggang spürbar Einfluss auf Tony Conrads Entwicklung nehmen (*Buffalo is an Island*).

2.1 Video avant la lettre

Bereits beim Ortswechsel von Ohio nach Buffalo spielt das Medium Video eine zentrale Rolle. Tony Conrad erhält auf Geheiß von Woody Vasulka (Bohuslav Vašulka, *1937, Brünn, Tschechien) mehrere Video-Lehraufträge an der SUNY Buffalo und wird dort sesshaft.¹⁴¹ Zwar behauptet er später "I had never even used a video camera before", aber biografische Details und das Werkverzeichnis sprechen für sich.¹⁴² Im Jahr 1977 sind schlagartig gleich drei Videoarbeiten verzeichnet: "Cycles of 3's and 7's", "Concord Ultimatum" und "Movie Show". Der offizielle Beginn des Videoschaffens fällt mit dem Jahr der Medien-DOKUMENTA 6 (Kassel) zusammen, die international als Meilenstein der Videokunstgeschichte gilt. Das Medium wird offiziell und auf höchstem Niveau in den Kunstkosmos aufgenommen. Auch Tony Conrad ist zum wiederholten Male (nach 1972) auf der DOKUMENTA vertreten, allerdings erneut mit seinen Experimentalfilmarbeiten.¹⁴³ "Film and video", schreibt er 1976, "depend upon translational systems of visual examination. For example, film could be defined as the intermittent and sequential examination of minute elements of a work, and video as the coding of multidimensional information in a one-dimensional system."¹⁴⁴

Allerdings setzt das videografische Schaffen nicht spontan 1977 ein; historische Anker führen in die frühen 1970er Jahre: In der New Yorker Ära stellt The Kitchen, der 1971 von Steina und Woody Vasulka

gegründete Medienkunstraum, einen zentralen Dreh- und Angelpunkt für die künstlerische Nutzung der elektronischen Medien dar.¹⁴⁵ The Kitchen bietet einen experimentellen Rahmen für Kunstproduktionen, Screenings und den künstlerischen Austausch, sodass Tony Conrad später von The Kitchen als einem Ort des “cross-over between musical and visual terms of investigation” spricht.¹⁴⁶ Hier wird der Griff zur Videokamera zur “natural extension, video as well, as tools that could be exploited synchronistical, since experience bore this out and technologically adventurous performers like Laurie Anderson of course, who opened a pocketbook to project a film on the ceiling during an early performance of hers, exemplified that kind of synchronism”.¹⁴⁷

The Kitchen bietet Tony Conrad in unterschiedlichen Lebenssituationen einen willkommenen Ausstellungsort, an dem, videografisch betrachtet, auch die künstlerische Genese nachvollziehbar wird: In The Kitchen realisiert der Künstler sein erstes, kombiniertes Film- und Videoprojekt: “Ten Years Alive on the Infinite Plain” (1972). Hier stellt er kurze Zeit später die Videoeditionen der “Yellow Movies” (1972–1973) aus. 1977, nach der Vasulka-Ära, präsentiert Tony Conrad hier gemeinsam mit Anne Turyn “Tiding Over. Till Tomorrow” bevor 1980 die Performance “Any Time. 100 Songs” und 1991 die Retrospektive *AUTHORIZED TO SURRENDER* folgen.¹⁴⁸ Genau genommen könnte sogar Tony Conrads Karriere als Galeriekünstler (ab 2006) mit The Kitchen in Verbindung gebracht werden, denn Jay Sanders, der damals noch Direktor der Greene Naftali Gallery (Chelsea) ist, wird hier auf den Künstler aufmerksam und nimmt ihn kurze Zeit später ins Galerieprogramm auf.¹⁴⁹ Doch noch vor der aktiven Nutzung des Mediums verdeutlichen die Filminstallationen “Ten Years Alive on the Infinite Plain” (1972), “Shadow File” (1975) und “Third Film Feedback” (1974) sowie die gemalte Serie der “Yellow Movies” (1972–1973) in den frühen 1970er Jahren ein videografisches Denken.

2.1.1 *Ten Years Alive on the Infinite Plain (1972)*

Die Installation “Ten Years Alive on the Infinite Plain” besteht heute aus vier 16mm-Schwarzweißfilmen, die horizontal nebeneinander installiert und akustisch durch eine String-Performance ergänzt werden.

Das lückenlose Nebeneinander der vier Bildfelder erzeugt ein dynamisches Bildband (circa 3 × 16 m), dessen vertikales Streifenmuster dem Schwarzweißfilm "Straight and Narrow" (1970) nachempfunden ist. Im Verlauf der Darbietung (Dauer zwischen 70 und 90 Minuten) werden die vier Projektoren kaum merkbar so von außen nach innen verschoben, dass sich alle vier Bildfelder graduell zu einem Einheitsbild überlagern.¹⁵⁰ Die innere Dynamik der kurzen Filmloops und das akkumulierende Licht intensivieren sukzessive die Wirkung (Klimax). Das experimentelle Repertoire der filmischen Projektion wird gesteigert, indem der Ausgangsloop positiv und negativ gedruckte Frames verwendet, wobei auf drei positive je drei negative Bildfelder folgen.¹⁵¹ Zum ästhetischen Konzept erklärt der Künstler 1995:

I was interested in doing a piece with film loops, a minimal film piece that was a constructivist exercise using just positive and negative loop images of stripes, that flickered and the image could be overlapped. I wanted to suggest a subjectivist and spiritual reading of this environment that is encouraged, in the terms of that time, a meditative approach to the experience. Encouraging the audience in a meditative direction was a way of creating a kind of atmosphere of sacred expectations that was achieved in the gallery or museum through the imposition of the white cube and the silent treatment.¹⁵²

Der hier beschriebene spirituelle oder meditative Eindruck ist auf das 90-minütige Klangmaterial zurückzuführen, welches bei der Uraufführung 1972 aufgenommen wird.¹⁵³ Hierfür komponiert Tony Conrad ein Trio, bei dem er auf einer selbst gebauten Geige spielt und von Laurie Spiegel am Bass sowie Rhys Chatham auf einem ebenfalls selbstgebauten "long string drowning"-Instrument begleitet wird.¹⁵⁴ Von Anfang an nimmt die Musik also einen zentralen Stellenwert ein: Der Titel erinnert an das zehnjährige Bestehen in der Kunst- und Musikszene (*the infinite plain*). Die Einladungskarte greift die damalige Stimmung suggestiv auf: "I had a dream", heißt es darauf,

that I shared a space with every living thing.¹⁵⁵ Huge and waiting in the even light there stood a wall covered with windows and doors variously labeled with animal spoors and marked with names. As soon as I focused it clearly, each ancient door mysteriously became open, and a sound current flowed out all over *The Infinite Plain*. Other doors opened from time to time, reverberat-

ing the sound everywhere, but differently. And then suddenly there was nothing alive. But nothing had changed, and when I had returned, the sound was still there.¹⁵⁶

Leicht übersieht man hier die ästhetische Herleitung des eigenen Tuns, welche den Übergang von der Musik zum Filmschaffen noch als sphärischen Raum umschreibt, bevor später an diese Gelenkstelle die Beschreibung der mathematischen Logik (*Articulation of Boolean Algebra for Film Optical*s, 1975) tritt.¹⁵⁷ Die audiovisuelle Struktur mag an Tony Conrads Erfahrungen des *Dream Syndicate* (1961–1967) erinnern, welches seine Sicht auf La Monte Youngs *Theatre of Eternal Music* reflektiert. Im kulturellen Kosmos der damaligen Zeit findet die populäre Traummetapher von psychedelisch und spiritualistisch ausgerichteten Kunstformen bis in die Medienkunstszene Anwendung.¹⁵⁸ Selbstverständlich nutzen Steina und Vasulka die Traummetapher in ihrer Eröffnungsrede für *The Kitchen*,¹⁵⁹ und Diedrich Diederichsen erwähnt die unterschiedlichen Konnotationen des Traums, wenn er in seiner Kritik der “Yellow Movies” schreibt:

Der Traum von einer Sache ist indessen erfolgreich in die Warenlogik inkorporiert worden, nicht dagegen der Traum von keiner Sache, die Aussetzung der zwischen Abwesenheit und Anwesenheit, Mangel, Bedürfnis und Fetisch oszillierenden Zeitökonomie des kapitalistischen Fort/Da-Spiels. Dieses Träumen wäre die Fortsetzung der politischen Psychedelia als Konzeption radikal abweichender Zeitbezüge. Fast immer aber fehlt bei dieser vom Traum oft erst noch träumenden Wiederaufnahme die Genauigkeit und Konkretheit der ‘Yellow Movies’.¹⁶⁰

Der fast schon poetische Unterton weist zudem Tony Conrads Nähe zu narrativen Experimentalfilmen wie Maya Derens “Meshes of the Afternoon” (1943), Jonas Mekas “Walden (Diaries, Notes, and Sketches)” (ab 1969) oder den Filmen von Stan Brackhages aus.¹⁶¹ Während Maya Derens Ansatz in “Tiding Over” (1977) besonders greifbar ist, nimmt Jonas Mekas in den “Walden-Diaries” genau jene Asbest-Episode auf, welche im gleichen Jahr wie “Ten Years Alive on the Infinite Plain” das “Waterworks”-Projekt ermöglicht.¹⁶²



Abbildung 3: Nach J. Mekas: Walden/Diaries, Notes and Sketches (1969) [Transkript & Skizze: TL].¹⁶³

Die Uraufführung von “Ten Years Alive on the Infinite Plain” unterscheidet sich – gerade aus einer videografischen Perspektive – deutlich von der heutigen Erscheinung. Mit Ausnahme vom Klangmaterial wird nahezu alles verändert.¹⁶⁴ Zwar ist unklar, wann genau (in den 1980er Jahren) die Arbeit erstmals als Filminstallation ausgestellt wird,¹⁶⁵ aber entgegen der heute greifbaren Nähe zu Experimentalfilminstallationen, spielt in der Ur-Fassung auch Video noch eine zentrale Rolle.¹⁶⁶ So erläutert der Künstler:

Back to Woody and the video. At the Kitchen it was my desire to explore algorithmic intersections of these stripped minimal materials and I wanted in particular to implement a binary logic algorithm corresponding to the logical connective, exclusive/or [...]. This is a dyadic approach to image construction and high contrast logic. I was interested in doing that because I wanted to see what it would be like.¹⁶⁷

Das heute so zentrale Element der vier wechselseitig überlagerten Filmloops, welche sich sukzessive aufeinander zu bewegen, ist für die Besucher von The Kitchen 1972 nicht sichtbar. Es gibt nur einen einzigen, statischen Filmloop, der zwar positiv und negativ gedruckte Frames enthält, aber in einem unzugänglichen Hinterzimmer auf eine Wand projiziert wird. Eine horizontal und eine vertikal ausgerichtete Videokamera filmen die Projektion und übertragen die beiden Videosignale in den Präsentationsraum, wo sie live von Woody Vasulka abgemischt werden. Die orthogonalen Kreuzungspunkte, die durch die visuelle Überlagerung der um 90° seitlich gedrehten Videokameras aus den ehemals vertikalen Streifen generiert werden, repräsentieren für diesen Jahre später *digits*, also digitale Bildinformationen, die aufgrund ihrer binären (Booleschen) Struktur mit Pixeln vergleichbar scheinen. In

einem Gespräch erinnert sich Tony Conrad: “Woody had [1976] decided that the essential aspect of video was the *pixel* – the unitary spot on the screen, where a bit of information occurred. And this, in effect, should be regarded as a site of a digital information infrastructure”.¹⁶⁸ Digits und synthetische Bilderzeugungsoptionen suggerieren einigen Künstlern in den späten 1970er Jahren eine bunte Welt unbegrenzter Gestaltungsmöglichkeiten. Woody Vasulka räumt Tony Conrad mit Blick auf die digital-videografische Bildproduktion eine Vorreiterrolle ein.¹⁶⁹ Dabei schwingen weitere biografische Details mit, denn tatsächlich hält sich Tony Conrad in seiner New Yorker Zeit bis zum Wechsel nach Ohio mit Programmierjobs über Wasser.¹⁷⁰ Als Werkbeispiele seien exemplarisch Tony Conrads “Untitled [minimalist computer work]” (1976) sowie der “Piano Vorsetzer” angeführt.



Abbildung 4: T. Conrad: Untitled [minimalist computer work] (1976) / Piano Vorsetzer (1979) / ebd. [Foto: OT].

Mitte der 1970er Jahre finden sich dann Überlegungen zu digitalen Fragestellungen in unterschiedlichen künstlerischen Zusammenhängen, wie etwa in der Videoarbeit “Cycles of 3’s and 7’s” (1977), bei dem auf Endlospapier gedruckten Buch *Untitled [minimalist computer work]* (1976),¹⁷¹ beim “Piano Vorsetzer” (1979) oder der “Flicker Matte” (1974).¹⁷²

In “Ten Years Alive on the Infinite Plain” möchte Tony Conrad das Filmbild mit dem Videoverfahren allerdings zunächst weniger synthetisieren oder digitalisieren, wie es Woody Vasulka versteht, sondern er möchte das aufwendige *Bi-Pack-Printing* abkürzen, bei welchem zwei oder mehrere, übereinander gelegte Filmstreifen belichtet und gedruckt werden.¹⁷³ Im Unterschied zur Doppelbelichtung (*double exposure*), die aufgrund der Mittelwerte eine fein abgestufte Grauskala ermöglicht, wendet das *Bi-Pack-Printing* die logische Operation des *ausschließenden Oders* der Booleschen Algebra an, um “to hook up a

binary logical function of two camera images – *exclusive or*“.¹⁷⁴ Im Gespräch mit Jay Sanders erklärt der Künstler die angedeutete Kaskade medialer Transformationen, wenn er später festhält:¹⁷⁵

Much of that work could be thought of as carrying over from one medium to another, or let's say that there wasn't a medium-specificity, or even a cultural site specificity about the work. I had wished to address an interiority on the part of the viewer that on one hand had its analogues in visual perception, that is, the kind of environment that we live in where you might say our eyes are calculating our environment, and on the other hand, the kind of environment we live in which our ears are doing the calculating. And of course how our brain calculates that; the ways we think, recirculating ideas within ourselves. In that sense, a lot of this work flowed from my early contact with a conceptual orientation to art processes, that certainly went back to my long conversations with Henry Flynt in the late '50s, and our contact with the Fluxus movement in the early '60s.¹⁷⁶

Die “interiority on the part of the viewer”, die der Künstler algorithmisch als Kombinatorik von Gedächtnis- und Erinnerungsprozessen versteht, soll 1972 durch mehrere Video-Feedback-Schlaufen realisiert werden.¹⁷⁷ Daher fällt es insgesamt schwer, so gar keine *medium-specificity* zu erkennen, zumal der Künstler mit Blick auf “Ten Years Alive on the Infinite Plain” an anderer Stelle sehr wohl einräumt:

In a way, the effort that I had been involved in for a decade to access the wave form of sound, had of course suggested to me that it would be important to use electronic tools in order to have control over the wave form, since electronics appear to be the only mechanism which affords humans an interactive contact with control processes of that philosophy.¹⁷⁸

Spätestens hier gelingt der Bezug zu Video als einem Medium, welches die sinnliche Synthese von Klang- und Bildwelt (signalbasiert) harmonisiert. Denn auch wenn im Video die Bild- und die Tonspur getrennt gespeichert werden, lassen sich die beiden unterschiedlichen Signale medientechnisch fast schwellenlos ineinander übersetzen. Zwar erwähnt Tony Conrad weiter, dass er aufgrund der unzureichenden Ergebnisse diese (Elektro-)Spielereien schon bald beendet habe,¹⁷⁹ und verglichen mit Woody Vasulkas Videooeuvre, ist zu vermuten, dass sich die Interessen der beiden Künstler von Anfang an grundlegend unterschieden haben,¹⁸⁰ aber aus der Zusammenarbeit resultiert später Tony Conrads Wechsel nach Buffalo, sodass die Ergebnisse nicht folgenlos bleiben.¹⁸¹

2.1.2 Yellow Movies (1972–1973)

Wie gezielt Tony Conrad die medialen Interferenzen zwischen Film, Fernsehen und Video in den frühen 1970er Jahren im institutionellen Rahmen in Szene setzt, verdeutlicht seine Ausstellungsstrategie der “Yellow Movies”. Ein Jahr nach “Ten Years Alive on the Infinite Plain” stellt der Künstler zunächst eine erste Gruppe der gemalten Filme im Millennium Film Workshop (10. März 1973) aus, bevor er zwei Monate später (7. Mai 1973) die übrigen, videografischen “Yellow Movies”-Serien in The Kitchen präsentiert.¹⁸² Gemeinsam ist den variierenden Werkgruppen das Yellow-Prinzip, welches das Wechselspiel von gemalter Bewegtbildfläche, Rahmung und Umraum persifliert, indem es sprachlich eine Nähe zur Regenbogenpresse (*engl.: Yellow Press*) suggeriert.¹⁸³ Die Differenzierung zwischen dem eigentlichen Malgrund im Innern (*cache/Leinwandersatz*) und dem Rahmen-Effekt (*cadre*) der Malerei auf der umliegenden Papierbahn erinnert ein Stück weit an André Bazins Überlegungen zur Malerei in *Was ist Film?* (2002), worin der Autor erläutert:

Die Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein Rahmen des Kinobildes, wie die technischen Begriffe manchmal glauben machen, sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal.¹⁸⁴

Das hier adressierte Wechselspiel zwischen zentrifugal nach innen drängenden und zentripetal nach außen wirkenden Kräften, verschiebt sich im Laufe der “Yellow Movies”-Serien je nach Medienreferenz: Die bekannteste Serie der “Yellow Movies” ist heute die 16mm-Edition. Sie besteht aus circa 50 analogen Malobjekten, deren mittiges Bildfeld weiß gefasst und durch einen dunklen Rahmen begrenzt ist.¹⁸⁵ Das Seitenverhältnis ahmt die Größe klassischer 16mm-Filmprojektionen nach.¹⁸⁶ Akribisch wird jedes *Gemälde* in einem Notizbuch dokumentiert, wobei neben dem Serientitel “Yellow Movies”, das Ausführungsdatum und die Materialkennung der Malmittel verzeichnet sind. Die Farbe des Malgrunds (Papierbahnen), welche die Unterscheidung erleichtert, bleibt unbenannt. Anlässlich der Erstaussstellung im Millennium Film Workshop wird die Information des Atelierbuchs auf den Einladungs-

flyer gedruckt und mit dem Zusatz “20 new Movies. Including ‘Yellow Movies’” versehen – als handle es sich um die Protagonisten eines Films oder eben Werke einer Verkaufsliste.¹⁸⁷ Die Zeit (Dauer) spielt hier eine wichtige Rolle, denn die “Yellow Movies” überdauern das ephemere Erlebnis klassischer Filmpräsentationen (90 Minuten) und orientieren sich an der Lebensdauer des Menschen. Fast scheint es, als setze Tony Conrad semantisch die phonetische Dopplung der Liveness/Lifeness in Szene, insofern er das Moment der medial vermittelten Echtzeitrealität (live), welche als besonderes Merkmal der Video- und Fernsehtechnologie gilt, an die Lebenszeit (life) des Betrachters koppelt. In *Is this Penny Ante or a High Stakes Game?* (2004) heißt es bezeichnenderweise:

In time-based media the issue of duration was an armature for formal elaboration that had not been fully explored, in spite of Warhol and the structuralist and notoriously tedious films. Scaling film to the duration of a human lifetime was the first problem I took up. Since no projector or film would run for fifty years or more, I turned to the underlying question of how to manufacture an image that could involve recorded light, but whose gradual change would articulately implicate the scale of the lifetime.¹⁸⁸

Weniger prominent als die 16mm-Version ist eine kleine Serie von vier 35mm-Objekten, welche das “Yellow Movies”-Prinzip auf das Format von Kinofilmen überträgt. Dabei invertiert der Künstler den Maßstab und malt die kleine, schwarz umrandete (Projektions-)Fläche auf sehr viel kleinere quadratische Leinwände von gerade einmal 24 × 24 Inches.¹⁸⁹ Statt einer maßstabsgetreuen 1:1-Wiedergabe der Größenverhältnisse, wie es die 16mm-Edition suggeriert, wird der Bildträger, welcher hier aufgrund der 35mm-Formatreferenz den Kinosaal repräsentiert, zum monumentalen White Cube, in dessen Zentrum sich eine winzig kleine Kinoleinwand befindet.¹⁹⁰



Abbildung 5: T. Conrad: Yellow Movies (1973): 35mm Object No.1/4 / 35mm Object No.4/4 / ebd. Detail [Foto OT].

Die Videoeditionen der "Yellow Movies" der Kitchen-Ausstellung ahmen hingegen augenzwinkernd die medientechnischen Eigenschaften der Braunschen Röhre nach.¹⁹¹ Ihre ästhetische Erscheinung wird auf der Einladungskarte referenziert. Wörtlich heißt es dort:

A large corporation manufactures a monitor. Another manufactures the energy that comes out of the wall. Plug it in. Inefficiently, it pumps a stream of electrons onto a phosphor plate, and you sit and watch it.¹⁹²

Mit Frank Gillette könnte man auch sagen: "In television the source of light and the source of information are one".¹⁹³ Repräsentiert die weiße gemalte Fläche der Filmeditionen das Reflexionsverhalten von Film, stehen die von innen heraus lichtdiffundierenden Eigenschaften der Kathodenstrahlröhre bei den Video- und Fernsehobjekten im Vordergrund. Das kann an die pumpenden Elektronen aus Sitneys Bemerkungen zu "The Eye of Count Flickerstein" erinnern.¹⁹⁴

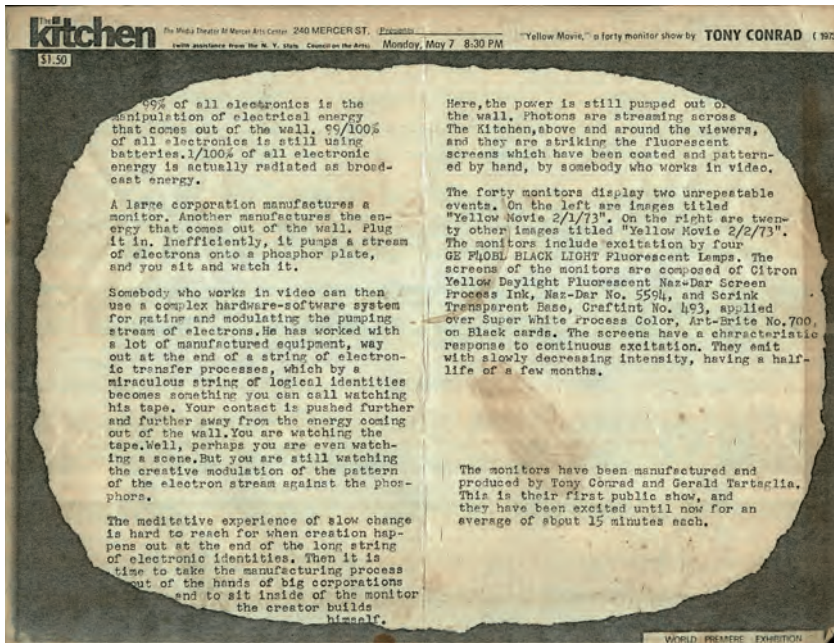


Abbildung 6: T. Conrad: Yellow Movies. Forty Monitor Show Announcement (1973).

Bereits grafisch wendet der Einladungsflyer die Struktur eines Fernsehmonitors an. Der schwarze Text erscheint auf hellem Grund und innerhalb einer schwarzen, konvex ausgerissenen Rahmung, deren Wölbung die umliegende Blackbox eines Fernsehapparats andeutet.¹⁹⁵ Intuitiv versteht das Publikum der Zeit den händisch hingeworfenen Gag über das häusliche Fernsehgerät, dessen inwandig beschichtetes Abdeckglas nicht nur die gleiche Form aufweist, sondern auch von innen heraus leuchtet, während der Film die Wand frontal anstrahlt.¹⁹⁶ Der Einladungstext spricht nicht mehr vom Film sondern von der Weltpremiere einer "forty monitor show". Das malerische Auslaufen der gerissenen Öffnung lässt die (ausfransenden) horizontalen *Scanlinien* der Kathodenstrahlmonitore assoziieren.¹⁹⁷

Unter den ausgestellten Kitchen-Werken findet sich eine gemalte *Videowall* aus 40 TV-Objekten, welche in der Struktur zweier Teilwände zu Sequenzen à zehn Monitoren (9 + 2 + 9) arrangiert sind.¹⁹⁸ Die Hängung erinnert an die Schaufenstergestaltung von Elektronikgeschäften und weckt im Kunstkontext Assoziationen an Videoinstallationen von Frank Gillette, wie etwa "Track/Trace" (1973) oder die zusammen mit Ira Schneider realisierte "Whipe Cycle" (1969) sowie an Nam June Paiks frühe Fernseharrangements "TV Clock" (1963–1981) und "Moon is the Oldest TV" (1965–1976),¹⁹⁹ welche das Wechselspiel zwischen Fernsehobjekt und elektronischer Bildinformation künstlerisch neu interpretieren.²⁰⁰

Bei seinen "Yellow Movies"-Fernsehobjekten fasst Tony Conrad die quadratischen Kartons innen mit einer gelblich-phosphoreszierenden Farbe, welche das Licht der beiden vis-à-vis installierten UV-Lampen absorbiert, um so das Innere wie einen Fernseher zum Leuchten zu bringen. Im ansonsten abgedunkelten Ausstellungsraum tritt ein Strahleffekt ein.²⁰¹

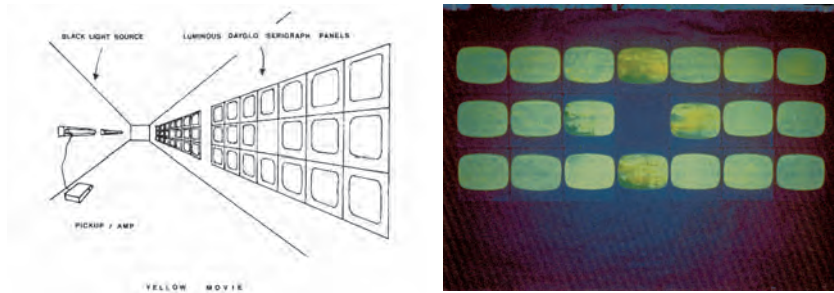


Abbildung 7: T. Conrad: Yellow Movies. Forty Monitor Show (1973).

Jahre später blickt der Künstler in einem Brief an den Kurator Frédéric Gautier auf diese Zeit zurück, wenn er schreibt:

Video was said to be characterized by the fact that monitors emit light whereas film screens reflect light. For the video 'Yellow Movies' I serigraphed a day-glow emulsion onto black panels; these panels emit light when illuminated with ultraviolet (black light) from across the room. Gradually, with long exposure, this property fades out over time; meanwhile, people or objects can form shadow images on the screens, just as they can in the film versions. To bring the intermittency of the ultraviolet light to the audience's attention, I amplified the hum signal of the fluorescent lamps in the space.²⁰²

Die hier angedeutete Leseweise wird in der Serie "Video Format" noch deutlicher. Sie entsteht auf großformatigen Leinenbildträgern, deren Inneres jutfarbig in Erscheinung tritt. Erneut erinnert die konvexe Form der schwarzen Rahmung an Fernsehgeräte. Diesmal verwendet Tony Conrad für die Fassung Bitumen,²⁰³ dessen schmale horizontale Teerstreifen erneut die telematischen Scanlinien referenzieren.

Als wolle der Künstler seinem Exkurs zur Kunsttauglichkeit des neuen Mediums noch ein Argument hinzufügen, installiert er schließlich ein letztes TV-Objekt-Paar der "Yellow Movies" in einer Plexiglas-vitrine ("Yellow Movie, video version, pair screened on glass", 1973).²⁰⁴ Die abgeflachte Frontscheibe täuscht die visuelle Metapher klassischer Schauvitri- nen vor, welche besonders wertvolle Objekte schützen und würdigen, um diese sodann durch die abschätzig-Redewendung von der Mattscheibe (sc. Fernsehen) ironisch auszuhebeln. Die Bildröhren werden degradiert, ihrer Darstellungsfunktion entleert und erscheinen zum toten Objekt eingefroren.²⁰⁵



Abbildung 8: T. Conrad: Yellow Movies. Video Version²⁰⁶ / ebd.²⁰⁷ / TV Object [Foto OT].

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich die Rezeption der “Yellow Movies” über die Jahre auf den Werkkomplex der 16mm-Edition verengt hat, welche zur gleichsam minimalistischen Farbfeldmalerei geworden ist, wobei Momente des Verfalls um Aspekte der dauerhaften Prozessualität erweitert wurden.²⁰⁸ Diedrich Diederichsen verortet diese entsprechend zwischen den beiden medienmaterialistischen Diskursen der modernistischen Malerei der New York School und einer linksliberalen Medienkritik à la Friederich A. Kittler, um sodann kritisch einzuwenden:

Für beide Richtungen aber sind Filme in erster Linie das, was als ihr primäres Medium anzusehen ist: belichtetes Zelluloid. Tony Conrad aber untersucht diesen medienmaterialistischen Aspekt im Zusammenhang mit anderen Überlegungen. Vielleicht könnte man sagen, dass er bestimmte Beschränkungen der oben genannten Diskurse dadurch umgeht, dass er die Kritik materieller Bedingungen aus dem ersten Diskurs mit dem Interesse an physischen – mitunter schockierenden und überwältigenden – Effekten aus dem zweiten verbindet.²⁰⁹

Denkt man diesen Ansatz aus der Perspektive der weitgehend vergessenen Video-Editionen weiter, wirkt es, als würden diese die kunstimitierende Medienanalyse der Malerei und die ihr inhärenten Gesetze des White Cube, strategisch um das Konzept der Black Box der Medienkunst erweitern. Benötigt die 16mm-Edition einen großen hellen Galerieraum, um sich ästhetisch (als Malerei) entfalten zu können, adeln die *Videomonitor* und *Fernobjekte* der “Yellow Movies” das neue, elektronische Medium Video durch vergleichbar raumgreifende Arrangements, deren Dunkelheit die Erwartungshaltung steigert.

2.2 Video nach dem Film

Die Beschäftigung mit medialen Erinnerungsformen und großen Zeitspannen (langen Dauern) taucht in den 1970er Jahren in unterschiedlichen, medienreflexiven Kontexten auf.²¹⁰ So spannt die Installation "Shadow File" (1975) das Wahrnehmungsfeld zwischen Film und Video als theoretisches Experiment auf, indem sie mithilfe einer fluoreszierenden, semitransparenten Kunststoffolie den Ausstellungsraum in zwei Bereiche aufteilt, die unterschiedlich ausgeleuchtet sind.²¹¹ Die Folie wird zur durchsichtigen Membran, die einerseits an das Zelluloid klassischer Filmstreifen erinnert,²¹² andererseits – als temporäres Aufzeichnungsmedium – dem Echtzeitmoment der Beobachtung ein photochemisches Nachbild hinzufügt und zwar *in situ*, wie es auch das Medium Video vermag. Die Emulsionsschicht der optischen Barriere speichert die temporären Schattenrisse für einige Sekunden.²¹³ Unterstreichen die Beleuchtung und die Materialwahl in "Shadow File" den erweiterten Filmcharakter, erinnert die Zeitstruktur der Schattenrisse (optisches *Lichtspiel*) an den Echtzeit-Effekt der Videokunst. Das visuelle Feedback lässt sich analog zu Verzögerungseffekten (Time-Delays) in Closed-Circuits-Installationen lesen.²¹⁴ Im Katalog zur Ausstellung LUMINOUS REALITIES (1975) spricht Tony Conrad daher von einem "double layer of temporal organization", in welchen sich „[o]ver a shorter range (seconds, minutes, hours)" die Geschehnisse im Ausstellungsraum einschreiben würden:

Over a longer time range (weeks, months) the panel exhibits a deteriorating sensitivity to shadowed images; it ages. This second order activity is that which is particularly interesting to me personally. At a point where a plateau of inactivity is evident, the shadow changes in the panel and will become elusively indistinct; perhaps they have then become indistinguishable from the total history of images which all remain at some asymptotically indistinguishable level of detection within the image area. The memory of image dissolves into the memory of function, the lifespan memory of the work.²¹⁵

Der hier angesprochene Übergang vom Bild- zum Funktionsgedächtnis ist insofern bemerkenswert, als die beiden Gedächtnisbegriffe und die mit ihnen assoziierten Erinnerungskulturen gerade erst anfangen,

breiter reflektiert zu werden.²¹⁶ In einer flüchtig hingeworfenen Skizze aus den 1980er Jahren hält der Künstler den Schatten als figürliches Erinnerungsbild fest und vermerkt wörtlich daneben:

Shadow with a stage determined in greater part by the object or setting on which it is cast personal source of illumination and relative distance of subject from background must be planned carefully.²¹⁷

Erinnert die Aufschrift an die zuvor angeführten Bezüge zu eher poetischen Exkursen innerhalb des Experimentalfilms,²¹⁸ schlägt sich die Reflexionstätigkeit des Künstlers damals auch in Aufsätzen wie *Artistic Extensions of The Filmic Image* (1974), *Filmmaker's Statement* (1975) und Vorträgen nieder.²¹⁹

Im medienanalytischen Experiment von "Third Film Feedback" (1974) argumentiert der Künstler genau anders herum.²²⁰ Dort trennt eine undurchsichtige Wand die Dunkelkammer innerhalb der Installation vom übrigen Ausstellungsraum. Ein Fenster wird für eine 16mm-Kamera geschaffen, durch das der Zuschauerraum, von der Dunkelkammer aus, für die Kamera einsehbar wird. Darin wird der Film nicht, wie sonst üblich, auf eine Spule aufgewickelt, sondern läuft aus der Kamera heraus. An drei Stationen wird der Zelluloidstreifen anschließend entwickelt, fixiert und unter der Tür in den Zuschauerraum geschoben, sodass er mit einem kleinen Verzug gerade noch rechtzeitig in den Projektor eingefädelt wird, bevor das Ende des Zelluloidstreifens die Aufnahme beendet. Für einen kurzen Moment kann die Kamera in der Dunkelkammer also die Projektion der vorherigen Aufnahme als Echtzeitgeschehen aufnehmen. Dabei schließt sich optisch der visuelle Kreis (Closed Circuit).²²¹

Überträgt der Videoloop die signalbasierte Bildinformation gewöhnlich direkt auf einen Wiedergabemonitor, führt Tony Conrad hier (gewaltsam) die vermeintliche Flexibilität des starren Zelluloidträgers vor Augen. Zwar gibt es vergleichbare Videoloops auf der Basis eines mechanisch geloopten Magnetbandes auch in der Videokunst, allerdings sind diese technisch ausgesprochen aufwendig und mithin selten.²²² Tony Conrad interessiert in "Third Film Feedback" offenbar das Spannungspotential der deskriptiven Übertragung von videografischen Eigenschaften auf das Medium Film, ohne dass der Kreis-

lauf (Circuit) tatsächlich geschlossen (Closed) werden müsste. Die vor dem Aufnahmeschacht hängende Leinwand, auf welche das filmische Bild projiziert wird, stört zudem den Blick zwischen Kamera und Publikum.

In beiden Arbeiten deutet sich eine Linie medientechnischer Experimente an, die nicht auf das Medium Film beschränkt bleibt, sondern in der Folge auch in einigen frühen Videoarbeiten als Übersetzungsprozess nachweisbar wird: "Movie Show" und das anschließend besprochene "Concord Ultimatum" (1977) verdeutlichen den langen Weg zum Video und die retrospektiven Interferenzen, die teils medientechnisch, teils ästhetisch analysiert werden.

2.2.1 *Movie Show* (1977)

"Movie Show" entsteht auf einer von Steina und Woody Vasulka geliehenen Farbvideokamera. Der Künstler inszeniert sich als Filmmacher und nutzt die nicht verwendeten Überreste des 16mm-Films "Articulation of Boolean Algebra for Film Opticals" (1975) um. Im Unterschied zu "Ten Years Alive on the Infinite Plain" (1972) und "Loose Connection" (1973) werden die Filmfragmente jedoch nicht einfach zu einem durchgängigen Filmstreifen zusammengeschnitten, projiziert und abgefilmt, sondern manuell mit der Notkurbel des Projektors vorgeführt (*engl.: showing*).²²³ Projektor und Filmstreifen werden zu Protagonisten, die vom Künstler gezähmt werden.²²⁴

Nur auf den ersten Blick stagniert die Erzählung im Gestus des immer Gleichen. Tatsächlich durchkreuzt "Movie Show" diverse filmische und videografische Topoi: So beginnt die Arbeit mit einem Close-Up auf den Projektor, bevor stufenweise soweit aus dem Bild heraus gezoomt wird, bis das kleinformatige Filmbild vor dem Künstler sichtbar ist. Dicht an die Wand gerückt, entsteht eine fast schon intime Nähe zwischen Projektor und Projektionsfläche, zwischen Künstler und Film(-apparatur), zwischen Videokamera und Filmprojektor.

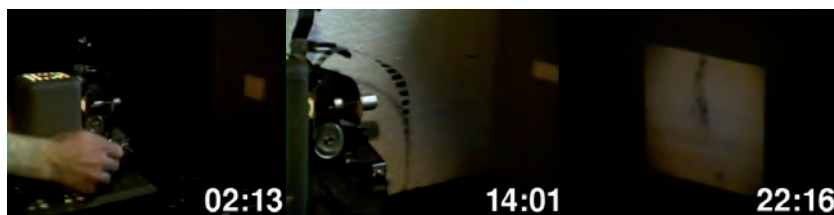


Abbildung 9: T. Conrad: *Movie Show* (1977).

Mehrfach wird das Setting der beweglichen Teile und ihr Fokus nachjustiert, der Blickwinkel verändert oder gezoomt, ohne jedoch die Statik des Ausschnittes aufzugeben.²²⁵ Dabei geht es keinesfalls nur um Film: An einigen Passagen wird das Filmfragment so langsam, Einzelbild für Einzelbild, weiterbewegt, dass die projizierten Bilder wie Dias auf der Wand erscheinen ([MS #05:10#]; [MS #28:40#]). Andere Details erinnern an videografische Phänomene, wie beispielsweise der kurze Ton, der das Ein- und Ausschalten elektronischer Kameras andeutet,²²⁶ oder das Neujustieren der Kamera bei weißen Bildfeldern (clear frames), das dem Weißabgleich nachempfunden ist. Da “*Movie Show*” Tony Conrads erstes Farbvideoband ist, kommt den visuellen Effekten hier besondere Bedeutung zu: Man muss schon sehr genau hinsehen, um in den rot-bräunlichen und blauen Randeffecten, die gelegentlich zu sehen sind, keinen Digitalisierungsfehler, sondern den Effekt einer Farbaufnahme zu vermuten. Eine doppelte Differenz wird inszeniert, welche zwischen dem Schwarzweiß des 16mm-Films und der Farbigkeit des nur scheinbar monochromen Videobandes Verwirrung stiftet.²²⁷

Des Weiteren wird der sogenannte Durchlaufeffekt referenziert, welcher bei falsch eingestellten, analogen Wiedergabemonitoren Halbbilder oder eine horizontal nach oben laufende Linie erzeugt ([MS #06:00#]; [MS #14:50#]; [MS #31:20#]). Den Effekt des Bilddurchlaufs (*engl.: vertical hold*) überhöht Tony Conrad in “*Movie Show*”, indem er den Film von Anfang an geradezu wörtlich vertikal durch den Projektor laufen lässt.²²⁸ Er verzichtet darauf, das Fragment auf eine Spule aufzuwickeln und hält den Filmstreifen selbst in der Hand ([MS #07:59#]; [MS #38:40#]).

Anlässlich von *AUTHORIZED TO SURRENDER* erklärt er: “*‘Movie Show’* looks backward to the era of structural films, particularly

Ken Jacobs' "Tom, Tom, the Piper's Son" von 1969.²²⁹ Während Ken Jacobs Found-Footage-Sequenz immer wieder etwas anders gedruckt und aneinander geschnitten wird, sodass das Spektrum der optischen Druck-, Belichtungs- und Schnitttechniken wahrnehmbar ist, wird das Ausgangsmaterial in "Movie Show" visuell weder wiederholt (geloopt) noch durchlocht o.Ä.²³⁰ Tony Conrad achtet hingegen sorgfältig darauf, dass der Film weder ganz ans Ende gespult wird noch eine optische Schlaufe entsteht. Der mechanische Bildtransport gewinnt sukzessive an Dynamik ([MS #38:25#]), bis am Ende das fast schon aggressive Hin- und Her-Spulen eine eigenständige, akustisch-rhythmische Qualität entfaltet ([MS #45:15#]). Die Beanspruchung des Filmstreifens kann an den schonungslosen Umgang mit Film als Material erinnern, wie er in der Performance "Bowed Film" (1974) vorgeführt wird.²³¹ Drei Jahre nach "Bowed Film" wird der Zelluloidstreifen in "Movie Show" durch das Vorführungsmoment (als Betrachtungsgegenstand) erneut objektiviert, wobei diesmal der Eindruck entsteht, als werde der Shutter-Effekt des Films in ein elektronisches Dejustierungsphänomen übersetzt. Das mechanische Ruckeln und Springen scheint den Effekt des Spulens im videografischen Bandverlauf *in situ* auf das (störrische) Medium Film zu übertragen, für welches derartige Spuloperationen völlig untypisch sind.²³²

Dass Tony Conrad diese technischen Feinheiten durchaus bewusst sind, kann aus der Generationenzugehörigkeit geschlossen werden. Videokunst ist zu dieser Zeit immer mit technischen Komplikationen verbunden. Im Umkehrschluss führt dies zu einer größeren technischen Detailkenntnis als heute. Die Künstler wussten noch sehr genau, welche Störungen warum auftraten und wie sie behoben oder eben absichtlich forciert werden konnten (vgl. Nam June Paik, "Zen for TV", 1963).²³³ So scherzt Tony Conrad in der Langversion von 'Catching' *Video at Home and Abroad* konkrete Beispiele erläuternd:

Imagine the video makers – beset by unfulfillable production ambitions, incomprehensible technological complexities, equipment frustrations, simplistic audience expectations. Like lovers' jokes about sex, and soldiers' jokes about guns, their ironic tapes twist the world on the split of the makers' preoccupations. Manfred Neuwirth's 'Experten' takes revenge for the power of knowledge, Volker Anding's 'Kelvin' let's itself lance the viewer. Gary Hill's 'Mediations' attacks the hardware, and Axel Klepsch, 'The Tati of Tech', in 'Augen Zu (Eyes Closed)', puts us side by side with the maker.²³⁴

Ähnlich bemängelt auch die Kunstkritik dieser Zeit:

The artist's struggle with media equipment and codes, the effort to force them past their oppressive limitations, became an Herculean, or Chaplinesque, battle with an unyielding authority.²³⁵

In der vorliegenden Sichtungskopie von "Movie Show" kann festgehalten werden, dass an einigen Stellen Bild und Ton auseinander laufen. Das erinnert an den sogenannten *Filmic Sync*, den der Künstler unter anderem in der Super-8-Arbeit "Film of Note" (1973)²³⁶ einsetzt und der elektronisch in "Eye Contact" (1985) nachgestellt wird.²³⁷

Zusammenfassend kann man sagen, dass "Movie Show" das materielle wie auch logische Spannungsverhältnis zwischen Film und Video sowohl intuitiv als auch strategisch ausbalanciert. Die vielen kleinen Mediensprünge und -brüche eröffnen eine neue Sicht auf die beiden Formatgattungen und verdeutlichen, dass neben den Grabenkämpfen typologische Übergänge zwischen Video und Film möglich sind. Ähnliches lässt sich auch über "Concord Ultimatum" (1977) sagen.

2.2.2 *Concord Ultimatum* (1977)

Vom ursprünglich wesentlich umfangreicheren "Ultimatum"-Zyklus²³⁸ ist heute vor allem die Kurzversion zu "Concord Ultimatum" (1977) bekannt.²³⁹ Unterwegs in Upstate New York, sitzt Tony Conrad mit seinem Assistenten Andrej Zdravic in einem Motel (namens Concord). Mit der Videokamera spielend, erörtert er die Subjekt-Objekt-Relation zwischen Mensch und technischer Beobachtungsapparat: "The camera seems like a very interesting choice of subject for this activity", überlegt er,

since the camera has been defective in its political representation of machines. Cameras tend to point not at cameras, but more commonly point at humans. They allow themselves to be used by humans to represent human conditions – like human passions, human activities, to document human affairs, generally to imitate the quality of real humans [CU #00:05#].²⁴⁰

Hier wird der medienkritische Einfluss des Instituts Media Study Buffalo spürbar, dessen Programm Gerald O'Grady²⁴¹ 1972 anlässlich der

Gründung als diskursives Wechselspiel zwischen “self, media, and culture media” charakterisiert.²⁴² Ähnlich, wie O’Grady in Anlehnung an Herbert Mead folgert, dass “[t]he central importance of the media arts is their generation of man’s self-awareness”,²⁴³ interessiert sich auch Tony Conrad in “Concord Ultimatum” für ein (sich selbst) bewusstes Sein (der Maschinen), welches die moralische Tragweite seiner Handlungen einzuschätzen vermag. Ein verantwortungsvolles Handeln obliegt den Sehmashinen/Kameras allein schon deshalb, weil sie als beobachtende Subjekte immer einen Wissensvorsprung innehaben: Sehen sc. Kontrolle sc. Machtausübung. Dieser Vorsprung ist für Tony Conrad in “Concord Ultimatum” offenbar unerträglich,²⁴⁴ weshalb er zunächst versucht, die Kamera zu überlisten (“we just change roles”),²⁴⁵ dann kippt das visuelle Schauen (*pointing at*) in physische Verletzung und mündet schließlich in die Zerstörung der Kamera. Auch wenn sich der Künstler derweil in Unschuld wägt,²⁴⁶ erinnert die Art der Handhabung (*treatment*) der Kamera an Hans Magnus Enzensbergers etymologische Herleitung des Begriffs *Behandlung* in der Kritik der Bewusstseinsindustrie.²⁴⁷ Der Tod der Kamera wird durch ein Schwarzbild verdeutlicht. Während die Tonspur weiterläuft, folgt auf die Auslöschung der Kamera eine zweite, symbolische Auslöschung, denn die videografische Information der bereits verwendeten Videokassette wird wissentlich erneut benutzt und daher durch die nun, auf dasselbe Band, folgende Aufzeichnung überschrieben. Dass ausgerechnet nach dieser doppelten Zerstörung, am Nullpunkt der Information (Schwarzbild), als erste Bildinformation für einen kurzen Moment beiläufig ein Video Closed Circuit erscheint, wirkt wenig zufällig. Die berühmte Blickkaskade, deren quasi unendliche Iteration entsteht, wenn der abgefilmte Bildschirm das eigene Bild in Echtzeit wiedergibt, repräsentiert als ikonischer Marker einen der zentralen Ursprungstopoi der Videokunst.²⁴⁸

Weitere visuelle Experimente beziehen Andrej Zdrvic mit ein, bevor sie erneut Tony Conrad in den Blick nehmen, der nun selbst den *Status* der Kamera anzunehmen scheint.²⁴⁹ Auf dem Bett liegend observiert er statisch und zeichnet (auf): “just recording... still for a long time” [CU #18:48#].²⁵⁰ Nach weiteren fünf Minuten hält der Künstler seine handschriftlichen *Recordings* vor die Kamera, wobei zu lesen ist: “Target & pointing at pictures”.²⁵¹

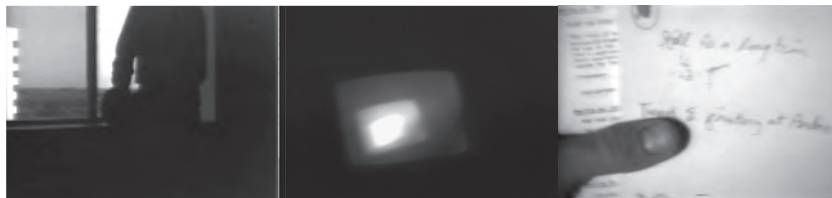


Abbildung 10: T. Conrad: Concord Ultimatum (1977).

So flüchtig diese Notiz in “Concord Ultimatum” erscheint, so zentral wirkt die damalige Auseinandersetzung mit Bildern (*pictures*).²⁵² Der Künstler erinnert sich:

In 1976, I became interested in challenging the supremacy of the viewer by assaulting their virtual point of view, the camera. Several of my camera attacks took the form of performances, in which I would announce that instead of showing a film I would shoot one; but then the production process would turn out to involve an attack on the camera or its actual destruction. Some of the tactics I employed were to burn the camera, to ignore it, to send it down a seven-story wire to crash headlong into a second camera, etc.²⁵³

Werkmonografisch kann der Zerstörungsgestus von “Concord Ultimatum” auch mit Tony Conrads Food-Filmen in Verbindung gebracht werden, welche die umgangssprachliche Wendung des *cooking up a film* (sc. Filmproduktion) auf den materiellen Träger anwenden und Filmmaterial kochen, frittieren, rösten oder in Essig konservieren.²⁵⁴ Auch experimentelle Filmperformances wie “4-X Attack” (1973) oder “Electrocuted 4-X” (1973) können einem in den Sinn kommen. Mag das aufwendige Collageprinzip (*still for a long time*) von “4-X Attack” mit Strategien der Minimal Music kontrastiert werden,²⁵⁵ belichtet (elektrifiziert) der Künstler in “Electrocuted 4-X” (1973) einen 16mm-Film mithilfe einer Tesla-Säule, wobei die Stromstöße als eindrucksvolles Bühnenspektakel inszeniert werden.²⁵⁶ Augenzwinkernd kommentiert er dabei die signalbasierten Eigenschaften des Mediums Video, welches elektronische Informationen auf seinem Magnetband dauerhaft speichert, wohingegen das Filmmaterial Schaden nimmt.²⁵⁷ “In ‘Concord Ultimatum’”, erklärt der Künstler rückblickend,

I bent the structuralist/materialist film idiom in the direction of narrative, by addressing the video apparatus, the camera, directly. Materialist films were

structured around a frank recognition of the primacy of the cinematic apparatus – but the recognition itself of this materialism required critical assessment; that is, a hidden stage of the materialist work, virtual to the work itself, is its identification and assessment as materialist. Within ‘Concord Ultimatum’ I hoped to assimilate the critical stage into the work, by repositioning the conditions of representation in the virtual space of audience reception.²⁵⁸

Dennoch fällt es schwer, “Concord Ultimatum” ganz unabhängig vom Destruktionstopos der frühen Videokunst zu sehen,²⁵⁹ wie er in Wolf Vostells (1932–1998) brutalistisch einbetonierten TV-Ikonen (ab 1969),²⁶⁰ Richard Kriesches „TV Tod“ (1975)²⁶¹ oder in der ironisch-theatralen “Media Burn”-Persiflage (1975) der Künstlergruppe Ant Farm greifbar ist. Doch während diese physisch das apparative Mobilium des Fernsehapparats angreifen, um im Moment der Verletzung ihre Institutionskritik zu zelebrieren, richtet sich Tony Conrads Kritik stärker gegen den eindimensionalen Informationsfluss der Medien. In einem der “Ultimatum”-Skripte erklärt er dem entsprechend:

I am not interested in the act of destruction either as an end in itself or as a tentative artistic statement. In fact, all of the footage itself will comprise only a vocabulary of technical elements out of which ‘Ultimatum’ will be constructed. It is the systemology of editing which is to be the ultimate level of meaningful articulation in this film.²⁶²

Daher wäre es zu kurz gegriffen, in der Zerstörung apparativer Paare aus (Film- und Foto-) Kameras und Monitoren (*projector-camera couples*) des “Ultimatum”-Zyklus einen Angriff auf das Medium Film *per se* zu sehen. Zwar bleibt spürbar, dass die Zeit für neue Herausforderungen gekommen ist,²⁶³ aber die Medienwahl belegt, dass sich Tony Conrads Vorgehen nicht auf ideologische Stereotypen reduzieren lässt. Während der “Ultimatum”-Zyklus aufgrund der technischen Verfügbarkeiten zunächst weitgehend auf Super-8 und 16mm-Film produziert wird, erfüllt das Zielformat Video pragmatische Verbreitungsinteressen.²⁶⁴ “Another strategy”, erklärt der Künstler:

which will prove important in approaching the documentation is the use of videotape. A glance at the budget will show that I have selected for this route about half of the documentation, even though this will involve some color camera rentals and a lot of kinescoping. *This is important to me to code some of the footage as being video-generated.*²⁶⁵

Dass sich Tony Conrad nie ganz vom Film löst und inwiefern die (nachträgliche) Codierung als Video gerade in diesem Lebensabschnitt von Bedeutung ist, verdeutlicht die folgende Auseinandersetzung mit der Bild- und Medienaffinität der Pictures Generation in den späten 1970er Jahren.

2.3 Buffalo is an Island²⁶⁶

Als Tony Conrad 1976 in Buffalo ankommt, ist er in der breiten Kunstöffentlichkeit für sein experimentalfilmerisches Schaffen sowie sein musikalisches Wirken bekannt.²⁶⁷ Das kulturelle Milieu der ehemaligen Industriestadt ist damals durch eine Vielzahl kleiner Kunsträume und Veranstaltungsorte geprägt, welche unterschiedliche, eng miteinander vernetzte Künstlercommunities hervorbringen und sich postminimalistisch entweder einer neuen Bildlichkeit oder einer Medienkritik oder beidem verschrieben haben. Die lokale Nähe zu McLuhan ist förmlich greifbar.²⁶⁸ Einen zentralen Knotenpunkt bildet in diesem Feld das 1974 von Robert Longo, Charles Clough, Diane Bertolo, Nancy Dwyer, Larry Lundy, Cindy Sherman (Cynthia Morris) und Michael Zwack gegründete Medienkunstzentrum Hallwalls, das zu einer der beiden Keimzellen der Appropriation Art wird.²⁶⁹ Edmund Cardonis, der spätere Executive Director von Hallwalls, erinnert sich:

I started [while being hired at the English Department at SUNY Buffalo] hanging out at the gallery at *Bethune Hall*. That was UB's art gallery at that time – not knowing what would happen in the future, when *UB Art Gallery* opened up at the *Center for the Arts* on the North Campus later. And certainly not knowing about *Hallwalls* and Hallwalls' history with other UB Galleries – *Gallery 219*, primarily – in its early history. I learned all of that later. But I would go to Bethune Hall. And as we had done at Brillig Works, Alan Bigelow and I started a reading series at the gallery. I remember having lots of writers, but also Tony Conrad, as a performance artist, was part of that series. It was called the *Writer's Cramp Series*. Other people took that series over and moved it to the Central Park Grill, but we started it at Bethune Hall, at the UB Art Gallery. So I started getting involved that way right away, even while I was taking courses, while I was teaching as a TA at UB.²⁷⁰

In der Schilderung werden Parallelen zu Tony Conrads Werdegang erkennbar: Die CEPA Gallery zeigt 1977 ausgewählte Filme des Künstlers, fördert 1984 das kollaborative Buchprojekt *The Animal*²⁷¹ und realisiert 1980 in Co-Produktion mit Hallwalls im ArtSpace des benachbarten Toronto (Canada) die Zweitaufgabe der Performance “Tiding Over”. Die Albright-Knox Gallery präsentiert im Sommer 1977 die drei kurzen Performances “Bowing Mirror”, “Sunbow” und “Untitled” im Rahmen des THIRD S.E.M ENSEMBLE SPRING FESTIVALS (5. Juni 1977).²⁷² Zudem nimmt der Künstler 1986, 1988 und 2001 an der Jahresausstellung IN WESTERN NEW YORK teil; 2012 realisiert er für die Retrospektive WISH YOU WERE HERE: THE BUFFALO AVANT-GARDE IN THE 1970 einen kleinen monografischen Rückblick, welcher die Nähe zu den ästhetischen Strategien der Appropriation Art unterstreicht.²⁷³

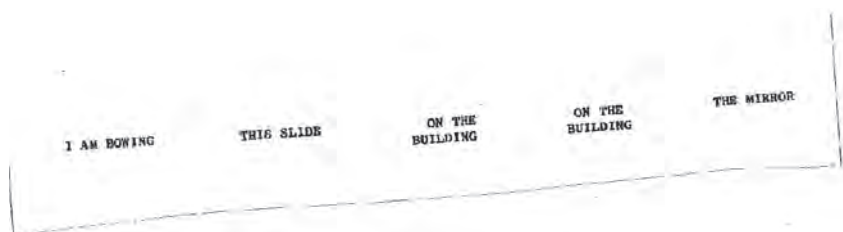


Abbildung 11: T. Conrad: Projection Slides from “Sunbow” (1977) [Q: File FF_5_0424].

1979 realisiert Tony Conrad in der Gallery 219 die Ausstellung “Too Little” und in den späten 1980er Jahren lassen sich Ausstellungen im Burchfield Penney Art Center nachweisen.²⁷⁴ In The Artists Gallery führt er 1986 gemeinsam mit Joe Gibbons die Performance “Suburban Discipline + Fun” auf und von Squeaky Wheel ist er sogar Gründungsmitglied.²⁷⁵ Wenn Tony Conrad in seinem *Watching Movies*-Vortrag ausgehend von den vermeintlich offenen Fragen “What can give the film the power of my own vision? How can it occupy the hierarchical positions of viewer and viewed simultaneously”,²⁷⁶ zur Reflexion der künstlerischen Strategien von Sherrie Levine, Robert Longo und Arnold Dreyblatt sowie des Theoretikers David Salle gelangt, statt weiter im Experimentalfilmgenre zu verweilen, ist dies kein Zufall.²⁷⁷ Zwar distanziert er sich mit Aussagen wie “I thought: that’s stupid – I don’t have any interest in these movie-stars” nicht nur von Holly-

wood-Filmen sondern auch von den Strategien der Appropriation Art,²⁷⁸ aber sein Vokabular, die Bildsprachlichkeit, die Medienwahl (Dias, Postkarten, installative Elemente) und die zuvor erläuterte Nähe zu den Wirkorten der Gruppe belegen, dass der Künstler sein ästhetisches Umfeld aufmerksam wahrnimmt.²⁷⁹

Wie bewusst Tony Conrad die Differenz zwischen dem lokalen Zeitgeist einerseits und dem Anachronismus seines Filmschaffens andererseits ist, zeigt sich in Aufsätzen wie *Film Study / Art Study* (1976) oder dem heute fast schon strategisch wirkenden *Non-Linguistic Extensions of Film and Video*, der pünktlich zum Einstand in Buffalo im *Quarterly Review of Film Studies* erscheint. Beide Aufsätze bemühen sich darum, die semantischen Übergänge zwischen Film, Video und performativen Bildstrategien fließend erscheinen zu lassen.²⁸⁰ 1983 skizziert er dann explizit elf *Areas of Involvement*, deren mindmapartige Matrix (vgl. Abbildung 12) die diskursive Dynamik zu strukturieren scheinen. Sogar das *moralische* Handeln wird hier als “informal – without domination by precedent (?) Sincerity/Insincerity” ausgewiesen.²⁸¹

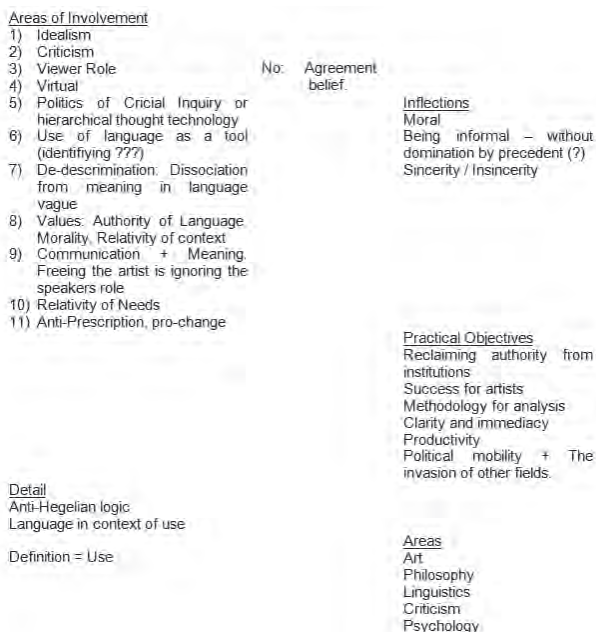


Abbildung 12: T. Conrad: Areas of Involvement (1983) [Transcript of Notes].

Verbindende Argumente liefern auch der Text *A Few Remarks Before I Begin* (1978), der Aufsatz *At Last, Real Movies* (1980) sowie der Diavortrag *Watching Movies* (1979),²⁸² der später noch als Textfilm unter dem Titel "Act of Will" (1979) aufbereitet wird.²⁸³ Zwei Tage nach seinem *Watching Movies*-Vortrag in New York führt Tony Conrad in Ontario die Klavierperformance "Tiding Over" von 1977 zum wiederholten Male auf. Die Bildsprache der darin eingesetzten Dias erinnert insofern an eine der Pictures Generation, als semantisch aufgeladene Bildgesten vermeintliche Bezüge zwischen den abgebildeten Personen herstellen (z.B. Dreiecksbeziehungen).²⁸⁴

Der Einfluss der Pictures Generation auf Tony Conrads künstlerischen Werdegang lässt sich am explizitesten anhand seiner Hallwalls-Aktivitäten nachvollziehen. Bereits 1977, unmittelbar nach seiner Ankunft in Buffalo und kurz nach dem Weggang der *Pictures*-Gruppe, engagiert er sich auch organisatorisch bei Hallwalls: Zunächst tritt er dem Advisory Board bei, ab 1979 kuratiert er ein Musikprogramm²⁸⁵ und in den 1980er Jahren intensiviert er sukzessive sein administratives Engagement.²⁸⁶ Auf der Fünfjahresausstellung von Hallwalls präsentiert er 1982 "Many Short Untitled Pieces",²⁸⁷ wobei etwas von jenem Laborcharakter spürbar bleibt, der nach Sarah Evans spezifisch für Hallwalls ist. Auf Robert Longo bezogen, erklärt sie:

In these circumstances, what made the alternative space vital, as opposed to merely serviceable, was not a principled marginality but an emphasis on experimentation, one that extended beyond the endorsement of post-medium art into the assumption of a laboratory-like approach to art-making. At places like Artists Space and Hallwalls, an artist could test ideas with little anxiety about the finished product. Just as importantly, these spaces promised artists an audience composed not primarily of critics, gallery-owners and collectors but of sympathetic peers.²⁸⁸

Darüber hinaus profitiert Tony Conrad in den späten 1970er Jahren von der Freundschaft zu der Fotografin und Schriftstellerin Anne Turyn (*1954, New York, NY). Sie ist damals unter anderem als Hallwalls-Literaturkuratorin tätig.²⁸⁹ Als Künstlerin realisiert sie z.B. Fotoserien wie die "Flashbulb Memories" (1985–1986), deren *look-alike*-Gesten auch später noch an die Bildstrategien der lokalen Appropriation Art erinnern.²⁹⁰ In häusliche Situationen schleichen sich

durch knappe Textbotschaften oder die Wahl der Figuren und ihrer Erscheinungsweise (Rollendenken, Kleidung, etc.) Bildfehler ein, welche emotional stimulieren und so die Aufmerksamkeit des Betrachters erhaschen.²⁹¹ Ab und zu ist auch Tony Conrad zu sehen: in “Untitled” (1984) taucht eines der Porträts, das Anne Turyn im Kontext seiner Postkartenprojekte fotografiert hat, als Konterfei neben einem Fernseher auf. In anderen Arbeiten tritt er, anonymisiert (Bildausschnitt) und als *Hausfrau* kostümiert, in Erscheinung (vgl. Abbildung 13). Nicht zuletzt fließen Anne Turyns Texte mehrfach, beispielsweise als Dias (z.B. “Tiding Over”, 1977, vgl. auch Abbildung 68), in Tony Conrads Arbeit ein.

Gender-Fehler, Transvestie, soziale Entgleisungen, technische Oberflächlichkeit und semantische Inkonsistenzen werden nun zu wiederkehrenden Elementen in Tony Conrads künstlerischem Schaffen. Als subversive Inspirationsquelle prägen sie den Austausch mit der lokalen Community, wie die Postkartenprojekte zeigen.²⁹²



Abbildung 13: A. Turyn: Illustrated Memories (1983–1995) / Dear John (1981) / Flashbulb Memories (1985–1986) [all images © Anne Turyn. Q: anneturyn.com].

Zwischen 1977 und 1979 entwirft der Künstler eine ganze Reihe an Postkarten, welche neben konkreten Informationen zu bestimmten Ausstellungen kommunikative Zwecke erfüllen und heute einen eigenen Werkcharakter aufweisen.²⁹³ Sie verdeutlichen den Wandel vom materialistisch-medientechnischen Handeln zu einem stärker bildorientierten Denken, das immer häufiger narrative Züge annimmt.²⁹⁴ Explizit wird die semantische Verschiebung in dieser Phase anhand der beiden Einladungskarten zu der Performance “Tiding Over. Till Tomorrow” von 1977 und 1979.²⁹⁵ 30 Jahre später reanimiert der

Künstler die skopische Struktur in der Performance “Window Enactment” (2007). Obwohl die beiden “Tiding Over”-Karten das gleiche Stück bewerben, variiert ihre Gestaltungsform grundlegend. Weitere Beispiele für den Wandel und die zuvor angedeutete Nähe zu Bildkonzepten der Appropriation Art liefern fotografische Arbeiten wie die “Gestures” (1979), “Too Little” (1979), “Very Low Quality” (1979), aber auch die Fotografie “Sucking Thumb” (1982). Sie alle zeugen von der spielerischen Balance zwischen Nähe und Distanz, über die Lawrence Alloway 1984 mit Blick auf die Kunst im Allgemeinen schreibt: “A work of art consists of at least two levels of information: one that can be translated into other media for reproduction, or that other artists can use, and one that is identified solely with the original channel”.²⁹⁶

2.3.1 *Tiding Over. Till Tomorrow (1977)*

Die Performance “Tiding Over. Till Tomorrow” gehört zum Klavierzyklus “Music and the Mind of the World” (1976–1982), in welchem Tony Conrad selbstversunken, in Anzug und Krawatte, auf einer Bühne Klavier spielt, während auf die Wand hinter dem Klavier szenische Fotografien (Dias) projiziert werden. Die Karte anlässlich der Uraufführung von “Tiding Over” (1977 in The Kitchen) zeigt ein Paar Männer-(Tony Conrad) und ein Paar Frauenhände (Anne Turyn), welche das Glas einer Fensterscheibe zart berühren, während der Blick nach außen weist. Fast scheint es, als wollten sie den Blick auf die Straße sinnlich erfühlen.²⁹⁷ Einerseits nimmt das Handmotiv ein zentrales Sujet der “Tiding Over”-Dias vorweg, welche sich während der Performance wie Fenster eines suggestiven Bildraums öffnen.²⁹⁸ Der Blick auf die Straße dreht andererseits jene Geste aus Maya Derens (1917–1961) “Meshes of the Afternoon” (1943) ikonografisch um, bei welchem die Filmemacherin mehrfach hinter einer Fensterscheibe zu sehen ist, während sie nach draußen blickt und ihre Hände sachte die Scheibe berühren.²⁹⁹

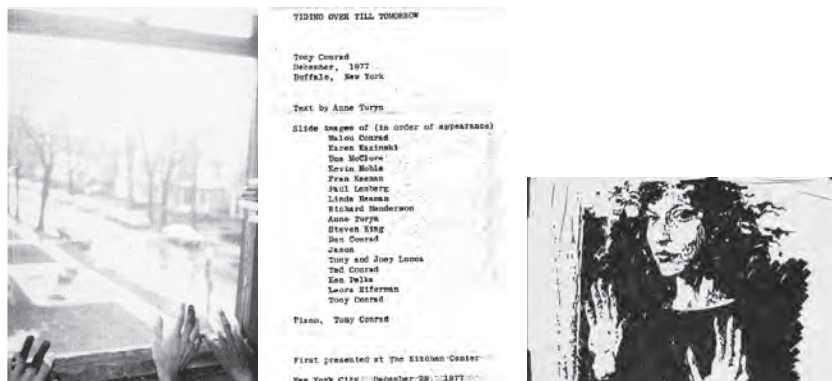


Abbildung 14: T. Conrad: Tiding Over. Invitation Card (1977 recto/verso) / Nach M. Deren: Meshes of the Afternoon (1943) [Skizze: TL].

Verso benennt Tony Conrads Karte die Kolleginnen und Kollegen, welche innerhalb der Dias szenisch fotografiert sind: Karen Kazinski, Una McClure, Kevin Nobel, Fran Keenan, Paul Lemberg, Linda Neaman, Richard Henderson, Anne Turyn, Steven King, Jason, Tony und Joey Lucca, Ken Pelka und Leora Eiferman. Hinzu kommen Abbildungen von Tony Conrads Sohn Ted (*1971) als Baby und beim Spiel mit den Nachbarkindern, sein Bruder Dan(iel, *1946) sowie seine Schwester Marlou (Marie Louise, 1941–1969), die gleich zu Beginn als Kleinkind auf einem Feld zu sehen ist.³⁰⁰

Auf insgesamt 334 Bild- und 19 Textdias finden sich neben diversen Handgesten weitere Motive, welche die zuvor benannten Kollegen gruppieren. Diese kommunizieren schweigend, schauen aus dem Fenster, lesen Briefe, warten und treten in unterschiedlichen Konstellationen auf oder bewegen Gegenstände. Die eingefrorenen Gesten wirken wie stereotype Szenenbeschreibungen, welche zu temporären Haltepunkten einer endlos iterierten Kommunikation werden. Komplexe Dreiecks-konstellationen sind angedeutet, die jeder intuitiv zu kennen scheint.³⁰¹ Ähnlich wie die Bilder der Appropriation Art mit Douglas Eklund als “the end result of a project” betrachtet werden können, scheint auch den Abbildungen von “Tiding Over” eine längere Geschichte voraus zu gehen – oder ist doch alles nur Fake?³⁰² Mit Blick auf David Salles Figuren in der Fotoserie “Untitled [This Woman and This Chair]” (1973) charakterisiert Eklund die bildinterne Dynamik des Narrativs

als “probably collaborative”, um weiter die während dem Entstehungsprozess wirksame Interaktion der Künstler zu charakterisieren:

to put this woman in this makeup and costume, wearing this expression, probably on this page of this magazine to tap into this mood of the viewer to buy this (unseen) product. Most important, these snippets of anonymously produced images are the very ones that the viewer has been exposed to hundreds of times a day for a lifetime and that have accreted in the unconscious to form that very same viewer’s storehouse of images, now reappearing in an estranged distanced, and fragmented form.³⁰³

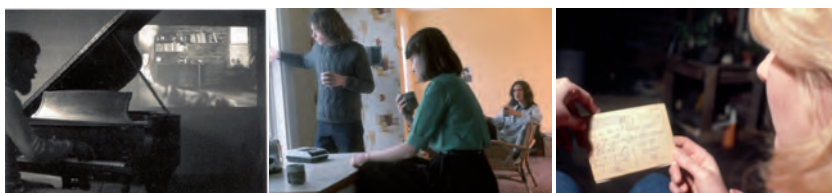


Abbildung 15: T. Conrad: Tiding Over (1977).

Auch Tony Conrad interessiert in “Tiding Over” die Frage, wie Spannungsverhältnisse in einem einzelnen, festgesetzt projizierten Bild/Dia eingefangen werden können. Wie verschiebt sich die Bildaussage durch eine Bildsequenz aufeinander folgender Dias und was passiert, wenn all dies in den Hintergrund rückt, weil sich vor das visuelle Narrativ das performativ introspektive Klavierspiel der Livedarbietung schiebt? Es kommt zu Widersprüchlichkeiten und Überlagerungen, welche die Zerrissenheit des Künstlers zwischen Vergangenheit (“Music and the Mind of the Word”, 1976–1982), Gegenwart (Pictures Einfluss) und Zukunft (... *till tomorrow*) andeutet.³⁰⁴ Im performativen Zusammenhang wirkt es, als überbrückte (*engl.: tiding over*) das Klavierspiel, im Bühnenvordergrund, die ins Stocken geratenen Beziehungen, im Hintergrund.³⁰⁵ Visualität und Emotionalität kollabieren. Der sowohl schnelle als auch suggestive Charakter resultiert aus dem vermeintlich Dokumentarischen des Mediums der Fotografie, welches intuitiv vorgibt, einen authentischen Moment einzufrieren. So wird das fotografische Bild für Tony Conrad zum prädestinierten Vermittler jener, ehemals filmischen, Diegese, also “a kind of prime form of behavior”, welche

we can in fact most strongly experience through these indirect contacts with other people; that is, through the narrative experience. Violence, when it is encountered in a narrative experience, is responsible for a very powerful awareness of diegesis in the receiver, so that in a way violence brings us to a point where we are able to perhaps understand a little more clearly what is going on with this particular function of our imagination and our consciousness.³⁰⁶

Tatsächlich gestaltet der Künstler anlässlich der Wiederaufführung der Performance 1979 eine zweite Einladungskarte, deren Bildsprache, im Unterschied zu jener von 1977, sichtlich gewaltbeladen ist: Kein Deut von Einladung. Die Postkarte fordert den Empfänger unvermittelt auf: “Come to Hallwalls”, denn “You were bad”. Die Postkarte suggeriert einen perlokutionären Sprechakt. Das BAD wird im Zentrum der Karte in eine Sprechblase kursiv gedruckt, wodurch der appellative Charakter der Aussage unterstrichen wird.



Abbildung 16: T. Conrad: *Invitation Card: Tiding Over* (1979) / ebd. Polaroid Vorlage / *Gesture* (1979).

Die Erscheinungsform verdeutlicht, wie gut sich Tony Conrad in der Zwischenzeit in den lokalen Kunstkosmos integriert hat. Ging es zum Entstehungszeitpunkt der Dias von “Tiding Over” noch darum, die Variabilität der Konstellationen in den Blick zu nehmen, weshalb die Künstler stellenweise Umzugskisten bewegten oder sich im abgedunkelten Raum mit selbstgebastelten Leuchtzylindern suchen/anstrahlen, zeigt das suggestiv beigefügte Belastungsfoto ein häusliches, gewaltbeladenes Interieur, das den Duktus der Polaroid-Serie der “Gesture” (1979) nahe steht.³⁰⁷

Bevor das Narrativ des Bildlichen weiter verfolgt wird, wirkt es rückblickend bemerkenswert, dass Tony Conrad ähnliche Konstellationen und den Einsatz semantisch aufgeladener Gegenstände 30 Jahre später in der Performance “Window Enactment” (2007) erneut aufgreift.³⁰⁸

Die Figuren (“two women, one of whom plays the viola, and three men, one of whom one plays the violin”)³⁰⁹ sind nun selbst körperlich präsent, auch wenn sie hinter einem stilisierten Bühnenprospekt agieren.³¹⁰ Ein direkter, ikonografischer Vergleich der beiden Arbeiten verdeutlicht Analogien und Differenzen, die ihrerseits historisch kontextualisierbar sind. So verkehrt sich in “Window Enactment” das Verhältnis zwischen Akteuren, Bildgegenständen und Betrachter: Die aus dem Bild gelösten Figuren nehmen die Zuschauer eingangs demonstrativ, als aktiv Blickende, mit Ferngläsern ins Visier, bevor das Motiv des suchenden Lichtspiels mit einfachen Mitteln wiederholt wird. Sehen wird (beinahe im Sinne von “Lookers”) als aktive Handlung vorgeführt, um den Zuschauern ihre eigene Betrachtersituation zu verdeutlichen.

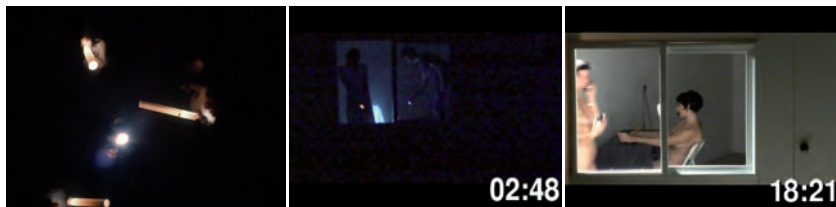


Abbildung 17: T. Conrad: Tiding Over (1977) / Window Enactment (2007) / ebd.

Spielt die Musik, das Klavierspielen des Künstlers auf der Bühne bei “Tiding Over” noch eine zentrale Rolle, da es der Sammlung dient, wird sie in “Window Enactment” geradezu wörtlich auf die hinteren Ränge, in den Bühnenraum, verdrängt. Über das eigens für die Performance komponierte Violinduett “Wind Oh”, welches das Fenster als Sehloch klanglich wahrnehmbar machen möchte, erklärt der Künstler:

[M]y objective was to revert to a more direct *logic*, implementing figures of desire, scopophilia, curiosity, indifference, and narrativity within the viewer directly. ... how is this different from *gaze*?³¹¹

Die hier greifbare Direktheit des aktiven Blicks (*engl.: gaze*), welche die aktiv Handelnden in “Window Enactment” von den fotografisch Dokumentierten in “Tiding Over” unterscheidet,³¹² kann teilweise auf Tony Conrads Freundschaft zu Joe Gibbons zurückgeführt werden und taucht in der Videoserie “Lookers” (1984) explizit auf.³¹³ “Tiding Over” sucht hingegen noch deutlich jene Form von *Images That Understand*

Us (1980), die David Salle und James (Jim) Welling 1980 ausführlich in einem Gespräch diskutieren. Gleich zu Beginn des Gesprächs erklärt James Welling: “To consider images that understand us, we have to agree that images compose our preconceptions and expectations of the possible, and in that sense, we are their product”.³¹⁴ Allerdings könnte man auch argumentieren, dass Tony Conrad die spielerische Strenge der Appropriation-Typisierungen aufbricht, indem er die fotografischen Konstellationen in einer Form variiert, welche das Gesehene in “Tiding Over” bereits aus unterschiedlichen Blickwinkeln zeigt.³¹⁵ So wird der Eindruck erzeugt, das Narrativ erstarre im immer Gleichen und stagniere, wie auch das Klavierspiel, letztlich im Fehlerhaften.³¹⁶

2.3.2 *Gestures. Postcards. Images*

Motivisch kreisen die “Gesture” um eine gewaltbeladene Grauzone der (imaginierten) Kindheit. Der Künstler lässt sich in infantil-regressiven Gesten abbilden. Seine Verteidigungshaltung antizipiert Effekte häuslicher Gewalt,³¹⁷ wobei das Unheimliche der psychologischen Emphase durch die Blickrichtung gesteigert wird. Sie weist dem Betrachter die Position des Aggressors zu,³¹⁸ auch wenn der Künstler hier freiwillig die Haltung des Unterlegenen einnimmt. Kurze Zeit später erläutert er im Kontext seines Videoprojekts “Beholden to Victory” (1982):

In my new critical environment, though, values are not inverted. The underdog role is explicitly elevated, albeit in a way that may deliberately position the viewer as antagonistic to this heroic role. The audience is put in a position of power, of controlling values, by means of deliberately weakening the performer’s role. The director or author is put in the position of protecting the performer from the scorn of the audience – a posture that represents paradoxically opposing needs since, as author, in this environment, the artist must also not take control.³¹⁹

Dass der *Underdog* in Tony Conrads Œuvre nicht notwendig negativ besetzt ist, sondern vielmehr die Frechheit des (gewollten) Außenseiters (*Creep*) referenziert, verdeutlicht die etwa zeitgleich entstandene Fotoarbeit “Sucking Thumb” (1982), in welcher der Künstler als daumenlutschender Cowboy zu sehen ist.³²⁰ Die soziale Entgleisung des Daumenlutschens wird zum lokalen Scherz, denn die Heldenfigur des

Cowboys erfährt in der zeitgenössischen Appropriation Art große Beliebtheit (Robert Longo, Richard Prince).³²¹



Abbildung 18: T. Conrad: Sucking Thumb (1982) / Too Little (1979) / Very Low Quality (1979).

Mit dieser *Creepyness* grenzt sich Tony Conrad gezielt vom umliegenden sozialen Feld ab und provoziert ein Herausfallen, das Henry Flynt bereits 1962 wie folgt beschreibt:

[B]ecause creeps remain outside of the socialization process, they are able to maintain (indeed ...) their own individual thoughts and actions (their 'creep cognitive culture'), which can therefore develop uniquely on their own (and possibly return to culture in the form of artistic expressions or accomplishments; Flynt's example is Emily Dickinson). The most important point is that the creep is other: 'Isolated from then pressure to give up childishness and become adult and depending on childlike fantasy, the creep is outside the childhood/adulthood dichotomy'.³²²

Die herablassende Geste eines (nur) vordergründig kleinen Sujets prägt auch die Postkarte "Too Little". Hier lässt sich Tony Conrad brav in Anzug und Krawatte gekleidet, von oben herab, in einer Ecke abbilden. Die Hände auf den Rücken gelegt, nimmt er die Haltung eines kleinen Jungen an. Auf die Vorderseite ist dekorativ ein rotes Wachssiegel mit seiner Initialen C (Conrad) appliziert, welches das minderwertige Reproduktionsmedium aufzuwerten scheint.³²³ Beiläufig inszeniert der Künstler einen ästhetisch-narrativen Bruch, denn die mangelhafte Bildqualität resultiert aus dem simplen Kopierverfahren, das seinerseits in der Karte "Very Low Quality" (1979) aufgegriffen wird.³²⁴ Diesmal attackiert eine Bürste ein Fernsehgerät, wobei der Wiedergabescreen (Mattscheibe) den Schriftzug "Very Low Quality" trägt.³²⁵

Die zuvor erwähnte Haltung des *Creeps* kann als Metapher für die ambivalente Haltung zwischen Abgrenzung und Annäherung betrachtet werden, welche Tony Conrad nicht nur in den späten 1970ern seinem neuen Umfeld in Buffalo entgegenbringt. In der jüngeren Vergangenheit finden sich provozierende Gesten einer so gemeinten *creepyness* erneut – beispielsweise in dem Diptychon “Compositions by La Monte Young” (2001),³²⁶ welches mit einem flüchtigen Bildwitz die gescheiterte Freundschaft zu La Monte Young kommentiert und in der Ausstellung TONY CONRAD. INVENTED ACOUSTICAL TOOLS kaum zufällig neben dem Diptychon “Dollar Bill” (2001) gezeigt wurde.³²⁷

3. Video als letzte Aufforderung

Video is where all of the moving image ideas accumulate, like a network of little eddies strewn up and down the mainstream. And if perhaps the video discourse once seemed to bobble like a bit of surface foam on the deeper cultural current – now, more and more, we see it filling out a complex 200-year-old technological and social history.

(Tony Conrad, 2004)³²⁸

Stößt Tony Conrad in den 1970er Jahren im Rahmen seiner experimentellen Entgrenzungen des (Experimental-)Films zunächst überall dort auf das Medium Video, wo ihm der filmische Handlungsrahmen zu eng oder zu aufwendig erscheint,³²⁹ taucht Video eine knappe Dekade später vermehrt dort auf, wo ein direkter Austausch mit anderen Künstlern stattfindet und die künstlerischen Dispositive empirisch-experimentell hinterfragt werden.³³⁰ Video wird zum *narrativ-allegorischen* Medium,³³¹ das vom Konzept über das Setting bis zur Schnittfolge spontane Ausdrucksformen ermöglicht: Das klassische Skript wird durch spielerische Aspekte der Wiederholung und Iteration ersetzt.³³² Bild- und Tonmaterialien bleiben entweder ungeschnitten oder werden *ex post* bedeutungsstiftend collagiert und nachvertont.³³³ Statt kanonisierten Systematiken oder etablierten Tropen der Videokunst zu folgen, lässt sich der Künstler von einem eigenwilligen Drang zum Situativen leiten, wobei der Sprache und dem Sprechen eine wichtige Bedeutung zukommt.³³⁴

Ein kurzer Lehraufenthalt am Department of Visual Arts (University of California, San Diego) markiert im Sommer 1980 eine wichtige Zäsur. Im Austausch mit den lokalen Ausläufern der Appropriation Art erweitert sich Tony Conrads Freundeskreis und der Künstler findet seinen eigenen videografischen Stil.³³⁵ Die Alltagserfahrung, dass “[i]n California”, wie die Kunsthistorikerin Kim Levin schreibt, “television is not only true to life, life is true to television”, wird förmlich spürbar.³³⁶ Am Hauptquartier der US-Navi (Pazifikflotte) prägt das

Militär das Erscheinungsbild der Stadt und das zivile Leben. Einerseits zeugt die Situation vor Ort von den Gesten staatlicher Macht, wie sie im Militär inkorporiert sind. Andererseits wirken die Szenerie und das Verhalten uniformierter Menschen auf Tony Conrad mitunter grotesk, was durch die geografische Nähe zur Film- und Fernsehindustrie (Hollywood, Los Angeles) und den Austausch mit den CalArts-Artists unterstrichen wird.³³⁷ So erinnert sich der Künstler:

By 1980 I had decided that the efficient context for a work that would foreground authority issues would be a genre film, in which the presence of hierarchical relationships between two ranks of actors would be implicitly understood and accepted.³³⁸

Die kalifornische Episode führt gestalterisch zu einer Annäherung an den *Genre*-Stil, dessen Prinzipien später auch in Buffalo, teilweise mit den gleichen Kolleginnen und Kollegen, fortgesetzt werden.

Zunächst spielen jedoch neben dem kulturellen Kontext (San Diego) personelle Begegnungen eine wichtige Rolle. So besuchen Mike Kelley (1957–2012) und Tony Oursler (*1957, in New York, NY) Tony Conrads Videokurs.³³⁹ Kelley hatte im Vorjahr am CalArts seinen MFA (Master in Fine Arts) abgeschlossen,³⁴⁰ Oursler hatte wenige Monate zuvor seine Videoarbeiten am Institut Media Study/Buffalo präsentiert. Die beiden spielen damals bereits in einer gemeinsamen Band,³⁴¹ der sich gelegentlich auch Tony Conrad anschließt. So engagieren sich Kelley und Oursler zunächst in der Army-Persiflage “Beholden to Victory” (1981–1983) bevor sie in den Videoprojekten “Jail. Jail” (1982) und “Sunnyside High” (1983) mitwirken. All diese Stücke zeugen vom leidenschaftlichen Spiel mit Fehlerhaftem, sozialen Entgleisungen und dem Widerstand gegen unterschiedlichste Arten der Regulierung und Reglementierung.³⁴² Die Performanz des so inszenierten Scheiterns erinnert an die *Camp*-Ästhetik, über die Tony Conrad mit Blick auf Tony Oursler schreibt:

In bad movies and camp we participate in the irony of the image through (again a) recognition of parallel representations in the scene: the representation which has been attempted, and that, which ironically remains unconcealed (and is recognizable in its unfortunate familiarity), due to the ineptitude of the production.³⁴³

Bereits Mitte der 1960er Jahre war Tony Conrad in Jack Smiths Umfeld mit Formen des *Camp* in Berührung gekommen. Das „begeisterte Aufgreifen des falschen Scheins“ begreift Mike Kelley, der Ko-Autor von „Beholden to Victory“, als gleichsam *politische* Haltung.³⁴⁴ Mit Blick auf Smiths „Flaming Creatures“ (1963) betont er:³⁴⁵ „Es handelt sich um eine Ästhetik, die prinzipiell verdächtig ist, denn man weiß nie genau, ob ihre Freuden echt sind oder ironisch. Camp ist eine Geheimästhetik“.³⁴⁶

Die hier greifbare Schwebung zwischen Ironie und ernst gemeinter Kritik, das vorsätzlich Falsche und das vorgetäuscht Appropriierte, welches immer schon aus dem Entdecken der Fehler Profit schlägt, wird typisch für das Schaffen der frühen 1980er Jahre. Ästhetisch überdreht, teilweise sarkastisch und vorsätzlich verkehrt, wirken nicht nur die Bänder der Machttrilogie, sondern gerade auch jene videografischen Projekte,³⁴⁷ welche in Zusammenarbeit mit Barbara Broughel und Joe Gibbons entstehen.³⁴⁸ In formaler Anlehnung an Fernsehserien, Daily Soaps und Spielfilme, eifern sie einer artifiziellen Form von *Genre* nach, welche als bunter, unsystematischer Potlatsch unterschiedlichste Stilfragmente vereint.³⁴⁹ *Camps*, *Genre*, die Sozialkritik der Westküste und die etwas verkopftere Medientheorie der Ostküste fusionieren. Dem Video kommt dabei eine Funktion zu, die an Kim Levins Schilderungen zur Lebenserfahrung der 1980er Jahre erinnert, da sie spontan und politisch neutral wirkt: „Everyone thinks a lot“, schreibt die Autorin aus einer kalifornischen Perspektive,

about what they have just done, or fantasizes about what they might have done. A lot of mental rearranging takes place. As narrative content enters art, it is taking the form that life and television have offered; as narrative time becomes a field for investigation, video is obviously an appropriate medium. Television is the real subject of video.³⁵⁰

Im nach außen gekehrten Spiel mit Verkleidungen und appropriierten (Gender-)Posen, werden stereotypisierte Verhaltensformen zu Versatzstücken, die wie Vokabeln re/kombiniert werden können. Tatsächlich orientiert sich das Vorgehen in einigen Projekten ganz explizit an grammatikalischen Prinzipien und der Struktur der Sprache.³⁵¹ Anders als in den strukturalistischen 1970er Jahren wird das performativ *in situ* Gesprochene (und nicht die Struktur) zum Medium: Das Gesagte

wird Träger, (Ver-)Mittler und Indikator, der nicht nur unterschiedliche Modi annehmen kann, sondern auch Aufschluss über die Sozialisation gibt, reguliert und Interaktionen steuert oder implodieren lässt.³⁵² In einem Förderantrag für das Videoprojekt “Knowing with Television” konstatiert Tony Conrad entsprechend:

Language is almost always assumed to be a vehicle for exchanging information (data, facts, logical implications), stories true or false, or codified cultural information (greetings, warnings, etc.). As a vehicle for the implementation of learning experience through direct action, without logical or factual support, language functions much differently from the assumed ways. In directly shaping the subjective (or suggestive) receptivity of the listener, the speaker approaches both syntax and semantics in non-traditional ways.³⁵³

Strukturieren die spielerischen Routinen des Gesprochenen in “Jail. Jail” (1982) und “Sunnyside High” (1983) den Fortgang (Narrativ) der Stücke, inszeniert Tony Conrad mit den performativen Gesprächsrunden des POINT BLANK ironisch den Nullpunkt der (Kunst-)Kritik.³⁵⁴ Die Sprache ermöglicht ferner den Übergang vom Bewussten zum Unbewussten, denn “[c]onsciousness”, wie der Künstler in *Non-Linguistic Extensions of Film* schreibt,

as a cultural code, relates the linguistic component of our experience to the more immediately experiential part of life. The way in which language becomes unbounded from our direct experience, as we begin to explore these terms more thoroughly, is a familiar part of our experience.³⁵⁵

Dies zeigt sich besonders deutlich in Arbeiten, welche den Wahrnehmungsapparat hinterfragen. Ob als bewusste Reflexion der eigenen kulturellen Prägung (“Lookers”, 1984) oder als suggestive Kritik, welche die Wahrnehmung des Betrachters gezielt überfordert (“Sip Twice, Sandry”, 1983; “Height 100”; 1983), Tony Conrads neuer, videografischer Ansatz löst sich sowohl gestalterisch als auch intentional vom phänomenologischen Empirismus der 1960er und frühen 1970er Jahre.³⁵⁶ Sehen und Sehenlassen nehmen implizit Bezug auf omnipräsente Blicktheorien, die mit dem lokalen Verständnis der Buffalo-Communitys abgeglichen werden.³⁵⁷ Wichtige Weggefährten sind in dieser Zeit Catherine (gen. Cathy) Howe, Barbara Lattanzi, Julie Zando, Steve Gallagher und Tony Billoni, die in “Lookers” und gelegentlich bei

POINT-BLANK-Events (1983–1985) auftauchen. Tony Billoni und Cathy Howe sind in “VIDI VICI: Narrative and the Death of Desire” (1988) präsentiert; Julie Zando erscheint u.a. in “Egypt 2000” (1986). Sie alle sind auch in Hallwalls-Aktivitäten involviert, sodass sich die im vorherigen Kapitel angedeuteten Freundschaftsmuster fortsetzen.³⁵⁸

Im Rahmen dieses Kapitels werden daher drei, in den 1980er Jahren zentrale Themenkomplexe in Tony Conrads videografischem Schaffen aufeinander bezogen: Zunächst wird der anhaltende Einfluss des Lehraufenthalts in San Diego werkbasiert nachgezeichnet. Er forciert eine eigene videografische Bildsprache, welche die analytische Schwere des Experimentalfilms hinter sich lässt (*Performanz des Versagens*). Es folgt der Übergang von der Reflexion der äußeren Beobachtung (Bild ↔ “Lookers”), über den physiologisch gesteuerten Akt des Sehens, bis zur experimentellen Erkundung psychologisch beeinflusster Formen der Wahrnehmung (*Erweiterung der Wahrnehmung*). An der Grenze zwischen Außenwelt und Ich (Selbst) drängt sich der Schritt zur Nahnacht auf den eigenen Körper förmlich auf (*Erotisierung des Blicks*). Das spielerische Trompe-l’œil vorgegaukelter Erotik lotet das Spannungsverhältnis zwischen körperlicher Nähe und emotionaler Distanz allerdings lediglich vorsätzlich aus und wirft den Betrachter auf sich selbst zurück.

3.1 Performanz des Versagens

Anfang der 1980er Jahre entsteht mit “Beholden to Victory” (1980–1982), “Jail, Jail” (1982) und “Sunnyside High” (1983) eine lose Serie von Videoarbeiten, welche sich durch eine intrinsische Fehlerhaftigkeit, affektive Schadenfreude und karikierende Überzeichnungen auszeichnen. Anders als das Mangelhafte der etwas früher entstandenen Postkartenprojekte spricht Tony Conrad im Kontext von “Beholden to Victory” nun von *scintillating failures* und macht damit jenes *celebrity-artige* Funkeln explizit, das gewöhnlich mit dem Blitzhagel der Filmkameras assoziiert wird. *Scintillating failures* deuten auf jene neue Medienpraxis, hin, die durch *camp*- und *genreartige* Elemente Einzug ins Schaffen

des Künstlers finden. Diese befördern Artikulationsformen, welche gemeinsam mit teils sinnentleerten Tropen der Kunst- und Medienkritik auftreten. Die Sprache vermittelt dabei nicht mehr nur als kommunikatives Werkzeug die Inhalte oder ermöglicht den Austausch, sondern sie wird selbst zur Kunstform.³⁵⁹ Bereits 1976 erkennt Tony Conrad in den unterschiedlichen Wahrnehmungsformen von Film und Video dialogische "justification of the representational function as a coherent communicative form", wozu er weiter ausführt:³⁶⁰

This peculiar communicative versatility of film and video demands a special sort of attention. As it would seem that there is a reason for concern regarding cognitive deficiencies in the ordinary language where it is used as a vehicle for careful analytical discourse, it would be most interesting to discover ways of using film or video as contexts for communication in substantively extended languages. Put another way, is it possible to devise settings within these media for the articulation of cognitively cogent statements which are intrinsically incapable of being written down?³⁶¹

Die hier greifbare Verschränkung von geschriebener Sprache und medialer Artikulation meint in den frühen 1980er Jahren zugleich aber auch eine Kritik gesellschaftlicher Regulierungsroutinen, deren Wirkmacht sprachbasiert durchgesetzt wird. Es kommt, anders als es die glamouröse Oberflächenästhetik der makellosen Fernsehindustrie (*scintillating failures*) suggeriert, zu Fehlern. Vorgeschobene Machtgesten und Herrschaftsansprüche werden willkürlich unterlaufen, wenn Tony Conrads Soldaten in "Beholden to Victory" (1980) die militärische Ordnung chaotisch durcheinander bringen,³⁶² das Gefängnis zum Jahrmarkt der Travestie verkommt ("Jail. Jail" 1982) oder die Schule zum Ort pubertierender Erinnerungen der Erwachsenen wird ("Sunnyside High", 1983).³⁶³

"Failure", erklärt Tony Conrad später, "is the most trying teacher".³⁶⁴ Dabei erinnert die Schulmetaphorik an die Erläuterungen des ebenfalls in allen drei Projekten involvierten Mike Kelley, der die innere Dynamik der *foul perfection*, also der tölpelhaft verfehlten Perfektion, ebenfalls aus dem hierarchischen Gefälle zwischen Eltern und Kindern sowie Lehrern und Schülern bezieht. Diese wird im Moment des Scherzes umgekehrt.³⁶⁵ Zwar dekliniert Mike Kelley, zumal in Zusammenarbeit mit Paul McCarthy, diese Themen körperlich sehr viel

expliziter im Sinne einer subversiv-sexuellen Haltung durch als Tony Conrad, aber es finden sich deutliche Parallelen.³⁶⁶

Das Wechselspiel zwischen sprachlichem Formalismus und gestisch-rhetorischen Unpässlichkeiten ist im "Jail. Jail"-Fragment besonders greifbar.³⁶⁷ Während pragmatische Analysen der Macht soziale Interaktionen, das Wirken von Autorität oder institutionellen Hierarchien aufdecken, eignen sich Tony Conrads (gefallene) *Heldinnen* auch hier omnipräsente Unterwerfungsgesten lediglich gestisch an.³⁶⁸ "As the power of the given facts tends to become totalitarian", schreibt der Künstler in *De-Authorizing World Civilization*, "to absorb all opposition and to define the entire universe of discourse, the effort to speak the language of contradiction appears increasingly irrational, obscure, artificial".³⁶⁹

Wie wichtig das prozessuale (Wi(e)der)-Sprechen um 1982 insgesamt ist, verdeutlicht auch das POINT BLANK-Projekt, welches das videografische Set verlässt und als Performance-Serie an die Öffentlichkeit tritt.³⁷⁰ Der Künstler initiiert eine "series of discussion and seminar meetings",³⁷¹ in der es darum geht, gemeinsam mit anderen "to occupy the site of discourse as an artistic understanding".³⁷² Das Sprechen *über* (Kunst) wird zum künstlerischen Akt und Produkt.³⁷³ Das Grundinteresse besteht "in destroying the hierarchy of these meta-technologies", in deren Folge neue "technologies of thought organization" entstehen, "which all depend on differentiation, [and] become perverted".³⁷⁴

3.1.1 Beholden to Victory (1981–1983)

Der Rohschnitt zu "Beholden to Victory" entsteht im Sommer 1980 während Tony Conrads Lehraufenthalt in San Diego und reagiert auf die lokale Militärpräsenz.³⁷⁵ Das Genre der Army-Parodie imitierend,³⁷⁶ entwickelt sich das Stück prozessual, intuitiv und *in situ*, ohne zuvor allzu klar definiert zu sein. "Beholden to Victory", erinnert sich der Künstler später, das intrinsisch Fehlerhafte vorwegnehmend,

was shot in Super-8, under amateurish conditions, so there are also technical errors in a number of scenes. Moreover, in spite of the detailed analysis of spatial priorities and the precision of my directions to the actors, I achieved virtually no analysis of the temporal flow or sequencing of the film's events, other than the sketchy internal narrative logic that obtained within each scene, I had no

clear understanding of how the scenes themselves should be patched together in sequence.³⁷⁷

Campusgebäude werden zu militärischen Schauplätzen: Eine verlassene Baracke dient als Lager, Schulräume suggerieren eine Kaserne, Maschendrahtzäune mit und ohne Graben markieren militärisches Terrain und Schutzzonen. Im Hintergrund steigt die karge Hügellandschaft von La Jolla (CA) empör.³⁷⁸ Die uniformierten Studenten treten in mangelhafter Feld(-ver-)kleidung auf und werden so zu Soldaten und Unteroffizieren. Sie stehen unter der Führung des Oberstabsfeldwebels Mahony.³⁷⁹ Es mangelt an allem, vor allem an körperlicher und sozialer Haltung. Der Dreh verkommt zum performativen Spiel, das eher den Regeln eines Gesellschaftsspiels als jenen ernsthafter Filmproduktionen folgt,³⁸⁰ auch wenn es mitunter schwer fällt, zu erkennen, wo genau die Freiwilligkeit der Handlung einsetzt, welche nach Johan Huizinga „innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber [gemäß] unbedingt bindende[r] Regeln verrichtet wird“.³⁸¹



Abbildung 19: T. Conrad: Beholden to Victory (1981/1983).

Ähnlich wirken die impliziten Spielregeln von “Beholden to Victory”, auch wenn der narrative Ablauf durch eine Liste an Negationen (Verboten) geregelt wird:³⁸² keinerlei narrative Stringenz, keine Ordnung, kein Zoomen, kein Schwenk und der Blick streng hierarchisch von oben.³⁸³ Verfehlungen bleiben als sichtbarer Unterbruch (Schnittfolge) präsent, denn der “direction attempted [had] to be formulaic rather than authoritarian”, so der Künstler.³⁸⁴ Das bleibt nicht ohne Folgen, sodass einerseits der gesamte Film, wie auch sein Trägermedium (Super-8), amateurhaft wirken.³⁸⁵ Andererseits zeigen sich überall Fehler: Die Soldaten haben ihren Bewegungsapparat so wenig im Griff wie

den Sitz ihrer Uniformen [BtV #03:11# – #03:51#]. Sie verstehen nichts von Respekt im Umgang mit ihren Vorgesetzten oder ganz generell von Ordnung [BtV #04:39#]. Sie bringen ihr Materiallager durcheinander [BtV #01:02–1:55#], bewerfen den Sergeant mit allerlei Schrauben, Tischtennisbällen und anderen Kleingegenständen [BtV #01:50#] oder verhöhnen ihn mit infantilen Fingergesten [BtV #01:59#]. Während der Unterrichtseinheiten fliegen Papiergeschosse, die Soldaten lesen *Sad-Sack-Comics* [BtV #07:49#]³⁸⁶ und albern sinnlos herum, statt den sachgerechten Umgang mit Waffen zu trainieren. Sie spielen mit Gewehrtrappen *verwundeter Soldat* [BtV #05:37# – #06:38#], simulieren Selbstverletzungen und lassen Konditions- sowie Orientierungsläufe zu Hampelmann-Spielchen verkommen.³⁸⁷ Das unstrukturierte Herumalbern spiegelt die willkürliche Führung wider. Mahony, der Kopf der undisziplinierten Truppe, lässt die militärische Rhetorik der Befehlssprache zu gebrüllten Lauten verkommen (“hey, hey, hey...” [BtV #00:24#]; [BtV #03:21#]) und schildert Kriegssituationen unsachgemäß als vokale Lautmalerei (“ratatatata...” [BtV #08:49#]).³⁸⁸ Als Disziplinierungsmaßnahme wird den Soldaten mit einem Tischtennisschläger der Hosenboden versöhlt, wobei der Bruch mit sozialen Konventionen an die künstlerische Trotzhaltung des *Creeps* erinnert, über die Henry Flynt 1962 geschrieben hatte:

‘Creepiness is disvalued [...]. At the best, the creep is pitted as a cripple, a victim of an unprogressive social order to be cured.’ Adult human values are hegemonic in society, and childhood is an imperfect or low form of adulthood, a stage in a process – if carried out ‘correctly’ by educational instructions – of molding people into this form (a process of becoming adult). From such a conventional point of view, a creep is the result of an unsuccessful process of education, maturation, and enculturation: a scandalous or pitiable failure, a social abortion.³⁸⁹



Abbildung 20: T. Conrad: Beholden to Victory (1981/1983).

Trotz der konsequent unprofessionellen Machart folgt das heutige Narrativ von "Beholden to Victory" einem geradezu klassischen Ablauf: Zunächst erkunden die Soldaten ihr Feldlager; es folgt das Aufgleisen einer militärischen Operation, deren physische Vorbereitung in sinnlosen Grabenkämpfen trainiert wird. Die intellektuelle Schulung der Truppe erfolgt mittels Overhead-, Film- und Fernsehprojektionen, deren Found-Footage die Lageeinschätzung unterstützt. Fern der Zivilisation werden im freien Feld Überlebensstrategien erprobt und Observatorien erkundet, bevor der ersehnte Feldurlaub beginnt und die Soldaten ihr Zuhause in Augenschein nehmen. Die Heimkehr wird per Funk angekündigt:

Boy, oh Boy! I'm coming home! I can't believe I got a break! It has being so long out here. ... Boy, that train out home is gone be terrific. ...My buddy is feeling very far. I have invited him home. Is that ok? ...Boy, oh Boy! I can't wait. [BtV #17:09#]

In einer viel zu kleinen Wohnung erwarten eine alkoholsüchtige Mutter, gespielt von Barbara Broughel, ein eifersüchtiger Vater und Geschwister den erwachsenen Sohn und seine Kameraden. Eine Mischung aus körperlicher Anziehung, Leidenschaft und verachtungsvoller Ablehnung prägt die angespannte Stimmung.³⁹⁰



Abbildung 21: T. Conrad: Beholden to Victory (1981/1983).

Zu den Schlüsselmomenten gehört eine Sequenz von Mike Kelley und Tony Oursler, deren slapstick-artiger Charakter einen künstlerisch bleibenden Wert beansprucht. Die beiden Kameraden haben sich vom Rest der Truppe abgesondert und versuchen nun, sich alleine durchzuschlagen. Aus Angst vor Sergeant Mahony läuft Mike Kelley *Chaplin-like* kontinuierlich im Kreis,³⁹¹ während Tony Oursler versucht, die Spuren zu verwischen.³⁹²

Immer wieder beginnen die beiden neue Sätze oder Handlungen, ohne diese zu Ende zu führen. Situativ verkehren sie das Begonnene ins Gegenteil und unterminieren damit jede narratologische Stringenz.³⁹³ So wird greifbar, was Elisabeth Sussman 20 Jahre nach "Beholden to Victory" (1983) über Mike Kelleys Arbeitsweise im Allgemeinen festhält, wenn sie schreibt:

The projects cohere around an intention or structure – itself based on an absurd but explainable logic – which is created to be exploited, repeated, disobeyed, parodied, or improvised with. All or many of Kelley's quasi-logical systems are brought to bear on an almost conventional litany of themselves, standard obsessions of American society: religion, national history, art, notions of the body, adolescence, average family relationships, sexual identity. The artist stages a persistent attack on these loaded subjects, wanting to save them from routine liberal understanding [...]. Almost lately a moralist, Kelley only confronts social norms by exposing their ridiculous foundations. The site from which he launches his deconstruction is the place that mostly lofty Western philosophies and religions want to disclaim, repress, or absolve. It is low, class based, sophomoric, and apparently the locus of failure.³⁹⁴

Bei einer weiteren Expedition mimt Mike Kelley den quengelnden Soldaten, der mit Hauptfeldwebel Tony Conrad militärische Anlagen inspiziert. Kelleys alberndes Verlangen, pinkeln zu gehen, gleicht einem verunglückten Sprachspiel, welches die phonetische Nähe zwischen der militärischen Bezeichnung des Fußvolks (*engl.: infantry*) sowie der Soldaten (*engl.: infant*) und dem Wort *infant* (Kind) aktiviert. Diese sprachliche Nähe wird etwas später in der Videoarbeit "Teddy Tells Jokes" (1980) offenkundig, in welcher der Sohn des Künstlers in Kniestrümpfen und einer Pseudouniform auf dem Klavier sitzt und improvisierte Witze erzählt. Er hat sichtlich Spaß am viel zu großen Helm, der Krawatte und dem Holzstab, der sein Gewehr repräsentiert. Endlich kann er einmal von oben herab, wie ein Erwachsener, Regie führen, Regeln erteilen.



Abbildung 22: T. Conrad: Teddy Tells Jokes (1980).

Beide Arbeiten, “Beholden to Victory” und “Teddy Tells Jokes”, unterlaufen gesellschaftliche Regulierungsorgane, die soziale Disziplin, Ordnung sowie die Vorstellung von Gehorsam.³⁹⁵ Tony Conrad geht es an keiner Stelle um Kriegserfahrungen,³⁹⁶ weder um historische, noch um aktuelle: Sein virtueller Gegner Mexiko ist “so chosen for its weakness”.³⁹⁷ Hinzu kommt die lokale Nähe, die einen Krieg/Überfall als umgangssprachlichen Scherz erscheinen lässt. Die tatsächlichen Grenzkonflikte zwischen den USA und Mexiko werden an keiner Stelle thematisiert. Als amerikanische Militäreinsätze Anfang der 1990er Jahre an Absurdität und Brutalität gewinnen, zieht Tony Conrad zunächst die Werkversion “Combat Status Go” (1981) des “Beholden to Victory”-Zyklus zurück, bevor er um 2006 auch den Titel “Hail the Fallen” aufgibt.³⁹⁸

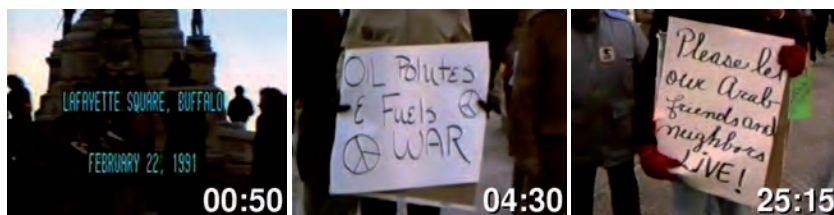


Abbildung 23: T. Conrad: Lafayette Square (1991).

Mit der Videoarbeit “Lafayette Square” (1991) unterstreicht er, sechs Tage vor der Kapitulation Iraks bei der zweiten großen Militäraktion (“Desert Storm”) im Zweiten Golfkrieg (1990–1991),³⁹⁹ seinen Protest. Er filmt eine der lokalen Demonstrationen und bereitet diese für das Fernsehen in Buffalo auf.⁴⁰⁰

Anders als heute, existieren in den 1980er Jahren also unterschiedliche Versionen von “Beholden to Victory”, deren Datierung, Bezeichnung und Realisationsform variiert. Das mehrfache Zurückgreifen auf das gleiche Material verdeutlicht die experimentelle Suche nach einer geeigneten Werkform, welche die “conception of the viewer as an active contributor” berücksichtigt.⁴⁰¹ So erklärt Tony Conrad:

‘Combat Status Go,’ ‘Beholden to Victory,’ and ‘Hail the Fallen’ are scintillating failures – they transfer the Officer attitude effectively to the audience. The normally-ductile viewer (complicitous with the narrative) responds ap-

propriately with contempt for the film on the basis of their disapprobation of the childlike Soldier characters. Some viewers who were actual war veterans, though, reported that the demeaning atmosphere of the film was accurate.⁴⁰²

3.1.1.1 *Hail the Fallen* (1981)

Die Urversion von “Beholden to Victory” ist mit dem antiquierten Titel “Hail the Fallen” überschrieben und setzt auf die doppelte Metaphorik des *Hail*, das als religiöse Grußform (*Hail Mary*/Ave Maria) aber eben auch als geächteter Nazigruß bekannt ist. Der Zusatz “the Fallen” deutet das Scheitern, den Mangel und die Fehlerhaftigkeit an. Gegenüber “Beholden to Victory” (1983) zeichnet sich “Hail the Fallen” durch drei grundlegende Differenzen aus: Erstens verwendet “Hail the Fallen” das gesamte Filmmaterial des Rohschnitts. Zwar kann die exakte Abfolge der Einzelsequenzen frei variiert werden, weil jeder Schnitt sowieso Resultat der *fehlerhaften* Produktion ist, aber in “Hail the Fallen” sollten alle Sequenzen unzensuriert sichtbar werden.⁴⁰³ Die endlose Struktur unterstreicht zweitens den Aspekt der Dauerhaftigkeit, welcher bei einer Gesamtdauer von circa 180 Videominuten – unstrukturierten Materials! – an Tyrannei grenzt.⁴⁰⁴ 2004 spricht Tony Conrad der Dauerhaftigkeit zwar phänomenologisch die Funktion zu, “the inverse of memory“ zu sein,⁴⁰⁵ aber letztlich führt das Moment der unabsehbaren Dauer zum Scheitern.⁴⁰⁶ Drittens teilt “Hail the Fallen” das Publikum in zwei hierarchisch variierte Betrachtergruppen, Soldaten nämlich und Offiziere, wobei die *Rollen* beim Eintreten frei gewählt werden. Pseudomilitärische Utensilien erleichtern den Zuschauern die Identifikation mit der Rolle.⁴⁰⁷

Die drei Aspekte der freien Kombinatorik der Einzelsequenzen, der daraus resultierenden Dauerhaftigkeit und die Aufteilung des Publikums werden bei der Eröffnungsausstellung der Overduin & Kite Galerie 2007 (Los Angeles) erneut angewandt. Wie bei “Hail the Fallen” werden alle verfügbaren Takes (diesmal computergeneriert) ausgespielt und das Publikum kann zwischen unterschiedlichen Betrachterpositionen wählen. Allerdings sind die Ränge diesmal mit *Defenders* und *Civilians* angeschrieben. Auf militärische Utensilien und den Originaltitel wird verzichtet. Das Gefühl der Endlosigkeit soll an die Willkür, die Orientierungs- und Planlosigkeit der Dreharbeiten erinnern. Die

Differenz zwischen improvisierendem Spiel und militärischer Stringenz erklärt Tony Conrad dabei zunächst als

no conceptual meaning which had to do with the editing. I didn't believe that the material should be structured at all. So I liked the presentation in about 2007 in California, where the piece was displayed from a computer. The computer chooses each sequence and integrated the different sequences once after another. So there were four different choices which had to be done at each branch: the piece could be very long or very short. It could even go to loop.⁴⁰⁸

Bis 2003 ist der Titel "Hail the Fallen" noch im Umlauf. Zwar verwendet Tony Conrad primär den Titel der editierten Videobandversion ("Beholden to Victory"), aber gleichzeitig benennt Mike Kelley das Stück gelegentlich noch als "Hail the Fallen". Die historische Demarkationslinie, an welcher der ursprüngliche Titel ("Hail the Fallen") definitiv aufgegeben wird, kann deshalb so genau auf das Jahr 2003 datiert werden, weil sie sich beiläufig in Mike Kelleys Buchprojekt *Minor Histories* (2003) eingeschrieben hat;⁴⁰⁹ später finden sich ähnliche Hinweise noch einmal in der *Buffalo-Heads*-Publikation, welche zudem "Combat Status Go" erwähnt.⁴¹⁰

3.1.1.2 *Combat Status Go* (1981)

Expliziter noch als bei "Hail the Fallen" zieht Tony Conrad bereits Anfang der 1990er Jahre die Version "Combat Status Go" (1981) zurück. "[D]umpish operations", wie etwa die Invasion der US-Truppen in Panama ("Operation Just Cause") und der Zweite Golfkrieg (1990–1991), lassen die strategische Distanz zur Realität schwinden.⁴¹¹ Rollenspielartige Settings mit militärischer Metaphorik sollen nun nicht mehr an den Bereitschaftsmodus des Gefechtes (*engl.: combat*) erinnern und die Aufmerksamkeit der Betrachter adressieren, die im Skript ursprünglich noch sehr explizit ausgeführt werden:⁴¹² "Combat Status Go" erklärt Tony Conrad hingegen zum Entstehungszeitpunkt,

has a game, not a story – the game of an Officer and a Private. The Officer may use harsh language, for instance, while the Soldiers have no names. But the rules are for the viewer: as you watch, *You* see interpretations of the rules, played by real people, with room for the audience to play, too. The war film genre context is a conceit which functions to label the roles as heroic; what reduces

heroism to irony is not the nerdiness of the heroes, but the attitude of contempt that is induced within the audience.⁴¹³

Der Wechsel vom Heroischen, als einer ästhetisch überkommenen Kategorie, zum Ironischen, als aktuellem Regime, wird in der Ausstellungspraxis als dialogisch-interaktive Struktur präsentiert, welche die aktive Teilhabe fordert. “The idea”, schreibt der Künstler, “that a film (videotape) should or could manipulate viewer attitudes in this way is novel and perhaps un-judicious”.⁴¹⁴ Während hier deutlich die Beschäftigung mit psycho-physiologischen Theorien greifbar wird, die Tony Conrad im Rahmen seiner Videoprojekte “Knowing with Television” (1983), “Height 100” (1983) aber auch der Performanceserie “Sound Advice” (1985) weiter verfolgt, zeigt sich im weiteren Verlauf der Aussage jener Ermächtigungs- und Aktivierungsgedanke, der werkmonografisch bis zu den Public-Access-Aktionen der 1990er Jahre verfolgt werden kann. Er fordert auf einer ganz fundamentalen Ebene die Teilhabe und Teilnahme der Gesellschaft (sc. Fernsehzuschauer). So erklärt der Künstler weiter:

A corresponding problem in literature concerns the unlikeable protagonist, who makes the book unlikeable too. However, the idea here was to open a pathway into a new (and more dignified) culture, in which the viewer is aware of efforts to sway their attitudes, and respects (in return) opportunities which are afforded for them to control these affinities themselves. [...] The director must protect his friend the Soldier from the baleful and obscenely intrusive gaze of the ogling *Audience*.⁴¹⁵

Die hier greifbare Konzeption eines aktiven Betrachters kann an Christian Metz’ Erläuterungen zur gegenläufigen Struktur der An- und Abwesenheit von Zuschauern und Schauspielern im Film erinnern,⁴¹⁶ die in “Jail. Jail” um die Differenz zwischen fiktivem Spiel und der Realität pluraler Rollen/Charaktere ergänzt wird.

3.1.2 *Jail. Jail* (1982) / *WiP* (2012)

Ein knappes Jahr nach “Beholden to Victory” installiert Tony Conrad in seinem Studio in Buffalo eine Gitterkulisser mit drei Zellen und beginnt das Videoprojekt “Jail. Jail”.⁴¹⁷ Konzeptionell und inhaltlich führt “Jail. Jail” die Prinzipien von “Beholden to Victory” weiter und

modifiziert sie: Spiel und Regelhaftigkeit werden expliziter aufeinander bezogen als zuvor und der Sprache kommt eine tragendere Funktion zu. Die maskulinen Soldaten weichen weiblich transvestierten Inhaftierten⁴¹⁸ und an die Stelle der militärischen Befehlssprache, der körperlichen Ertüchtigung und der handgreiflichen Disziplinierungen treten sexuell aufgeladene Kommunikationsformen, (pseudo-)erotische Beziehungen und ausgiebige Rituale der Körperpflege. Gelegentlich wird das Spiel durch das Wachpersonal durchkreuzt. “Concerning the plot”, erklärt Tony Conrad,

there are basically two roles: the guard and the prisoner. The guard was more difficult to set out. Concerning the prisoners there were many generic scenes, which could happen in a Jail-Movie, like the prisoners would swab the floor. They go to bed, and so on ... very typical scenes. One scene even takes place at the laundry – because the family of one of the staff had a laundry.⁴¹⁹



Abbildung 24: T. Conrad: Jail, Jail (1982).

Wie in “Beholden to Victory” geht es in keiner Weise um einen dokumentarischen Blick auf die Realität US-amerikanischer Gefängnisse, sondern um suggestiv-metaphorische Assoziationen.⁴²⁰ Neben Barbara Broughel, Tony Billoni, Chris Hill, Mark Oursler und weiteren Künstlerinnen treten erneut Mike Kelley und Tony Oursler in Erscheinung.⁴²¹ Im Modus des Freiheitsentzugs beschnuppern,⁴²² betatschen und begreifen sich die Gefangenen gegenseitig durch die Gitterstäbe, ziehen sich an oder aus und kommunizieren in einer sexualisierten Parallelsprache (Ghettoslang). Ihre Langeweile vertreiben sie sich mit allerlei Animalischem.⁴²³ Als zentrales Gestaltungsmoment fungiert die Kleidung, wobei die Performanz der Travestie an Judith Butlers Erläuterungen zur Geschlechtsidentität erinnert: „Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert“, schreibt Butler,

offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher wie auch ihrer Kontingenz. Tatsächlich besteht ein Teil des Vergnügens, das Schwindel-Gefühl der Performanz darin, daß man entgegen den kulturellen Konfigurationen ursächlicher Einheiten, die regelmäßig als natürliche und notwendige Faktoren vorausgesetzt werden, die grundlegende Kontingenz in der Beziehung zwischen biologischem Geschlecht (sex) und Geschlechtsidentität (gender) anerkennt. Statt des Gesetzes der heterosexuellen Kohärenz sehen wir, wie das Geschlecht und die Geschlechtsidentität entnaturalisiert werden, und zwar mittels einer Performanz, die die Unterschiedenheit dieser Kategorien eingesteht und die kulturellen Mechanismen ihrer fabrizierten/erfundenen Einheit auf die Bühne bringt.⁴²⁴

Diese Sachverhalte lassen sich im Rohschnitt zu "Jail. Jail" in ihrer praktischen Anwendung am explizitesten nachvollziehen.⁴²⁵ Im Wechselspiel zwischen Kleidung, Gestik und Sprache entwickelt sich eine repetitive Struktur, die den Fokus in einigen Szenen deutlich auf die Sprachebene richtet. Fortwährend wiederholen die Gefangenen die immer gleichen Wörter, Phrasen oder imitieren Sätze des Vorredners, auch wenn die Intonation variiert oder die syntaktische Struktur der Sätze verschoben wird.⁴²⁶ Die Relevanz der sprachlichen Wiederholung hat sich sogar in den Titel eingeschrieben, denn das Wort "Jail" wird explizit verdoppelt.⁴²⁷

Statt eines festgelegten Skripts, dessen Text eintrainiert und möglichst perfekt gefilmt werden könnte, wiederholen die Schauspieler den Text des jeweils anderen aus der Erinnerung. Die Transkription erfolgt erst im Nachhinein.

Meisterhaft beherrschen Mike Kelley und Tony Oursler das stagnierende Spiel der sich selbst perpetuierenden Sprache.⁴²⁸ Im Moment der Wiederholung kommt es zu improvisatorischen Variationen. Die Sprache wird zur Schnittstelle zwischen der Vergangenheit, also dem eben Gesagten, und der Gegenwart, zwischen Aktualität und Erinnerung.⁴²⁹ Die hier greifbare Ambivalenz erinnert an Gilles Deleuzes Erläuterungen zu *Differenz und Wiederholung*, in denen es heißt: „Alle Identitäten sind nur simuliert und wie ein optischer ‚Effekt‘ durch ein tieferliegendes Spiel erzeugt, durch das Spiel von Differenz und Wiederholung.“⁴³⁰ Im sich wiederholen-

den Spiel von "Jail. Jail" steht die Differenz allerdings zugleich für einen Mangel, einen Sprachfehler und mithin einen Regelverstoß, der durch den spezifischen Austragungsort wiederum überhöht wird. Denn schließlich markiert das Gefängnis in der modernen Disziplinargesellschaft den Ort des disziplinarisch geahndeten Regelverstoßes.

Die semantische Überlagerung von Regulierungsorgan (Gefängnis), Regelverstoß (Travestie, Sprachspiel) und iterativer Memorierungsarbeit (Performanz), kann in dieser abstrakten Form auch an Jacques Derridas Herleitung (der Funktion) des Archivs erinnern, in welcher es gleich zu Beginn heißt:

Arché, entsinnen wir uns, benennt zugleich den Anfang und das Gebot. Dieser Name führt augenscheinlich zwei Anfangsgründe zusammen zu einem: den Anfangsgrund nach Maßgabe der Natur bzw. der Geschichte, da, wo die Dinge ihren Anfang haben – als physischer, historischer oder ontologischer Anfangsgrund –, aber auch den Anfangsgrund nach Maßgabe des Gesetzes, da, wo Menschen und Götter gebieten, da, wo die Autorität, die soziale Ordnung geltend gemacht wird, an jenem Ort, von dem her die Ordnung gegeben wird, der normologische Anfangsgrund.⁴³¹

Dass der kreative Spalt, welcher sich in "Jail. Jail", im Unterschied zum Archiv, durch die sprachliche Differenz innerhalb der formalisierten Wiederholung öffnet, nicht zufällig erfolgt, sondern konzeptionell angelegt ist, verdeutlichen auch die Skripte zum Projekt: Zur künstlerischen Iteration des szenisch gesprochenen Textes soll der maschinelle Text/Klang eines Sprachroboters (Kurzweil-Maschine) hinzukommen, welcher die unmittelbar nach der Aufnahme transkribierten Passagen erneut vorlesen und die Differenz in der Nachbearbeitung medial überhöhen soll.⁴³²

Um die Szenen direkt transkribieren zu können, arbeitet Tony Conrad im Positivverfahren, welches auf das zeitaufwendige, chemische Entwickeln der Filme verzichtet und eine direkte Wiedergabe ermöglicht.⁴³³ Das "Jail. Jail"-Typoskript zeichnet sich durch einen auffälligen Kopfteil (Header) aus, der jeder Seite vorangestellt ist.

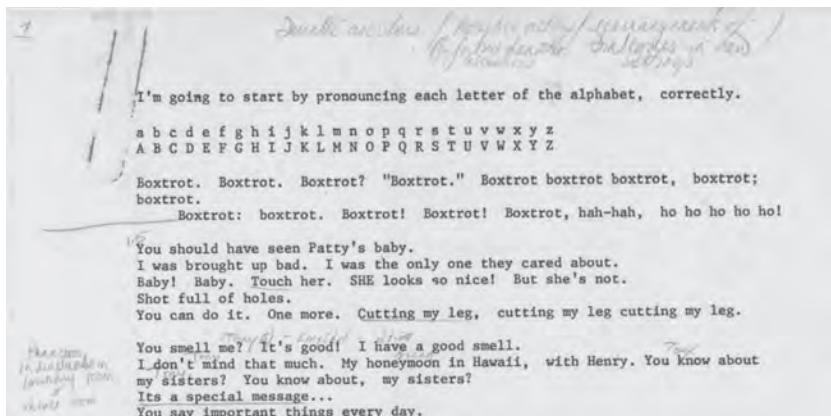


Abbildung 25: T. Conrad: *Jail. Jail. Typescript* (1982, S. 1).

Seite eins beginnt mit den Worten “I’m going to start by pronouncing each letter of the alphabet, correctly”. Danach folgt in Gemeinen und Versalien das Alphabet, sodass der Eindruck eines sprachlichen Justierungsaktes entsteht.⁴³⁴ Auch die Folgeseiten zeigen zuoberst grafisch auffällige Textblöcke. Sie erinnern an Sprachspiele und lassen die akustische Störung des *Bandsalats* (Transportfehler) bei analogen Audioabspielgeräten assoziieren. Beim lauten Vorlesen wirkt es, als teste Tony Conrad die Emotionsfähigkeit der Maschine.

Dem Text haftet damit auch etwas von jenem tippenden Selbstbewusstsein an, welches der Künstler in einem Gespräch mit der Filmemacherin Ericka Beckman erwähnt, wenn er die gesprochene von der maschinengeschriebenen Sprache unterscheidet. Die maschinelle Sprache charakterisiert er als “sort of [...] the analytic voice, that’s involved from moment to moment in typing”.⁴³⁵ Während Ericka Beckman im Unterschied hierzu die “[s]ort of a collective consciousness behind typing” hervorhebt,⁴³⁶ hält Tony Conrad fest:

when I’m typing for example I realize that I am typing. I said I was typing for myself, but in a way it’s the special self-awareness where I’m including all kinds of audiences within myself. I can feel myself doing that a little bit in the conversation because we’re typing and I feel like I have to sort of retreat a little bit and think about [...] who that audience is out there, you know. Well, it’s you, Willie, in spite of the fact that you aren’t even here.⁴³⁷

Unter den schwarzweißen Filmaufnahmen hebt sich eine farbige Sequenz ab, in welcher das rhetorische Konzept der Wiederholung (und Differenz) besonders greifbar wird. Die benachbarten Gefängniszellen erscheinen als bunter Beauty-Salon hinter Gittern, der von einer ungewohnten Fülle an Personen bevölkert ist.⁴³⁸ Diese kämmen, maniküren und schminken sich in einer derartig überdrehten Form, dass die Kamera (Tony Conrad) zum sprunghaften Suchen verführt wird. Das gestische Spiel der sinnentleerten Phrasen verselbständigt sich zum schemenhaften Selbstzweck und erreicht seinen Höhepunkt, als ein gutes Dutzend Friseurinnen und Maskenbildnerinnen mit wedelnden Bürsten und Perücken durch die Gitterstäbe eine Welle inszenieren.



Abbildung 26: T. Conrad: Jail, Jail (1982).

Als Tony Conrad das fragmentarisch geliebene Projekt 2008 fertig stellen möchte, kommt dem Spiel aus erinnernder Wiederholung und situativer Iteration eine zentrale Funktion zu: “the main focus in this piece“, erinnert sich Tony Conrad,

really was on the language level. I wanted to play with speech. People should try to repeat all the same sentence but in a different way again and again. And I wanted to later play with that text. I really wanted to see what they do out of it. Later I wanted to transcribe everything and show it to them and say: play that again, or play that different, ... switch sentences from one character to another etc. But the result would depend a lot of the persons. Mike [Kelley] or Tony [Oursler] were very good in remembering things and they would repeat the text in a different way. Also Tony Billoni could remember things very good. In other cases I picked certain phrases up and we played it again and again.⁴³⁹

Die ehemaligen Schauspieler sollen 2008 in die noch immer existente Gefängniszelle zurückkehren und aus dem Gedächtnis das Stück dort fortführen, wo es ein Vierteljahrhundert zuvor stehen geblieben war. Am Ende sollen die historischen Aufnahmen mit aktuellen kom-

biniert werden, wobei die sprachlichen Varianzen, Erinnerungslücken und die natürliche Alterung der Protagonisten vermutlich das Moment der Differenz unterstrichen hätten.

Zeitliche Verzögerungen, Mike Kelleys *Freitod* (2012) und marktstrategische Entwicklungen verändern zwischen 2011 und 2012 die geplante „Jail, Jail“-Fortsetzung,⁴⁴⁰ sodass im Januar 2013 in New York eine Galerieversion präsentiert wird, welche zwar in der Kulisse des teilweise originalen Zellensets präsentiert wird, aber künstlerisch wie inhaltlich eine deutlich andere Sprache spricht:⁴⁴¹ Die zwischenzeitlich digitalisierten und von Joe Gibbons neu editierten Filmfragmente werden auf die Rückwände hinter und neben den Zellen projiziert und mit dem narrativen Werktitel „Women in Prison“ (2012) versehen.⁴⁴² Hinzu kommt ein Beleuchtungskonzept, das Tony Conrad als Relais zur Erinnerung beschreibt, denn die historischen Aufnahmen werden erst sichtbar, wenn das Licht ausgeht. Wenn das Licht eingeschaltet wird, *verstummen* die projizierten Bilder der Vergangenheit (*fading out*).⁴⁴³ „I also put a flickering light in play“ erklärt der Künstler,

See, in this dark room, when the light goes off, you see the past, and when the light goes on, you see the present [...]. It's hard not to be infected by the present, when the light is... on. When the light is on, the present is really forced upon you. But when the light is off the movie becomes much stronger.⁴⁴⁴

Trotz der historischen Bestandteile fällt es bereits 2013 schwer, im säuberlich re-installierten Environment von „Women in Prison“ (2012) das ehemalige „Jail, Jail“-Setting (1982) zu erkennen, das sich visuell in diverse Videoarbeiten der 1980er Jahre eingeschrieben hat.⁴⁴⁵ Während 2013 allerdings zumindest über das Beleuchtungskonzept das Moment der Erinnerung noch präsent ist, weicht auch dieser Aspekt in der weiteren Ausstellungsgeschichte. So passt sich „Women in Prison“ 2014 für die Wiener Präsentation dem diaphanen Raumkonzept des Ausstellungspavillon an und präsentiert „eine Installation, die um sein [Tony Conrads] analytisches Interesse an den Strukturen von Macht kreist und sich mit Begrifflichkeiten wie Isolation und Transparenz auseinandersetzt“.⁴⁴⁶ Obleich sich der Akzent, zumal gegenüber der fragmentarisch gebliebenen Urversion, erneut verschiebt und an die Stelle der situativen Spielpraxis (1982/2008) und der Erinnerung (2012) nun die Transparenz (2014) tritt, erwähnt der Künstler in den Erläuterungen

zur Ausstellung erneut die Bedeutung der Sprache: “because I like the idea that language lasts longer than people or space”.⁴⁴⁷ Die ehemalige Relevanz der (gesprochenen) Sprache und ihr performativer Charakter liefern also nicht nur 2011 wichtige Anknüpfungspunkte, sondern haben bis heute eine gewisse Relevanz bewahrt. Ihr intentionales wie auch historisches Rückgrat bildet Anfang der 1980er Jahre das Galerie- und Performance-Projekt POINT BLANK (1982–1985).

3.1.3 Point Blank (1982–1985)

POINT BLANK bezeichnet einerseits einen Ausstellungsraum, den Tony Conrad zwischen Oktober 1983 und April 1984 in der New Yorker 151 Ludlow Street als Galerie anmietet, andererseits heißt so auch eine Reihe an diskursiven Performances, welche teilweise öffentlich mit Künstlerkollegen aufgeführt wird. Während dieser Gesprächsrunden treten die Figuren in festen Rollen auf. Tony Conrad (Albertine [Tina] Volley) und Barbara Broughel (James Fall) nehmen die Position von *cross-gendered identities* an. Als Veranstalter eröffnen sie die Sitzungen mit einem dialogischen Prolog, der formal regulierend den Argumentationsrahmen (“site of discourse”) absteckt. Erst nach dieser Einführung wird das Gespräch für weitere Akteure geöffnet:⁴⁴⁸ Chris Hill thematisiert als Pamela Chairhut die Funktion der Sprache und deren bindenden Charakter (*language as vessel*), Robert Rayher fügt sich in die Figur des M. C. Chairhut, der versucht, als Theoretiker die Fäden des Diskurses zu ordnen.⁴⁴⁹ Die Polyphony der Sprach(-Macht-)spiele lässt die unterschiedlichen Argumente als “a kind of composite” erscheinen, “in which the composite is a representation of what it is that is being comprised by the *gestalt* of the discourse”.⁴⁵⁰

Im Unterschied zur konzeptuellen Strenge der Diskursstrategie beispielsweise der Künstlergruppe Art & Language (1966–1976), welche bereits eineinhalb Dekaden früher sprachbasierte Kommunikationsformate zum Gegenstand ihrer künstlerischen Praxis erhoben hat, lädt Tony Conrad Anfang der 1980er Jahre gezielt narrative Störenfriede in seinen *Palast der Fehler* ein.⁴⁵¹ Sie sollen die Ordnung des akademischen Diskurses stören. So einigen sich die Redenden in *Philocognosy* darauf, dass ihr Vorgehen “has to be in disagreement, right? It has to be dif-

ferent, it has to be inconsistent; it has to maintain that distance, because that distance is how it's like art".⁴⁵² Und in "Art and the Virtual/Palace of Error" erläutert Tony Conrad, dass es wichtig sei, "to revise all of the great intellectual traditions of Western culture, including psychoanalysis, literature, linguistics, metaphysics – down the line – basically with the interest of not so much protecting these disciplines as throwing them out".⁴⁵³ Wird Joseph Kosuth 1976 noch von Art & Language ausgeschlossen, weil er gegen den selbstauferlegten Ehrenkodex der Künstlergruppe verstößt, begrüßt POINT-BLANK willentlich hervorgerufene Abweichungen oder Brüche.⁴⁵⁴ Anlässlich der MINDFRAMES-Retrospektive betont Tony Conrad erneut, dass das Ziel darin bestanden habe,

to give it a centrifugal spin away from the relativistic core of poststructuralism, we adopted a pantheon of fictional theorists, whose individual ideas could develop variously in different directions. We also needed to escape the gravitational pull of the real, and this we did by inaugurating a realm called the virtual, into which the unresolvable, the liminal and the ineffable, and aporias within the discursive identity of the group as artists, might be cast.⁴⁵⁵

Logische Stringenz sucht man vergeblich. Die metaphorischen Wert-schöpfungsketten laufen absichtlich ins Leere, was im zweiten Teil der später als Videoarbeit publizierten Diskussion "Palace of Error" besonders anschaulich wird. Hier verlassen die Künstler hüpfend "the site of discourse".⁴⁵⁶ Unmittelbar davor überlegt Barbara Broughel im Austausch mit Keith Sanborn:

Values are the product of metaphor. In the contact between the structure of our unconscious, metaphor, and the real world, metaphor is the technology of the creation of values. The interaction between value and metaphor is the source of differentiation, perversion, and of authority. The metaphor and the value should be in-interactive within one image – like intra-interactive within one image. The imagination checks the rein of value; like fascism is like a slightly organized mass. The unimaginative value is desire; the dead value is desire. Fascism is motivated by possession and then remaining at the site of the possession to ensure bondage of the idea.⁴⁵⁷

Genau dieses Gedankenband ("bondage of the idea") wird später mit dem Begriff der *Philocognosy* belegt, welcher die Liebe zu den Gedanken an die Stelle der Philosophie (Liebe zur Weisheit) setzt:⁴⁵⁸ "Rather than use the term *philosophy, love of wisdom*", heißt es entsprechend,

“we opted for *philocognosy, love of thought*. This usage sustains the ineluctable, quasi-idealist element implicit in *wisdom*, but resituates it from an inherently authoritarian model to one that suggests and offers reliance on the interiority of the subject”.⁴⁵⁹

Bereits ein halbes Jahr früher diskutiert *Four Investigative Initiatives* das “concept of the artist as the medium”,⁴⁶⁰ wobei Albertine Volley im Prolog vorschlägt, “that what you have to do in order to construct a theory of the self as a medium is in effect to dismantle the Althusserian perspective and reconstitute it in another form”.⁴⁶¹ Die Vorstellung vom Künstler als Medium, die sich aus der Performancepraxis ableitet, ist dabei in eine sprachliche Systematik eingebunden, deren partielle Ziellosigkeit ebenso an “Beholden to Victory” und “Jail. Jail” erinnern kann, wie die Selbstinszenierung, das (Rollen-)Spiel und die theoretische (Selbst-)Positionierung.⁴⁶² Die inhaltliche Nähe scheint auch Tony Conrad nicht verborgen, denn er verknüpft gerade die frühen POINT BLANK-Veranstaltungen auch motivisch mit der Machttrilogie. Einerseits wählt er die militärische Formel des *point blank* als Titel, wobei *point blank* im Englischen die Strategie des Abfeuerns einer Waffe „aus nächster Nähe“ bezeichnet. Andererseits recycelt er im Kopffeld des ersten POINT-BLANK-Programms eine Fotografie, die ihn während der Dreharbeiten zu “Beholden to Victory” in La Jolla zeigt. Die Mundwinkel nach unten gezogen, nimmt er als verbissener Soldat das Kunstsystem aus nächster Nähe (NYC) ins Visier. Im Kunstkontext lässt die militärische Begrifflichkeit den klassischen Avantgarde-Begriff assoziieren, der seit dem späten 19. Jahrhundert besonders innovative Kunstformen als künstlerisch-ästhetische Vorhut beschreibt.⁴⁶³

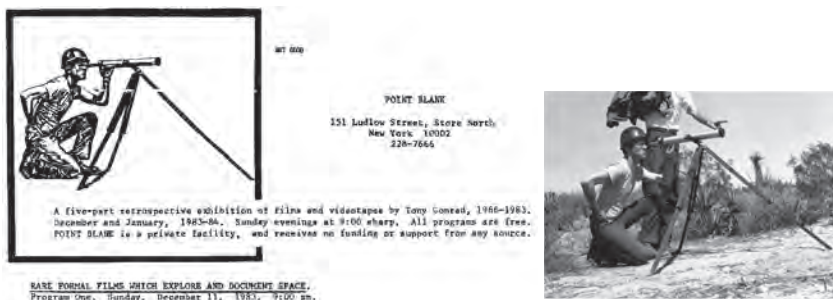


Abbildung 27: T. Conrad: *Point Blank. Announcement* (1983, Header) / Production BitV (1980).

Ferner mag man in Tony Conrads *blankem* (engl.: leeren, weißen) Galerieraum einen Nachhall auf Brian O'Dohertys neutralen, weißen Ausstellungsraum erahnen, welchen der Theoretiker eine knappe Dekade früher in *Inside the white Cube* (1976) beschrieben hatte.⁴⁶⁴

1988, am Übergang von der performativ nach außen gewandten Gesprächspraxis zu einer eher introspektiven Dialogform, erläutert der Künstler die verborgenen Machtspiele des Referenzsystems der Kunstkritik als *power-brokering*, wenn er im Manuskript zu *The Waning of Oppositionality* schreibt:

Today critical articles are occasions for power-brokering; access to serious discourse involves an elegant handshaking routine (a jargonistic protocol deriving principally from French theory). In itself, the precision of this stylized language is a bracing tonic; however, like art, critical theory is not hermetically removed. It is concatenated with the structures of power that embody the authority of the word. Precisely in this respect, deconstructionist idiom becomes subject to paradox: stylistically and prosaically, its stylistic pragmatics represents the rectitude (authoritativeness, finality) which its own content targets dismissively.⁴⁶⁵

Im Spiel inszenierter Dialog- und Sprachformen kommt ferner der medialen Aufnahmep Praxis eine strategische Funktion zu. Sie trägt nicht nur dazu bei, die flüchtig vorgebrachten Inhalte rekapitulierbar zu machen (“[i]n order to de-center our systematic development”),⁴⁶⁶ sondern sie markiert auch Tony Conrads Generationenzugehörigkeit und mithin die Ambivalenz zwischen einer gegenwartsbesessenen Neuauflage des *Carpe Diem* (als *just recording*) und der mediengestützten Leidenschaft für Vervielfältigungspraktiken der Zine- und Copyculture.⁴⁶⁷

Während sich in Tony Conrads Schaffen an unterschiedlichen Stellen Aspekte jenes kontinuierlichen Aufzeichnens zeigen, die teils historisch bedingt sind,⁴⁶⁸ setzt die zuvor erwähnte Künstlergruppe Art & Language primär auf eine gedruckte Form von Diskursivität:⁴⁶⁹ Zwischen 1969 und 1976 erscheint die britische Ausgabe der Zeitschrift *Art – Language* in 19 Nummern, zwischen 1975 und 1976 kommt die New Yorker Ausgabe *The Fox*, 3 Nummern, hinzu.⁴⁷⁰ Ebenfalls 1969 widmet ferner Andy Warhol dem in Text gegossenen Resultat von Gesprächen eine Zeitschrift:⁴⁷¹ *inter/VIEW*. Über diese schreibt John Miller in seinem Aufsatz *Reden kostet nichts*:

Interview machte einen Bogen um Intellektualismen, Art & Language zelebrierte sie. Im Gegensatz dazu frönte Interview einem Prominentenkult, Art & Language nicht. Doch teilten beide in ihren Anfängen eine merkwürdige Undurchsichtigkeit, eine Widerborstigkeit gegen einfach frei dahin fließende Kommunikation. Natürlich ging es beiden um eine Neubestimmung des Künstlers und Kunstwerken zugeordneten Platzes in der offiziellen Kultur. Die Gemeinsamkeiten in der Undurchsichtigkeit ging auf eine Aversion gegen Instrumentalisierungen und ein entwickeltes Bewusstsein für die formalen Qualitäten des Dialogischen zurück.⁴⁷²

3.1.3.1 *Palace of Error* (1982)

Das artifizielteste der überlieferten POINT-BLANK-Relikte ist die Videoarbeit *“Palace of Error”* (1982/2008), welche das Gespräch *“Art and the Virtual”* zwischen Barbara Broughel, dem Medienkünstler Keith Sanborn und Tony Conrad vom 8. und 9. Februar 1982 dokumentiert.⁴⁷³ Wohl wissend, dass ihr scheinbar flüchtiger Dialog aufgezeichnet wird, diskutieren die Künstler hinter vorgezogenem Vorhang das Verhältnis zwischen Kunst und Virtualität. Ein videografisches Abbild künstlerisch-praktischer Philosophie entsteht, bei welchem es auch gestalterisch darum geht, *“to realize that metaphysics is a practice”*.⁴⁷⁴ Ein semitransparenter Schirm (screen) fungiert als optische Barriere zwischen der Lichtquelle und der Kamera. Er fängt die Schatten der Sprechenden ein: *“so all you see are the shadows on the screen and we’re playing behind a scrim”*.⁴⁷⁵ Die Figuren werden nur erkennbar, wenn ihre Körper direkt in den Schattenriss ihrer Silhouette treten und die Kamera die hintere Bildebene fokussieren kann. Das Schattenspiel der Projektion wird zur Übertragung, in welcher *“the use of shadow is a metaphor that’s very deliberately carried across there”*, so der Künstler.⁴⁷⁶ *“In both cases it creates in fact a correspondence, both visually, but also for the reasons that it’s there in the first place”*.⁴⁷⁷

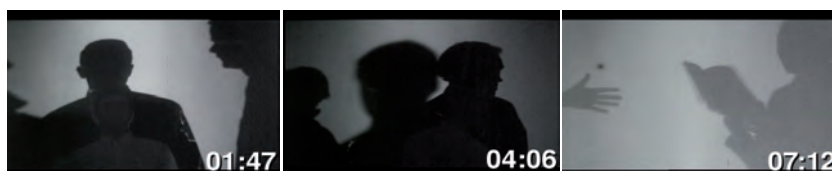


Abbildung 28: T. Conrad: *Palace of Error* (1982).

Das Virtuelle wird zum Gegenstand einer semantischen Verschiebung (Shifter), welche von *virtuous* (tugendhaft, züchtig, rechtschaffen) über *virtue* (Tugend, Eigenschaft, Wert, Wirkung) zu *virtual* (virtuell, scheinbar, eigentlich, z.T. auch fantastisch) reicht und das Virtuelle argumentativ mit dem (Un-)Bewussten verknüpft. Dass diese Vorstellung damals ausgesprochen verbreitet ist, zeigt sich in Margaret Morses Beobachtung installativer Videoarbeiten, über welche sie schreibt, sie lieferten eine “technique for raising referent worlds to consciousness”, was

not mimesis [is], but simulation. In general, the mode of enunciation in video installations in terms of speech act theory is performative or declarative. That is, legitimated and contained by the boundaries of the art institution, a world is declared into existence. It needs not to match the world outside (i.e., be constative), nor does installation video command the visitor nor commit the artist nor merely express some state of mind.⁴⁷⁸

Auch wenn Tony Conrad konstatiert, dass dem improvisierten Sprachspiel kein Skript zugrunde gelegen habe, zeigt sich deutlich, dass jeder der Sprechenden, ähnlich wie bei den übrigen POINT-BLANK-Veranstaltungen, eine klare inhaltliche Position bezieht:⁴⁷⁹ Für Tony Conrad repräsentiert das Virtuelle einen Schatten oder Gegenentwurf zum Un- oder Vorbewussten.⁴⁸⁰ Barbara Broughel interessieren hingegen körperliche Implikationen der Virtuosität im Sinne der Persionen.⁴⁸¹ Keith Sanborn, der kurz zuvor sein Graduiertenstudium in der Filmklasse von Hollis Frampton (SUNY Buffalo) abgeschlossen hat und seinen Unterhalt damals mit der Übersetzung französisch-poststrukturalistischer Texte verdient,⁴⁸² ergründet die “imagination interacting with the Virtual” als “movement of consciousness”.⁴⁸³

Eine Transkription des Videostücks legt die impliziten Kommunikationsregeln offen und verdeutlicht, wie sehr jeder der Sprechenden versucht, den Gesprächsverlauf in die eigene Richtung zu lenken.⁴⁸⁴ Vordergründig werden Vokabeln oder Wendungen des Vorredners aufgegriffen, um diese sodann in die eigene Argumentation zu integrieren.⁴⁸⁵

Heute erinnert das Spiel von Vorhang und Schatten an Tony Conrads Violinperformances, in welchen Licht und Schatten einfach aber effektiv inszeniert werden. “Conrad’s ‘Early Minimalism’ performances”, erklärt Branden W. Joseph,

would take place behind a scrim, backlit so that the musicians appear in silhouette, connoting (as in Plato's parable of the cave) the concerts' function as a shadow, a representation of an absent event. Conrad's presentation worked to sunder the moment allegorically in a manner reminiscent of Goldstein's performance 'They appeared as if déjà vu', yet remote, spectral, yet just as certainly, present.⁴⁸⁶

Implizit bezieht sich der Autor hier auf Paul Dickinsons Gespräch mit Tony Conrad, welches unmittelbar nach der Uraufführung von "Early Minimalism: January 1965" (Hallwalls, 20. November 1987) geführt wird.⁴⁸⁷ Damals sind die Videopräsentation, das Schattenspiel und die musikalische Livedarbietung noch eng miteinander verwoben.⁴⁸⁸ "As I say", erklärt der Künstler 1988,

this is a shadow. So the responsibility for the music rests with me. I'm soloing and I'm using them as a source of an expanded gesture on my part, so in a sense, composition as well as performance is sort of within my access at this point. In an environment which has a commitment to a postmodern ethos, everything becomes available, and so I feel comfortable using the tools of composition, using the tools of composer/performer experience, and so forth. It's not my artistic course at this time to realize the composer/performer relationship in respect to this particular musical tradition.⁴⁸⁹

Anders als die Lichteffekte der DREAM-HOUSE-Performances in La Monte Youngs Umfeld (Anfang der 1960er Jahre), welche einen "permanent space with sound and light environments in which a work would be played continuously" erzeugt hatten,⁴⁹⁰ kommen sowohl "Palace of Error" als auch die späteren Minimal-Performances mit ausgesprochen reduzierten Mitteln aus: ein raumfüllendes Tuch (Screen), eine singuläre, zumeist einfache Lichtquelle und die Liveperformance des Künstlers.⁴⁹¹ Im ursprünglichen Entstehungszusammenhang der Dialogpraxis des POINT BLANK mag man daher Christian Metz' damalige Überlegungen zur Filmbetrachtung erinnern, welche ins Innere des Films (respektive der performativen Handlung) und mithin zu sich selbst führten:

To be a theoretician of the cinema, one should ideally no longer love the cinema and yet still love it. Have broken with it, as certain relationships are broken, not in order to move on to something else but in order to return to it at the next bend in the spiral. Carry the institution inside [...] so that it is in a place

accessible to self-analysis, but carry it there as a distinct instance which does not over-infiltrate the rest of the ego with the thousand paralyzing bonds of a tender unconditionally.⁴⁹²

3.1.4 *Sunnyside High* (1983)

Fragmentarischer noch als „Jail. Jail“ (1982) parodiert „Sunnyside High“ (1983) die Institution der Highschool als „typical but funky-looking *perfect* high school“.⁴⁹³ Nach den gesellschaftlichen Regulierungsorganen des Militärs und des Gefängnisses nimmt Tony Conrad mit „Sunnyside High“ das Bildungssystem zum Ausgangspunkt, um empathisch (verklärt) die pubertären Gedanken- und Gefühlswelten heranwachsender Jugendlicher bei Erwachsenen wach zu rufen. An prototypischen Orten wie Klassenzimmern, Umkleiden einer Sportanlage, in der Turnhalle, im Büro des Direktors, im Flur, im Keller sowie auf einer Polizeiwache sollen Freunde und Kollegen des Künstlers zu ihren Erinnerungen an die Highschoolzeit befragt werden.⁴⁹⁴ Die Liste der Dialogpartner liest sich wie ein Freundebuch: Zu Filmemachern (Ericka Beckman, Hollis Frampton, Joe Petricca, Craig Davidson, Rob Danielson) kommen Videokünstler (Tony Billoni, Barbara Broughel, Chris Hill, Carole-Ann Klonarides, Alex Roshuk, Mark und Tony Oursler), Musiker (John Cale, Bill Gercio, Michael Gregor, Nick Gurney, George Scherer, David Huykes, Kathy Blum), Schriftstellerinnen (Madison Bell, Linda Neaman), Theoretiker (Henry Flynt, Gerald O’Grady) und der Fotograf Kevin Nobel hinzu, die alle auch in anderen Zusammenhängen wiederkehren:⁴⁹⁵ „Each of the thirty interviewees“, schreibt Tony Conrad,

is questioned and taped for a session lasting about 2½ hours. The interview focuses on specific incidents which can be recalled in detail (names, staging in the room, clothes etc.). In addition to those experiences specifically involved with high school attendance, the interview is questioned about social, sexual, and family matters. Specific friends, particular forms of discipline experienced, and private personal activities are subject of particular attention.⁴⁹⁶

Jenseits der Aufführungspraxis (von Sprache) findet das Motiv der Adoleszenz in der Videokunstgeschichte damals vor allem aufgrund der Verhandlung/Überschreitung moralischer Grenzen Beliebtheit.

Aus Tony Conrads unmittelbarem Umfeld seien etwa Mike Kelleys Kooperationsprojekte mit Paul McCarthy (z.B. "Family Tyranny (Modeling and Molding)", 1987),⁴⁹⁷ die Videoarbeiten von Beth B ("Belladonna", 1989; "Stigmata", 1991 oder die Installation "Under Lock and Key", 1993)⁴⁹⁸ sowie Kathy Ackers (1947–1997) damals viel diskutiertes Buch *Blood and Guts in High School* (1978/1984) angeführt.⁴⁹⁹ Die Adoleszenz liefert einen willkommenen Anlass zum infantilisierenden Spiel mit sexuellen Fantasien, welche teilweise an das gleichzeitig entstandene Buchprojekt *The Animal* (1984) erinnern. *The Animal* orientiert sich inhaltlich an den Fabelgedichten des griechischen Dichters Aesop (ca. 600 v. Chr.) und erweitert diese in die Gegenwart.⁵⁰⁰ So treten neben den (aescopschen) Tieren des Feldes und des Waldes unter anderem in Windeln oder Arztkittel gekleidete Kollegen auf.



Abbildung 29: T. Conrad / B. Broughel: *The Animal* (1984, Cover / S. 13 / S. 22).

Sie veranstalten im Dienste der sexuellen Aufklärung allerlei pubertären Humbug. Derbe und poetische Textfragmente erläutern teilweise den Sinnzusammenhang, obgleich die Gesten auch für sich visuell aussagekräftig sind. Wie auch bei "Jail, Jail" steht bei "Sunnyside High" das gestisch kommunikative Spiel im Vordergrund.⁵⁰¹

In seinem kurzen, nicht publizierten Typoskript *CC* (um 1984) lässt sich der Zusammenhang zwischen dialogischen Prinzipien der Sprache, der spielerischen Aneignung bildhafter Gesten und dem logozentrischen Bildenden der Zeit gut nachvollziehen, wenn der Künstler schließt:⁵⁰²

Inherently poetic as an Icon, the Other becomes a dignification of our wish to find a place for the object of desire within our value system, our system of

dignified discourse, the discourse of assigning values. The Other in this respect becomes self-referent, in the manner subject to the 'logic' of deconstruction, at the level of the value-utility relationships in meta-discourse (compared to value-utility relationships at the level of content of discourse). We fall victim to the honorific, self-satisfying seduction of DESIRE in the Icon of the Other; a cheap trick. The 'logic'.⁵⁰³

3.2 Erweiterung der Wahrnehmung

Im Rückgriff auf diverse Manipulations- und Autosuggestionsmechanismen erprobt Tony Conrad Anfang der 1980er ferner unterschiedliche Wahrnehmungsoptionen. Sie dynamisieren das Verhältnis zwischen Werk und Betrachter. In "Knowing with Television" (1983) geht es darum zu lernen, (richtig) fern zu sehen und dabei Wissen (*engl.: knowledge*) zu akquirieren. "This kind of knowledge", erklärt der Künstler im Projektantrag,

becomes so important, as you can separate your feelings about your wandering thoughts, and certain sensations you feel in your own fingers, or arms or legs, from the focus of your attention on the screen. For once, you can imagine, it is confusing to see your mind so involved in the picture, while the feelings you have of your own body are getting so remote from your attention.⁵⁰⁴

Auch bei "Lookers" (ab 1984) stellt sich die Frage, inwiefern Sehen erlernt werden kann, wobei diesmal im Gegenzug auch geklärt werden soll, ob Sehen überhaupt unvoreingenommen, ohne jedes Vorwissen erfolgen kann. Zur Kunsterfahrung trainiert, betritt der *Connoisseur* am Ende der Studie als wissender Sehender den musealen Olymp einer Galerie.

Tony Conrads Argumentation gleicht in ihrer gestalterischen Setzung Brian O'Dohertys *Ode* an den Betrachter, deren Abschnitt *The Eye and the Spectator* fast wörtlich an Conrads videografisch artikulierte Sprach- und Bildformeln angelegt werden kann. Doch während O'Doherty im Medium des Textes unterschiedliche Betrachtertypen und Sehgewohnheiten collagiert, bleibt Tony Conrad vorsätzlich dem empirischen Experiment verhaftet.⁵⁰⁵ "Sip Twice. Sandry" (1983) folgt

formal gestalttheoretischen Prinzipien, wobei intensional die komplette Überforderung des Betrachters lanciert wird. Auch "Height 100" (1983) instruiert eine kognitive Differenz, indem unterschiedliche Facetten der Wahrnehmung (*awarenes, perception, sens(ation), experience*) emotional adressiert werden und ein Gefühl der Ausgeschlossenheit erzeugen. Mit Dan Nadaner könnte man sagen: "Film [or video] creates different structures of movements and times that could be experienced by unmediated perception, and thus become a perceptual world of its own".⁵⁰⁶

3.2.1 *Lookers* (ab 1984)

Die Langzeitstudie "Lookers" thematisiert, eine halbe Dekade vor Jonathan Crarys *Techniques of the Observe* (1992), die Techniken der (modernen) Kunstbetrachtung. Ähnlich wie sich Brian O'Doherty 1976 zunächst noch fragt, wer der Betrachter sei, "this Spectator, also called the Viewer, sometimes calls the Observer, occasionally the Perceiver" und wie er sich verhalte,⁵⁰⁷ scheint Tony Conrad einen "little dumb" vorauszusetzen, der besser etwas trainieren sollte – denn "[i]t takes skills, training, that support affective audience development" [L #01:19#].⁵⁰⁸ Diese (Vor-)Bildung ist wichtig, wie der Künstler gleich eingangs konstatiert, weil "[f]or us the conditions for art are more important than the pictures themselves" [L #00:24#].⁵⁰⁹ Eine umfangreiche Serie entsteht, welche unterschiedliche Blickformationen und Betrachterkonfigurationen erprobt. Der Zyklus gilt bis heute als nicht abgeschlossen. Im Ausstellungskontext ist ein dreiminütiges Exzerpt von "Lookers" zugänglich, das vermutlich für *AUTHORIZED TO SURRENDER* produziert wurde. Es führt drei typologisierte Betrachtungsformen vor, welche auf einer Bildungsachse angeordnet werden könnten:

Zunächst übt eine Betrachtergruppe, ihren Blickapparat rhythmisch auf Zuruf zu synchronisieren. Zur Gruppe der Sehenden ("Lookers") gehören Barbara Broughel, Jannet Lundeen, Barbara Lattanzi, Stephen Galliger und Tony Conrad, der die Doppelfunktion des Schauspielers und Moderators/Kommentators einnimmt.⁵¹⁰ "Being ready", heißt es im Bandverlauf wörtlich weiter, "takes much skills and reflex development" [L #01:46#]. Zur Hingabe und Bereitschaft kommen physiologische Effekte wie "[s]mall eye movements" hinzu, denn,

“cascades are much quicker than untrained head or eye movements with the horizontal, vertical and diagonal elements that make up the industrialized world” [L #01:47#].



Abbildung 30: T. Conrad: Lookers (ab 1984) [Julie Zando, Stephen Galliger, Janet Lundeen, Barbara Lattanzi].

Anschließend nähert sich ein Kunstexperte seinem Studienobjekt. Der geschulte Blick des Kenners fällt auf eine Reproduktion von Eduard Manets «Le Déjeuner sur l’herbe» (1863). Während die Kamera von der Manet-Abbildung auf das Gesicht des Protagonisten schwenkt, erläutert der Moderator Tony Conrad nun als Ich-Erzähler:

I really spent a lot of time working over reproductions, and studying the relationship between yourself, your own discipline and the various eye movements [L #02:46#]. ... That is extremely demanding [L #02:53#]. ... I found that I was able to handle it, but a lot of the people I had to drop out ... because it just got too tough [L #03:04#].

Auch bei O’Doherty findet sich eine entsprechende Wendung. Dort heißt es: “Presence before a work of art means that we absent ourselves in favor of the Eye and Spectator, who report to us what we might have seen, had we been there. The absent work of art is frequently more present to us”.⁵¹¹

Schließlich mündet die Versenkung im dritten Abschnitt von “Lookers” in übersinnliche Erfahrungen. Im Zustand der Trance gelangt der Zuschauer (*engl.: looker*) gemeinsam mit anderen Betrachterinnen und Betrachtern (zurück) in eine Galerie.⁵¹²

Dass diese spezifische Form der Kunstbetrachtung etwas Besonderes darstellt, verdeutlicht nicht nur die Tatsache, dass die Probanden ihrerseits Künstler sind, sondern vor allem der artifizielle Produktionscharakter. So wiederholt der Künstler während des gesamten Bandes

jede Aussagesequenz unmittelbar, als solle der Betrachter quasi selbst auch mitlernen können.⁵¹³ In der Eingangssequenz ahmt sein Vertonungstext die (vermeintlich) synchronisierten Kopfbewegungen der Sehenden rhythmisch nach. Durch variierende Geschwindigkeiten und Intentionen nimmt er dabei Einfluss auf den Aussagegehalt. Die nahezu gleichbleibende Wiederholung unterstreicht in diesem Abschnitt den Trainingseffekt. Anschließend suggeriert die beschleunigende Sprechweise eine aufputschende Dynamisierung, welche sukzessive in einen aggressiven Modus des Nachäffens kippt. Während der Reflexionssequenz werden die Aussagen dann immer stärker verlangsamt, um der Ernsthaftigkeit der Aussagen Nachdruck zu verleihen.⁵¹⁴ Pathetisch lange Pausen suggerieren am Ende des Bandes schließlich einen indiffernten Zustand zwischen Entspannung, Versenkung und Trance, wobei “Lookers” mit der Feststellung endet:

||:In the presence of the art...:||

||:yes you can go further ... :||

||:yes you can go further in the presence of a picture:|| [L #03:30#]⁵¹⁵

Die hier greifbare Leidenschaft für das Sehen nimmt Tony Conrad nach der Jahrtausendwende in Videoarbeiten wie “Tony’s Ocular Pets” (2001), “Fear” (2003/2010) und “Indirect Measurement” (2004/2011) erneut auf, wobei er das skopisch instrumentelle Sehen mit Hilfe von Sehprothesen sichtbar werden lässt.⁵¹⁶



Abbildung 31: T. Conrad: Tony’s Ocular Pets (2001) / Fear (2003/2010) / Indirect Measurement (2004/2011).

In “Tony’s Ocular Pets” kümmert sich Tony Conrad liebevoll (küssend) um seine Mundbewohner (Bakterien), die er mit Coocies und

allerlei Nahrung füttert, um sie anschließend mit Gin (herunter) zu spülen. Die Kamera gibt dabei den Blick ins Körperinnere frei, was ein Stück weit an Vito Acconcis Videoarbeit "Open Book" (1974) erinnert.⁵¹⁷

"Fear" verschränkt die kollektiven Ängste nach dem 11. September 2001 mit der (sorgenvoll) äußerlichen Observation des Körpers (mittels Brille, Lupe und Kamera), um die (wachsende) Observation der Gesellschaft anzudeuten. Die kollektive Sorge bricht sich im Privaten und in der Furcht davor, den eigenen Körper oder die eigene Habe (Haus) zu verlieren.⁵¹⁸

In "Indirect Measurement" (2004/2011) lässt sich Tony Conrad vom optischen Spiel einer kleinen Spiegelscheibe verführen, die in seinem selbstgebauten Musikinstrument "Mirror monochord" (2004/2009) angebracht ist. Das Saitenspiel des Instruments versetzt den kleinen Spiegel in Schwingung und erzeugt flüchtige Lichtreflexe. Erst am Ende des knapp achtminütigen Bandes werden im Lichtspiel einzelne Buchstaben einer Müsliverpackung erkennbar, die den Zauber des Spiegels auflösen und eine Erdbeere als kitschigen Endpunkt setzen. Bis 2012/2013 heißt die Arbeit "The Ears Knuckle Under to the Eyes", erst danach wird sie als "Indirect Measurement" (2004/2011) geführt, weil dem Künstler die ursprüngliche Bezeichnung zu holprig erscheint. *Knuckle under* bezeichnet im 18. Jahrhundert die unterwürfige Geste des vor jemandem Kuschens und deutet werkmonografisch auf die Machtreflexion in den Videoarbeiten nach der Jahrtausendwende hin.⁵¹⁹

Gerät in diesen späten Arbeiten der eigene, alternde Körper in den Fokus, ist die Blick- und Sehthematik Mitte der 1980er Jahre noch deutlich nach außen gerichtet. Es geht darum, den Zuschauer zu einer aktiven Form der Betrachtung, als Teilhabe, zu motivieren. So erläutert beispielsweise John Hanhardt in *The Passion for Perceiving* (1985):

The spectator in the movie theater and the reader of the novel are no longer seen as passive receivers but as, in fact, engaged in the active production of meaning. Contemporary theories of interpretation are approaching an understanding of the reception of the aesthetic text as a complex hermeneutic of multivalent readings centered within the psychology of the reader and the social institution of discourse production.⁵²⁰

Lassen sich die synchronisierten Bewegungsabläufe der Schauenden in "Lookers" als ironische Reflexion des sich verselbständigenden Kunstsystems betrachten, hebt Hanhardt etwas später die Offenheit visueller Kodierungen hervor, wenn er festhält: "The spectator is in an active dialogue with the text, seeing it not as a closed code but as an engaging phenomenological experience".⁵²¹ Involviertheit lässt sich dabei auch durch Überforderung erzielen, wie Tony Conrads Videoarbeit "Sip Twice, Sandry" verdeutlicht.

3.2.2 *Sip Twice, Sandry* (1983)

Formal überträgt "Sip Twice, Sandry" das gestaltpsychologische Phänomen der *Rubinschen Vase* auf das Medium Video.⁵²² Zu sehen ist das Vexierbild eines Frauenprofils, das je nach Betrachtung auch als Vase (Weinglas) wahrgenommen werden kann. Changierende Helligkeitsstufen suggerieren fließende Übergänge: die Hellphasen lassen Barbara Broughels Gesicht erkennen, während der Unterbelichtung kommt eine Vase zum Vorschein.⁵²³



Abbildung 32: T. Conrad: *Sip Twice, Sandry* (1983).

Das gespiegelte Gesichtsmotiv erinnert einerseits an jene typologische Bildform der Videokunst, welche im techno-semantischen Spiel der videografischen Spiegeleigenschaften Wahrnehmungsfragen mit der Identitätssuche überkreuzt. Ikonografische Analogien finden sich beispielsweise in Hermine Freeds "Two Faces" (1973),⁵²⁴ Lynda Benglis' "Mumble" (1972),⁵²⁵ "Now" (1973)⁵²⁶ und "Female Sensibility" (1973)⁵²⁷ sowie Joan Jonas "Left Side. Right Side" (1972).⁵²⁸ Sie alle konstruieren unterschiedliche mediale und zeitliche Spiegelachsen, um sich über die Differenz zwischen der physischen und der medialen

Präsenz dem eigenen Selbst anzunähern. Andererseits wird gerade im Vergleich zu diesen Ikonen der feministischen Videokunst die Statik und intentionale Andersartigkeit von “Sip Twice, Sandry” erkennbar. Bei Tony Conrad wird das Doppelbild erst *ex post* durch die filmische Montage konstruiert. Zudem ist es nicht der Künstler selbst, der sich virtuell sucht/begegnet/findet. Gestalterisch kommt zur Bildebene ferner eine markante Tonspur hinzu, welche die losen Textfragmente der Geschichte von Sandry enthält. Sie werden so schnell und monoton vorgelesen, dass man inhaltlich kaum folgen kann. Der Mangel an mentalen Anknüpfungspunkten soll irritieren: “The narrative of Sandry”, erklärt Tony Conrad,

does not seem like an illusion at all. It floats past us – but with a slight effort, we tell ourselves, it would become meaningful. However, Sandry’s narrative is constructed like the summary of a soap opera – it moves too fast to follow, however attentive we are: it is an illusion of/in narrativity.⁵²⁹

Die gehetzte Gleichförmigkeit des Redeflusses unterbindet die natürliche Intonation der Sprache und forciert eine strategische Konkurrenz zwischen Bild und Ton, welche die Orientierungslosigkeit verstärkt.⁵³⁰ “The picture’s resistance to specific meaning“, könnte man mit Douglas Crimp sagen, “does not, however, abolish meaning altogether. The very lack of access to an obvious nexus of meaning can be stimulant to the invention of a whole structure of narrative”.⁵³¹ Tony Conrad ergänzt die Erzählung von “Sip Twice, Sandry” akustisch zudem durch eine minimalistische Komposition für E-Orgel und Schlagzeug, deren Gleichförmigkeit jeder Konzentration entgegenwirkt. Die kognitive Herausforderung besteht in der Komplexität, die wechselseitig überlagerten Informationsebenen zu strukturieren und auseinander zu dividieren (sc. verstehen).⁵³²

Da die beiden parallel verlaufenden Erzählstränge (Bild/Ton) nur mit äußerster Konzentration wahrgenommen werden können, mag man Richard Serras und Nany Holts Videoarbeit “Boomerang” (1974) assoziieren, in welcher Nancy Holt ihre eigenen Aussagen über Kopfhörer als verzögertes Feedback hört und ihre Erfahrung *in situ* kommentiert.⁵³³ Die mentale Grenzerfahrung überträgt sich förmlich auf den Betrachter, weshalb Rosalind E. Krauss hier von einem “prison of a collapsed present” spricht.⁵³⁴ Im Unterschied zu Holt kann sich der

Betrachter beim Ansehen von “Boomerang” wie auch von “Sip Twice, Sandry” entscheiden, welchem der unterschiedlichen Informationsangebote er folgen möchte: der Ton- oder der Bildebene.

Die visuelle Erscheinung der beiden profilierten Gesichter, die unparaphrasierte Erzählung und die suggestive Musik lassen den Eindruck entstehen, man habe *das* gerade eben schon einmal gesehen/gehört. Im ästhetischen Resonanzraum zwischen Ton und Bild entsteht ein irritierendes Zwischenbild, das mit Gilles Deleuze als *Interstitium* umschrieben werden könnte, nicht als

eine Operation der Verknüpfung, sondern, wie die Mathematiker sagen, der Differenzierung oder, wie die Physiker sagen, der Disparation: Zu einem gegebenen Potenzial muß man ein anderes, aber nicht irgendeines wählen, und zwar derart, dass sich eine Potenzial-Differenz zwischen den beiden herstellt, die Produzent eines dritten oder von etwas Neuem ist.⁵³⁵

Wie bewusst sich Tony Conrad dieser Handlungen ist, belegen seine losen Notizen aus dem gleichen Jahr, in denen notiert ist:

Formalism as a type of confusion technique (puzzles for the left-brain); especially when two paths of conception interact. This multiple-path confusion will open a distance of cathexia across which the right brain can move into trance. (Hollis [Frampton]’ films, e.g.?)⁵³⁶

Und etwas später bezieht er sich auf seinen chilenischen Kollegen Juan Downey, wenn er zur Frage nach der Strukturierung von Wahrnehmung in audio-visuellen (Video-)Settings ausführt:

He [Downey] uses the auditory channel to structure a visual model, and interacts with this model by using related visual material. This creates an ambiguous total field of orientation. The audio is complex, absorbing left-brain attentiveness; also he likes visually subtle transitions and textures. These conditions lead to a visual-representational-mode trance, explaining why some viewers report imagined content or a sense that the work is different each time in its editing.⁵³⁷

Das hier erwähnte, “ambiguous total field of orientation” erzeugt Tony Conrad in seinen videografischen Experimenten aber nicht nur durch die Verdichtung der Erzählformen, sondern auch durch zeitlich gegenläufige Bewegungen und semantische Diffusität, wie “Height 100” ver-

deutlicht. Wirkt es in “Sip Twice, Sandry” zunächst, als neutralisierte die Bildebene das Narrativ, verschiebt sich der Fokus am Ende in Richtung Tonebene, denn die Orgel klingt noch nach und der Künstler spricht noch, während das Bild bereits schwarz ausgeblendet ist.

3.2.3 *Height 100* (1983)

“Height 100” collagiert heterogenes Bildmaterial aus unterschiedlichen Aufnahmesituationen zu einer dicht gedrängten Bildfolge von “little twists and turns”.⁵³⁸ Ein pseudo-kreationistischer Schöpfungsmythos bildet den narrativen Rahmen, der kontinuierlich von Tony Conrad als auktorialem Erzähler erläutert wird. So heißt es in etwa der Mitte des Bandes:

Once there was nothing of course... And now the whole full world... So the world came into being... And there was a sky and an earth and it stood there empty and since we weren't possibly there [...]. Like now, the personal spirit comes across the yards and places [H #05:39#].

Angepasst an die Gesellschaftsbedingungen der frühen 1980er Jahre, beginnt das Band mit der Einrichtung eines kleinbürgerlichen Familienidylls.⁵³⁹ Es folgt das gesellige Beisammensein von Barbara Broughel, Joe Gibbons und Tony Conrad, bei welchem die Freunde in Erinnerungen schwelgen, bevor sie naturwissenschaftliche Erkenntnisse diskutieren.

Um den Forschungsanspruch zu verdeutlichen, legt Tony Conrad die (verborgene) Wirklichkeit hinter der medialen Realität frei, wozu er mit den Fingern ein Loch in einen Zeitungsartikel bohrt: “To see through” erklärt er, “to see through life and the information around you... To see the things” [H #04:04#]. Die hier greifbare Form der Aufklärung zieht sich von nun an durch die gesamte Arbeit. Eine von unten gefilmte Petrischale dient als Fressnapf für eine Katze; das Eingießen von Milch in diesen Napf symbolisiert das evolutionäre Spiel der Urgewalten.⁵⁴⁰



Abbildung 33: T. Conrad: Height 100 (1983).

Später führt die Bilderreise in die Gegenwart, wobei das Blättern in einem Highschool-Jahrbuch das natürliche Altern und Vergänglichkeit suggerieren.⁵⁴¹ Dann springt das Narrativ zurück ins Kreationistische und ein mit Gelatine gefülltes Glas illustriert unsere, im wahrsten Sinne des Wortes, *schräge* Sicht auf die Welt.⁵⁴² Die spielerische Aneignung pseudo-wissenschaftlicher Argumente findet sich zeitgleich ähnlich auch in der Performanceserie “Your Friend” (1982–1985). 1983 dokumentiert Kathryn High eine Episode von “Your Friend (Performance)” in Buffalo, in welcher der Künstler im weißen Frack halb-kontrolliert ein kleines Feuerwerk abfeuert.⁵⁴³ Im Zuge seines Experiments führt er ferner Gegenstände in pseudo-wissenschaftlicher Manier (künstlerisch) vor und bewegt zu guter Letzt das Publikum dazu, den Tony-Conrad-Song mit zu singen:

||:I’m a friend of Tony Conrad:||.



Abbildung 34: T. Conrad: Research II. Your Friend (1982–1985).

In “Height 100” geht es Tony Conrad hingegen bereits um die Fragen, wie, warum und mit welchen Mitteln sich Menschen manipulieren lassen: “In looking at media”, schreibt er

as an opportunity to change people's minds, I have become intrigued by the various strategies available for rapidly effecting profound interpersonal influence: brainwashing, torture, religious conversion, theatricality, salesmanship, hypnosis, and salaries.⁵⁴⁴

In "Height 100" wirken die skizzierten Ansätze suggestiver als in "Your Friend". Wispernd buhlt der Künstler um die Aufmerksamkeit, ja Komplizenschaft der Zuschauer und lenkt vom eigentlichen wahrnehmungstheoretischen Verwirrspiel ab. Die begonnenen Aussagen werden ebenso wenig zu Ende geführt, wie die angedeuteten Gedankengänge. Pathetische Pausen, prosaische Textfragmente und die Intonation unterstreichen diesen Charakter: "Seeing is believing" [H #01:10#], genauer noch "Believing is deciding" [H #01:11#]. Die Visualisierung von mentalen Grenzerfahrungen (Trance, Erinnerung, Halluzination) betont die Psychotechniken des Einzelnen, wie Sabine Flach mit Blick auf Bill Violas Videoschaffen konstatiert:⁵⁴⁵ „d.h. die Anlage des Videobandes muß den nicht-linearen Bewußtseinsvorgängen unseres Inneren, die unsere Mnemotechnik begründen, entsprechen“.⁵⁴⁶ Während Flach weiter Gaston Bachelards Wendung der „psychologischen Elastizität des Bildes“ referenziert, erklärt Tony Conrad zu Beginn von "Height 100" (1983):

Soon everything is arranged in the back of your mind.⁵⁴⁷ In the front of your mind you know, just as you don't even need to be attentioned to it [H #00:04:42-3#].

Die wahrnehmungstheoretischen, physiologischen und psychologischen Studien, die Tony Conrad Anfang der 1980er Jahre beschäftigen, weisen über die gestaltpsychologischen Experimente in "Sip Twice, Sandry" hinaus: "[T]he back of your mind" meint hier tatsächlich den primären (visuellen) Cortex, welcher sich in den hinteren Bereichen des Gehirns befindet und die visuelle Wahrnehmung ermöglicht. 1984 erläutert der Künstler das größere geistesgeschichtliche Tableau (von Aristoteles bis Heisenberg), wenn er in *Time as Structure in Art* schreibt:

The act of observation, itself, was eventually subsumed to the realm of the mechanical: in Heisenberg's development of his uncertainty principle, the act of observation is constituted in particle interactions. The observational process is thought of as terminating at the point where Aristotle's began.

In actual visual observation, the information passes from the area of the experimental subject to the eye of the scientist (observer) at close to the speed of light. Inside the eyeball, the information is transferred to the biochemical system of the observer, which transmits information much more slowly. It takes at least 1/1000 second for the nervous system to register much of anything. What happens in each millisecond following this first one? At best, it might take a trained reflex by the observer to record the observation. The trained reflex will probably require 200 milliseconds. When, during this long period of time, are we to regard the observation as having been made? After all, 200 milliseconds is vastly longer than the differential limit of observation by indirect means.⁵⁴⁸

Übertragen auf "Height 100" lässt sich das diskursive Programm geradezu semantisch aus dem Titel ableiten. Während das "Height" auf Englisch „Größe“, „Maßstab“ bedeuten kann und den menschlichen Körper als Maß des Ermessens ausweist, benennt die 100 die Anzahl der Einblendungen der goldenen Titelfolie in der 14-minütigen Ur-Version.⁵⁴⁹ Diese Omnipräsenz des Titels wird vom Gehirn rasch als visuelle Störung eingestuft und im Sinne einer opto-mentalenen Re-tusche übersehen. Es bleibt eine Irritation, die dem Wesen nach an das literarische Stilmittel der Paraphrase erinnert. Sie wird ästhetisch forciert, indem einige Gegenstände oder Arrangements wiederholt aus einem perspektivisch leicht modifizierten Blickwinkel gezeigt werden. Die Dinge erscheinen im wahrsten Sinne des Wortes *verrückt*.⁵⁵⁰

Die inhaltliche Stringenz des Visuellen wird ferner von einem Saxophon-Duo (Tony Conrad, Mark Oursler) unterlaufen, welches als quäkender Ohrwurm an zentralen Stellen wiederkehrt und synkopisch Tony Conrads Erläuterungen (Moderation) stört.⁵⁵¹ Das Verzettelungsprinzip (De-Collage) lässt sich einerseits produktionstechnisch mit Prinzipien des narrativen Schnitts beim Film in Verbindung bringen, die als "cultural code of consciousness" den Zusammenhang zwischen der menschlichen Wahrnehmung und medialen Vermittlungsformen beschreiben.⁵⁵² Andererseits intendiert Tony Conrad mit "Height 100" (1983) eine Form des Betrachtererlebnisses, über welches Margaret Morse ganz ähnlich schreibt:

If there is transcendence in the presentational arts, it must come not from elsewhere, nor in a controlled regression to a preconscious state via identification with the not-self as self. These arts address the wide-awake consciousness that we call experience. Such a realm is not immune from its own fictions and

intensities, nor does it lack spirituality; play, ritual, and revolution are part of this plane of presence. Experience implies that a change has taken place in the visitor, that he or she has learned something. This learning is not a kind of knowing better ... but nevertheless..., nor is it knowing unleashed from the habitual realm of a body that never learns, but rather endlessly repeats. Rather, it exploits the capacities of the body itself and its senses to grasp the world visually, aurally, and kinesthetically. If the first kind of transcendence in the arts is the kind denigrated in Plato's 'Simile of the Cave,' the second kind of transcendence, while not a peripatetic philosophy in motion through the groves of academe itself, could be compared with the trajectory of a prisoner in motion from the darkness to light. (If it is possible to do so, I would prefer not to adopt Plato's idealism or his hierarchy of values along with his simile.) An installation without this intertwining of corporeal and conceptual transcendence would be nothing more than an exhibition, a site for learning knowledge – always already known, transmitted by the authorities who know it: governments, corporations, school, and others institutions of all kinds.⁵⁵³

Noch bevor Margaret Morse 1989 das hier skizzierte Zusammendenken von Ereignishaftigkeit, Werkbetrachtung und Lernen explizit macht, entwirft Tony Conrad Anfang der 1980er Jahre mit der Installation "Knowing with Television" (1983) eine Versuchsanordnung, welche die angedeuteten Aspekte vor dem Hintergrund der Hypnose und der Frage nach der telematischen Übertragbarkeit (über-)sinnlicher Botschaften untersucht.

3.2.4 *Knowing with Television (1983)*

1983 entwickelt Tony Conrad für den Visual Studies Workshop in Rochester die Videoinstallation "Knowing with Television".⁵⁵⁴ Sie basiert auf den beiden Annahmen, dass Hypnose erlernt (*knowing*) und Video als elektronisches Hypnosemedium eingesetzt werden kann.⁵⁵⁵ Entsprechend untersucht der installative Aufbau, inwiefern "we may speak of being hypnotized by television" [KT #00:06#].⁵⁵⁶ In einem Projektantrag heißt es:

The current project is designed along linguistic lines which follow the psychotherapeutic methods of Milton Erickson. Though the installation at no point refers either to trance or to hypnosis; it is constructed with intentions which

should accommodate a hypnosis-like response on the part of the Viewer. One proper question here is whether or not all television viewing participates to a greater or lesser degree in trance consciousness; a more poignant question within the terms of this proposal is whether video is or is not capable of a substantive displacement of the normal state of consciousness; using tools of suggestibility which are related to hypnotherapy.⁵⁵⁷

Auf dem Höhepunkt des posthumen Ruhms des amerikanischen Starhypnotiseurs Milton H. Erickson (1901–1980) präsentiert der Künstler eine gefilmte Bibliografie zentraler Abhandlungen des Therapeuten und steckt so den wissenschaftlichen Rahmen seiner eigenen Untersuchungen ab.

Ein Knetmodell visualisiert in der Dokumentation zur Installation die Intension und räumliche Disposition der Arbeit: Zwei Fernsehgeräte werden auf circa ein Meter hohen Sockeln so positioniert, dass ihr 90° Winkel eine Nische mit leicht erhöhter Blickposition erzeugt.⁵⁵⁸ Der linke Monitor zeigt Trancesequenzen, während vis-à-vis des Sessels die (gefilmte) Hypnotiseurin Naomi Schechter erscheint: “A camera is trained”, erklärt Tony Conrad hierzu, “on a subject who voluntarily sits in a chair. Their image is visible on a monitor before them. Their image is also video-tape recorded” [KT #01:40#].⁵⁵⁹



Abbildung 35: T. Conrad: Research I. Knowing with Television (1983).

Während die Wendung “a camera is trained” werkmonografisch an “Concord Ultimatum” (1977) erinnert, ruft das Setting videokunstgeschichtlich Rosalind E. Krauss’ Rede vom “drama of the couched subject” in Erinnerung, welche im *Narzissmus*-Aufsatz (1976) als “the narcissistic re-projection of a frozen self” beschrieben wird, das “pitted against the analytic (or reflexive) mode” sei.⁵⁶⁰

Selbstreflexivität und Fremdwahrnehmung sind aber nicht nur im installativen Kontext von “Knowing with Television” (1983) angelegt,

sondern auch im folgend besprochenen Dokumentationsband.⁵⁶¹ So sitzt Brian Springer zu Beginn, die spätere Betrachterposition antizipierend, im Vordergrund auf dem Boden und blickt nach links oben auf einen Fernseher, während im Hintergrund Élise Hartenstein in einem tranceartigen Zustand erscheint. Eine männliche Stimme kommentiert “Deeper... Deeper” [KT #00:01#]. Dann setzt auf der Tonspur eine Art Trancemusik ein, die vom Künstler komponiert wurde.⁵⁶² “Nothing”, schreibt er im Antrag, “should be said about the possible effects of this installation on the viewer. Thus, suggestion interferes with the experimental circumstances, limits the viewers response, and might lead to hysteric overreaction”.⁵⁶³ Es folgen Auszüge eines Hypnotextes, der in Anlehnung an Ericksons Erläuterungen vom Künstler selbst verfasst wurde und von der Hypnotiseurin Naomi Schechter vorgelesen wird. Die syntaktische Struktur des Textes und die Dauer folgen klassischen Hypnoseseenarien.⁵⁶⁴ Auch der ruhige, fast monotone Sprechmodus und der Sprachrhythmus Schechters, welcher wider den natürlichen Redefluss phonetisch elidiert, unterstreichen die Intension der (Auto-)Suggestion. Der gesprochenen Sprache kommt hier erneut eine zentrale Bedeutung zu: “Objective scientific language”, schreibt Tony Conrad,

has confronted hypnotic and trance-related phenomena fitfully; some hypnosis researchers currently proceed on the assumption that hypnosis does not even refer to a definable circumstance [...]. Hypnosis entails a learning experience of substantial potential use for the subject, and the balance of opinion is that there have rarely or never been negative concomitants of hypnotic experiences in and of themselves.⁵⁶⁵

Erneut finden sich Parallelen zu Rosalind E. Krauss, welche den medialen Charakter der Sprache hervorhebt, wenn sie schreibt:

Everyday speech contains an example of the word ‘medium’ used in a psychological sense; the uncommon terrain for that common-enough usage is the world of parapsychology: telepathy, extra-sensory-perception, and communication with an after-life, for which people with certain kinds of psychic powers are understood to be Mediums. Whether or not we give credence to the fact of mediumistic experience, we understand the referents for the language that describes it.⁵⁶⁶

Im Bandverlauf symbolisiert das Falten eines roten Papiers das Wechselspiel von An- und Entspannung.⁵⁶⁷ Dabei merkt der Künstler an: “Now, there is a way to feel the best about the learning you might begin to sense now, and that’s remembering what the TV picture is like, as you feel it now, and then, let it change. Watch it, change back to normal, and you’re aware of a shift in your attention” [KT #02:10#].

Im Moment maximaler Versenkung, wenn der Klient besonders empfänglich für Botschaften ist, folgt ein selbstproduzierter Werbefilm, der vom Klingeln eines Weckers (Signalfunktion) eingeläutet wird. Im Skript kommentiert der Künstler dabei

It becomes knowledge, you know. When the image changes just enough to catch your attention, in just a moment you will snap to the alert realization of what we can still learn more about. Of course the learning is much more comforting and interesting than this new image is going to be. This kind of picture that is an attention-getter. It will be nice when it’s over, and we’ll come back. Take a look at yourself [KT #02:12#]



Abbildung 36: T. Conrad: Research I. Knowing with Television (1983).

Naomi Schechter wechselt hier, im Moment der Identifikation, von der dritten in die erste Person Singular: ⁵⁶⁸ “We can easily see the way to watch TV [...]. Any time now. Move your fingers, or, move my fingers, as they wish, to signal inside we are comfortably learning, to feel in touch, and floating while watching, or not”.⁵⁶⁹ Dient das “Now”, ähnlich dem Wecker, als Signalwort in der Trance, so unterstreicht der sprachliche Übergang (Hypermnesie) vom Fremdbild (dritte Person) zum Selbstbild (erste Person) eine gleichsam körperliche Nähe.

Ähnlich lädt Douglas Davis den Betrachter in den “Austrian Tapes” (1977) ein: “Please come to your television set. Put your hands on the screen. Think about our touching each other”.⁵⁷⁰ Dabei kommt er dem Zuschauer mit offenen Händen von der Innenseite der Bildröh-

re entgegen. Die telematische Nähe zwischen Werk und Betrachter ist damals in unterschiedlichen Zirkeln der Film- und Videokunst verbreitet.⁵⁷¹ Sie suggeriert eine schwellenlose, kommunikative Schnittstelle, welche die transparente Bildröhre sowohl als trennendes wie auch verbindendes Element denken: “designed to evoke true hypnotic trance in the conscientious viewer” [KT #00:06#].

Mit seinem Trancekonzept erweitert “Knowing with Television” (1983) die herkömmliche Geste der Berührung des Bildschirms, die vom Spielfilm (z.B. Jean Cocteau’s «Orphée», 1950) über Science-Fiction Filme (z.B. David Cronenbergs “Videodrome”, 1983) bis in die Videokunst (z.B. Vito Acconci’s “See Through”, 1970) reicht.⁵⁷² Die Grenzen zwischen außen und innen zerfließen. Ein Zwischenbereich entsteht, in dem der Fernseh Bildschirm eine teils transparente, teils opake Funktion erfüllt, welche die Äußerlichkeit der Kommunikation befördert. Denn der Blick führt nicht durch den gläsernen Screen hindurch, sondern bricht sich an der Oberfläche und wirft den Betrachter, respektive dessen Bild, auf sich selbst zurück. So heißt es im Skript abschließend: “TV lets you imagine yourself very clearly. You can see the screen, but you are always aware of yourself, too. You remember watching TV when you were very small?”⁵⁷³

3.3 Erotisierung des Blicks

Blickbasierte Kommunikation wird in den 1980er Jahren mitunter als telematische Form von Körperlichkeit verstanden, was Roy Ascott später mit der Metaphorik des *Telematic Embrace* anschaulich umschreibt.⁵⁷⁴ Auch in Tony Conrads Videoœuvre findet sich eine entsprechende Werkgruppe, welche die visuelle Nähe körperlich konnotiert. Die *Liebesskala* reicht dabei vom erotischen Blick in “Eye Contact” (1985) und “Egypt 2000” (1986), über die gewollte Nähe sinnlicher Affektionen in “Redressing Down” (1988) bis zur telematisch vermittelten Körperlichkeit des Fühlens (“Eye Contact”) und Schauderns in “VIDI VICI” (1988) sowie später in “Hart” (2001).⁵⁷⁵ Tatsächlich wirkt es ein Stück weit, als seien die Arbeiten “connected to the erotic life in more than

just subject matter”.⁵⁷⁶ Zugleich unterscheidet sich Tony Conrads Ansatz deutlich von den klassischen Konzepten der telematisch-körperlichen Nahkommunikation,⁵⁷⁷ welche die räumliche Ferne durch ein Maximum an emotionaler Nähe überbrückt, denn sein Blick bleibt auch hier äußerlich.⁵⁷⁸

Diese Äußerlichkeit zeigt sich 15 Jahre später in der Videoarbeit “Hello Happiness” (2001) besonders deutlich, wenn der Künstler die Verdinglichungsstrukturen des pornografischen Blicks demaskiert. Sichtlich affiziert geht er vor dem wandfüllend projizierten Making-Off eines Sado-Maso-Pornos auf und ab. Halb nackt kommentiert der Künstler das Gesehene mit “Wohooo, ... Oha, ... Whoooo, ...”, wobei das Kompositionsschema auf der mehrfachen Entzauberung des Darstellungsgegenstandes beruht.⁵⁷⁹ Dies lässt Christian Metz’ Differenzierung zwischen Voyeurismus und Sadismus erinnern, in welcher es heißt:

[D]espite the distance instituted by the look – which transforms the object into a picture (a ‘tableau vivant’) and thus tips it over into the imaginary, even in its real presence – that presence, which persists, and the active consent, which is its real or mythical correlate (but always real as myth) re-established in the scopic space, momentarily at least, the illusion of a fullness of the object relation, of a state of desire which is not just imaginary.⁵⁸⁰



Abbildung 37: T. Conrad: Hello Happiness (2001).

Bereits in den früheren Arbeiten der 1980er Jahre verschmilzt das videografische Sehen mit dem voyeuristischen Blick,⁵⁸¹ wie die Auseinandersetzung mit “Egypt 2000” verdeutlicht. Hier findet einerseits eine Annäherung an den Identitätsdiskurs statt, andererseits überträgt Tony Conrad die Frage nach der Konstitution von Identität, die sonst am eigenen

Körper als Streit zwischen sozialer Regulierung (Rollenverhalten, Konvention, Abgrenzung) und individueller Entfaltung (queerness) ausgeglichen wird, auf Kollegen/Schauspieler, die für ihn bestimmte Handlungen vor der Kamera vollziehen. Auch wenn der Künstler selbst im Bild

erscheint, geht es nie wirklich um seine eigene Identität:⁵⁸² Nimmt Tony Conrad mit “Eye Contact” zunächst sehend Kontakt zum Betrachter auf, führt er den Zuschauer in “Redressing Down” in seine privaten Räumlichkeiten, die als private Kommunikationszone den Schritt zu sexuellen Interaktionen nahelegen. Dieser wird in “VIDI VICI: Narrative and the Death of Desire” (1988) vollzogen. Im gleichen Jahr wie “VIDI VICI” entsteht mit “Egypt 2000” ein weiteres Sehstück, welches erotische mit kulturhistorischen Fiktionen verknüpft und sich dabei, ähnlich wie in “Hello Happiness”, über die äußerlich applizierten Affekte lustig macht. Der hier greifbare Exhibitionismus mag erneut an Christian Metz erinnern, der in seiner Charakterisierung des (exhibitionistischen) Sehens zur Abgrenzung von Diskurs und Geschichte gelangt, wenn er festhält:

True exhibitionism contains an element of triumph, and is always bilateral, in the exchange of phantasies if not in its concrete actions: it belongs to discourse rather than story, and is based entirely on the play of reciprocal identifications, on the conscious acceptance of the to-and-from movement between I and you. Through the *mise-en-scène* of its contrary impulses, the perverted couple (which has its equivalents in the history of cultural productions) takes on the pressure of the voyeuristic desire – ultimately the same for both partners (as it was in its narcissistic origins, in the very young child) – in the never-ending alternation of its two sides: active/passive, subject/object, seeing/being seen. If there is an element of triumph in this kind of representation, it is because what it exhibits is not exactly the exhibited object but, via the object, the exhibition itself. The exhibited partner knows that he is being looked at, wants this to happen, and identifies with the voyeur whose object he is (but who also constitutes him as subject). This is a different economic regime, and a different turning of desire: not that of the fiction film, but the one which classical theatre sometimes comes close to, when actor and spectator are in each other's presence, when the playing (of the actor, and the audience) is also a distribution of roles (of ‘character parts’) in a game, an active complicity which works both ways, a ceremony which is always partly civic, involving more than the private individual: a festival.⁵⁸³

Während unter diesem Gesichtspunkt und aus der Position der nach 2000er Jahre erneut “Window Enactment” (2007) betrachtet werden könnte, bietet sich für die 1980er Jahre der Einstieg mit “Eye Contact” (1985) an, das quasi unmittelbar an die Blickstudien der “Lookers” anschließt.

3.3.1 *Eye Contact* (1985)

Wie bereits der Titel suggeriert, sucht “*Eye Contact*” den Augenkontakt zum Betrachter. Die Videoarbeit räumt dem Auge und dem sinnlichen Sehen den Vorrang gegenüber der optischen Konstruktion des Sehstrahls (“*Ipsa Facto*”) oder dem intellektuellen Sehen ein (“*Lookers*”, 1984). Dies lässt körperliche Nähe/Intimität erahnen.⁵⁸⁴ Der erste Blick zeigt den Künstler in einer Badewanne. Während er seine von Wasser umspielten Beine beobachtet, überlegt er: “Well, I might be a frog” [EC #01:23#]. Beim Ausspruch “frog” zwinkert kurz ein schwarzer Hundekopf in die Kamera, dann folgt die Nahsicht (*Close-up*) auf Patty Walshs Augenpartie und eine weibliche Stimme reimt: “Well, I might be a dog” [EC #01:31#].

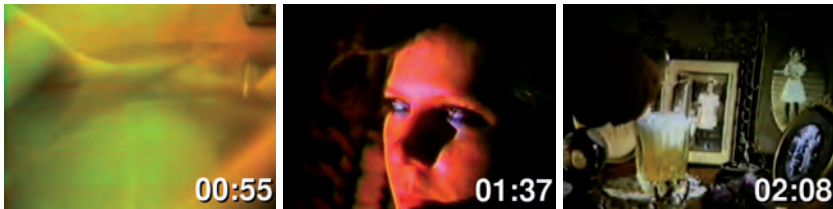


Abbildung 38: T. Conrad: *Eye Contact* (1985).

Ein knappes Jahr nach der Fertigstellung des kollaborativen Künstlerbuches *The Animal* (1984) thematisiert “*Eye Contact*” ausgehend vom tierisch-metaphorischen Rollenspiel Aspekte der Kommunikation zwischen Mann und Frau. Das Videostück führt unterschiedliche Beziehungsformen vor Augen und verdeutlicht so die Suche nach (der Geschlechts-)Identität.⁵⁸⁵ Alles scheint irgendwie aus dem Lot geraten: Der Ton hinkt dem Bild hinterher (*Filmic Sync*) und auch stilistisch rutscht einiges neben die Spur. Gerahmte Familienfotos, gehäkelte Bordüren, Obst und Geschirr repräsentieren Weiblichkeit,⁵⁸⁶ wohingegen ein langsam befülltes Bierglas, das Massieren eines Damenbeins sowie das Einlochen einer Metallkugel in ein Geduldsspiel als ikonische Marker für Männlichkeit fungieren. Wasser wird in einen Styroporbecher getropft und verdoppelt in seiner Unpässlichkeit (Urinieren) das Entgleisen der gesprochenen Sprache.⁵⁸⁷ So mault Patty Walsh wenig damenhaft: “Listen asshole, I can drink you under

the table” [EC #01:56#] und provoziert damit entsprechende Gegenreaktionen.

Der appropriierte Chauvinismus und die plumpen Bildabfolgen erinnern an pubertierende Jugendliche, die im stilisiert überzeichneten Rollenverhalten ihr eigenes Standing suchen.⁵⁸⁸ Entsprechend ist eine Found-Footagesequenz weiblicher Teenager (Feriencamp) integriert, deren Monolog Gender-Crisscross betreibt. So legt Tony Conrad einem der Mädchen (“my yellow shirt”) aus der Ich-Perspektive eine Geschichte in den Mund, welche eine alternative Identität entwirft (“I could have been a girl” [EC #06:57#]).⁵⁸⁹ Gender-, Alters- und Bild-Ton-Differenz führen zu Inkonsistenzen.

Ein harter Schnitt führt in die Gegenwart (“But I am a guy. And I like guys” [EC #07:14#]) und zeigt zwei walzertanzende Männer in einem rotstichtigen Environment. Dann führt die Suche nach der eigenen Position zur Imagination einer Familie und zeigt den Sohn, wie er unter dem strengen, zur Pose erstarrten Blick der Mutter (“Would she be my mother?” [EC #05:03#]), arbeiten geht (“I go to work, Mom ... Yeah, now I am toured out. Get to work” [EC #07:33#]). Die kindliche Anrede der Mutter (*mom*) wird durch die Arbeit des erwachsenen Manns konterkariert, der in der Schlussequenz vor dem Fernseher sitzt, während (s)eine Frau Geschirr spült.⁵⁹⁰



Abbildung 39: T. Conrad: Eye Contact (1985).

Zuvor bedarf es jedoch noch ein letztes Mal jener diszipliniert geschulten Aufmerksamkeit, die in “Lookers” trainiert wurde, denn für wenige Sekunden erscheint eine weiße, sich drehende Papierscheibe, auf welche mit einem blauen Filzstift radial Linien gezeichnet werden. Unwillkürlich erinnert man Marcel Duchamps “Roto-Reliefs” (1935), welche ursprünglich als (visuelles) Heimkino für Schallplattenspieler entwickelt und auf Jahrmärkten angeboten worden waren.⁵⁹¹ Ferner

lebt hier Charles Benhams Scheibe nach, die der englische Spielzeugmacher 1894 entwickelt hatte, um optische Illusionen, allem voran Farbeffekte, zu erzeugen.⁵⁹²

Doch statt genauer auf Duchamp oder Benham einzugehen,⁵⁹³ greift Tony Conrad lediglich die Rotationsbewegung auf: eine Frauenhand wischt eine matte Glasplatte (Mattscheibe) ab, während der Künstler pathetisch anmerkt:⁵⁹⁴

“What the system is? I don’t know. Sometimes, you know, I think that I just have missed a piece somewhere. Something like that. It seems that somehow I just don’t get the picture” [EC #08:02#].

Zusammenfassend kann man sagen, dass der kaskadierende Blick von “Eye Contact”, ähnlich wie zuvor bereits “Height 100” (1983), damit scheitert, aus den stereotypisierten Bildern (*images*) bleibende semantische Zusammenhänge und stabile Beziehungen zu erzeugen. Die losen Andeutungen verlieren sich in Äußerlichkeiten und forcieren den Phantomschmerz, etwas/ein Bild (*picture*) verpasst zu haben. Verdeutlicht das vordergründige Spiel der leeren Oberflächen in “Eye Contact” zudem das Scheitern der Identitätskonstitution, führt dieser Ansatz in “VIDI VICI” (1988) zum Ausbleiben sexueller Erfüllung. Auch in “Redressing Down” (1988) wird der Körperbezug zum eigentlichen Ausgangspunkt der Blickreise.⁵⁹⁵

3.3.2 Redressing Down (1988)

Videokunstgeschichtlich betrachtet, invertiert “Redressing Down” ein Stück weit Susan Moguls Videoarbeit “Dressing Up” (1973), in welcher die zunächst nackte Künstlerin schichtenweise die Kleidung ihrer Mutter anlegt und sich so sukzessive tiefer in eine/ihre soziale Rolle einwebt.⁵⁹⁶ Tony Conrad lässt in “Redressing Down” hingegen erst später im Bandverlauf seine Hosen *herunter*, um sich vom vorgeschriebenen Rollendenken zu emanzipieren. Er öffnet sich vollständig gegenüber dem Betrachter und überwindet sogar, mit einem Schnitt ins Bein, die Grenzen des eigenen Körpers: “I need to invite you into my body”, heißt es dabei in der zweiten Hälfte der Arbeit,

I am a little worried about this part of the tape. But I really think I have to find an artificial way to let you enter me and at least through the camera [...]. So I decided to make a new opening into the body [RD #12:16#].⁵⁹⁷

Die Wörtlichkeit dieses Denkens findet sich damals in unterschiedlichen Zusammenhängen. So erklärt Douglas Davis in “Studies in Myself II” (1973), vor dem Computer (Word Processor) sitzend: “Trying to go into my mind as deep as I can, as fast as I can, while you are watching me think.”⁵⁹⁸

Auch Tony Conrad kann man in “Redressing Down” ein Stück weit beim Denken zuschauen. Krebsgangartig kombiniert er mehrere Erzählstränge, bis sich die Szenen fließend ineinander auflösen. Ein suggestives Spiel ambivalenter Bildaussagen entsteht.

Die Rahmenerzählung von “Redressing Down” (1988) erinnert an klassische Making-Of-Stories. Der Künstler lädt die Betrachter mit einem offenerherzigen *Come-In* in sein Studio (“Jail. Jail”-Kulisse) ein und lässt sich bei der Arbeit über die Schultern schauen. Die Einladungsgeste erinnert an seine Videoarbeit “Come on in” (1986), in welcher er mit seinem Sohn Ted über eine Livevideoschaltung telefoniert. Berge von Kleidung und Gerümpel versperren den direkten Kontakt, weshalb die Kommunikation zu dem sichtlich genervten Teenager nur schleppend zustande kommt.

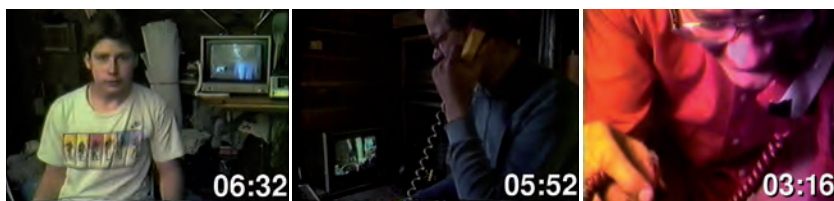


Abbildung 40: T. Conrad: Redressing Down (1988).

Kleidung ist bei Tony Conrad in unterschiedlichen Kontexten relevant: vgl. hier die Army-Stücke “Beholden to Victory” und “Teddy Tells Jokes”, “Jail. Jail”, den Hemdwechsel in “An Immense Majority” sowie den riesigen Kleidervorrat in seinem Atelier. Unter den jüngeren Arbeiten spielt Kleidung in “Scanty Claus” (2002), “Conversation II” (2005) und in Marie Lousiers Filmportrait “Tony Conrad: Dream Minimalist” eine zentrale Rolle. Branden W. Joseph erwähnt Tony Conrads Sinn für Klei-

dung implizit, wenn er seine Beobachtung zu Karlheinz Stockhausens Erscheinungsweise Anfang der 1960er Jahre anführt.⁵⁹⁹

Anders in "Redressing Down": Hier schwenkt die Kamera vom (Vor-)Garten durchs Atelier des Künstlers direkt auf den eigentlichen Protagonisten.⁶⁰⁰ Stapel von Video- und Audiokassetten, Diaprojektoren, ein Tonschneidetisch und anderes Equipment repräsentieren (prologartig) das Umfeld eines Medienschaffenden.



Abbildung 41: T. Conrad: Come on in (1986) / ebd. / Redressing Down (1988).

Der zweite Erzählstrang von "Redressing Down" richtet den Blick auf ein privates (Wohn-) Umfeld: Innenraumaufnahmen der Zeitschrift *House Beautiful* (Ausgabe: März 1988) repräsentieren Erinnerungsräume,⁶⁰¹ deren mnemotechnische Intention durch abgefilmte Textpassagen mit Erinnerungsfragmenten unterstrichen werden.⁶⁰² Als drittes Motiv präsentiert "Redressing Down" eine Puppensequenz, in welcher der Künstler hinter einer lebensgroßen Fingerpuppe sitzt, auf die Filmszenen projiziert werden.⁶⁰³ Die fließenden Projektionen erzeugen eine diffuse Bildwelt, welche den suchenden Blick der Betrachter aktiviert und die Puppe zum Fetisch werden lässt.⁶⁰⁴ "Freud's analysis of fetishistic displacement", schreibt der Künstler in seinem *Infermental*-Aufsatz, "is certainly an exfoliative development from his writing itself; it needs to be seen as self-exemplifying; his words themselves are the thing of which he speaks".⁶⁰⁵

Zuvor führt der eingangs erwähnte Rundgang von "Redressing Down" (1988) jedoch ins Badezimmer, wo der Künstler, den Telefonhörer zwischen Kinn und Schulter geklemmt, auf einem WC sitzt. "Come on", nuschelt er sein Gegenüber an, "you know what you are doing" [RD #03:01#].⁶⁰⁶ Dann wird der Ton rauer und vorwurfsvoller: "What? Am I watching? No. What are you watching? I said, what are you watching" [RD #02:14#]. Die Oberflächenerotik⁶⁰⁷ kippt und

adressiert nun, wie auch in der Trilogie “The Poetics of TV”, die passiv-kontemplierende Haltung des musealen Betrachters.⁶⁰⁸ Die visuelle Struktur und die Art der Kommunikation versetzen den Betrachter in das Gegenüber, welches beim Telefonsex immer in der ein oder anderen Form *beteiligt* ist. Der Wunsch nach aktiver Teilhabe findet sich auch bei Brian O’Doherty, der damals ähnlich körperlich argumentiert: “So in most areas of experience”, schreibt er

there is a busy traffic in proxies and surrogates. The implication is that direct experience might kill us. Sex used to be the last stand where privacy preserved direct experience without the interposition of models. But when sex went public, when its study became as unavoidable as tennis, the fatal surrogate entered, promising real experience by the very consciousness of self that makes it inaccessible. Here, as with other mediated experience, feeling is turned into a consumer product.⁶⁰⁹

Tony Conrads Vorstellung von Körperlichkeit beschränkt sich nicht auf sexuelle Metaphern, sondern sucht immer weitere, sinnliche Ebenen zu ergünden. In einem *Séparée*, dessen Einrichtung an Schauspielergarderoben im Theater erinnert, tastet sich die Kamera hierzu von Hinten an den Künstler heran.⁶¹⁰ Die Nahsicht fokussiert auf einzelne Sinnesorgane wie Auge, Mund und Nase, wie sie auch in “Tony’s Ocular Pets” (2001) sowie in “Fear” (2003/2010) vorkommen. Doch während dort der Blick der Kamera tatsächlich weiter ins Körperinnere vordringt, zieht sich der Künstler in “Redressing Down” in einer penetrant zur Schau gestellten Körperlichkeit einen endlos wirkenden Fremdkörper aus der Nase, als wolle er die physische Empfindung von Ekel affizieren.⁶¹¹

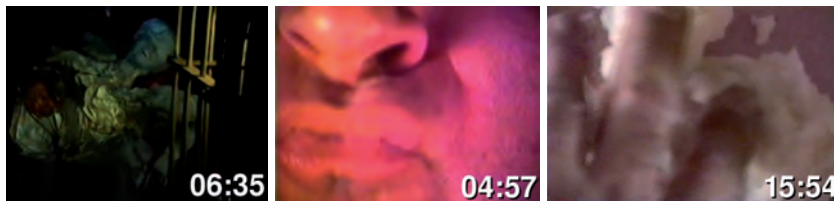


Abbildung 42: T. Conrad: Redressing Down (1988) / ebd. / Hart (2001).

Nach weiteren Öffnungsversuchen, bei denen er vorgibt, sich ins Bein zu schneiden, wird er der selbstgewählten Transparenz überdrüssig und zieht sich genervt von den Zuschauern (“middle class assholes”

[RD #15:36#]; “white people” [RC #15:45#]) zurück. Die Flucht nach vorn mündet dabei nicht, wie etwa bei Vito Acconci, in eine dunkle Kammer (“Trappings”, 1971), sondern führt in den öffentlichen (Medien-)Raum, wie die Abschlussequenz verdeutlicht. Als Vorbote der späteren Public-Access-Aktivitäten hält Tony Conrad ein Demonstrationsschild in den Händen, auf dem geschrieben steht: “Stop Cable” [RD #17:09#].

3.3.3 VIDI VICI (1988)

“VIDI VICI: Narrative and the Death of Desire” lehnt sich nominell an die römische Cesarenformel *veni vidi vici* (*lat.*: ich kam, ich sah, ich siegte) an, wobei das erste Verb *venire* (*lat.*: kommen) als Leerstelle konzipiert ist. Die sexuelle Erfüllung, deren Wirkraum im Untertitel “Narrative and the Death of Desire” skizziert ist, bleibt aus.⁶¹² Auf allen Ebenen geht es um Männlichkeit und Sexualität: Der Prolog zeigt Tony Billoni und Gina Sully beim Geschlechtsakt; es folgt der punktartige Sprechgesang eines (Anti-)Helden in Strickpulli und Baseballmütze,⁶¹³ bevor dieses Setting telematisch Einzug in eine fingierte Therapiesitzung findet. Hier wird die vorherige Szene via Fernseher analysiert bevor diese Sequenz in eine Art Initiierungsritual mündet. Sie zeigt den nackten Unterkörper des Künstlers beim Tanz.⁶¹⁴

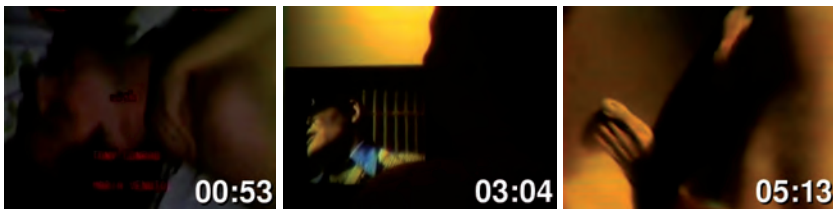


Abbildung 43: T. Conrad: VIDI VICI (1988).

Zur visuell gestaffelten Bildebene kommen sukzessive mehrere Tonspuren hinzu, welche den sozialen (Gender-)Druck, welcher auf dem schwachen, männlichen Geschlecht ruht, in verschiedene Parallelerzählungen aufspaltet. “A projection of sexual will”, heißt es später in einem gefilmten Fließtext:

functions as a phenomenological inscription at the margin of death. You. The watcher – you see now the attentional focus whose thread joins each of us to the web of our deaths.

When one of us is overbearing (and exposes their transparent dominion over another), a revelation is congealed. As a sexual substance: A substance whose transmission is the opacity of power: Power whose projective closure (in the absence of word or subject) is an unwitnessable future encounter” [VV, #06.55#].

Die klassische Geschlechterrepräsentation invertierend, wird sodann das Wesen der Männlichkeit pseudowissenschaftlich erklärt.⁶¹⁵ Dem Sexualunterricht von *The Animal* (1984) vergleichbar, zeigt die Kamera nun den teilweise verdeckten (erigierten) Penis eines Probanden (Mr. Clitoris), bevor Maria Venuto lustvoll mit verführerischen Blicken Zucchini zerkleinert und phallische Gegenstände in ihren Händen reibt. Indem Tony Conrad die Gemüsemotivik (Memento Mori) mit der Metaphorik des Orgasmus (*petit mort*) überkreuzt, präsentiert er implizit einen chauvinistischen Gegenentwurf zu Martha Roslers Ikone der feministischen Videokunst, “Semiotics of the Kitchen” (1975), wobei er die Grundformen der männlichen Kastrationsangst aufgreift. Diese prägen auch das Ende von “VIDI VICI”, an dem sich Venuto mit einer Küchenmaschine in die Gemächer eines Schläfers schleicht. Schauererregend untermalt Klangmaterial aus Iannis Xenakis Oper “Terretektoth” (1966) die Venuto-Sequenzen.



Abbildung 44: T. Conrad: VIDIVICI (1988) / *The Animal* (1984) / VIDIVICI (1988).

Im Abspann referenziert Tony Conrad neben Xenakis ferner Frank Hajcaks und Patricia Garwoods Buch *Hidden Bedroom* (1987), welches damals breit diskutiert wird und das Phänomen des *nicht-sexuellen Sex* erläutert.⁶¹⁶ Während das Spiel mit verborgenen (*hidden*) Vorstellungen oder Ängsten und das Ausbleiben der sexuellen Erfüllung (*veni*)

in “VIDI VICI” gezielt als Leerstelle konzipiert ist,⁶¹⁷ spaltet “Egypt 2000” das gleiche *Sujet* auf zwei historisch, kulturell und ästhetisch getrennte Bildebenen auf. Im Modus der Verführung entfaltet Julie Zando in “Egypt 2000” dann ein kokettierendes Spiel aus Nähe und Distanz.

3.3.4 Egypt 2000 (1986)

“Egypt 2000” greift Materialien des fragmentarisch gebliebenen Großprojekts “Given to the Best” (1986) auf und kombiniert diese mit einer Körper-Performance von Julie Zando. Jeder der beiden Erzählstränge ist auf einer eigenen Videospur gespeichert, sodass die Szenen je nach Sättigungsgrad mal deutlicher, mal unkenntlicher in Erscheinung treten.⁶¹⁸ Während “Given to the Best” zur Zeit der III. Dynastie des Pharaos Thutmosis (1486–1425 v. Chr.) im historischen Ägypten spielt und ursprünglich aus knapp 30 Einzelsequenzen bestehen soll,⁶¹⁹ räkelt sich Julie Zando in ihrem Teilssegment leicht bekleidet auf einer Liege und lädt den Betrachter lasziv ein: “Come into bed with me” [E #03:20#]. Die optische Unschärfe, welche aus der Überblendung der beiden Bildspuren resultiert, wandelt “Egypt 2000” in ein Suchbild, das den forschenden Blick des Betrachters aktiviert und umso mehr (ein-)bindet, je weniger zu erkennen ist.



Abbildung 45: T. Conrad: Egypt 2000 (1986)

Aus dem umfassenden Videopool von “Given to the Best” fließen in “Egypt 2000” drei Sequenzen ein, die im ursprünglichen Titel “Long-shot/run/dead” referenziert sind: Zunächst malt Seth Tamrowski mit einem Stab monumentale Bildzeichen (Hieroglyphen) in den Sand

(*long shot*). Später erscheint Donna Simpson im Vordergrund und beobachtet den Geliebten aus der Ferne (*run*). Dann streift sie durch die Dünen, um schließlich die in weiße Leinen gewickelte Leiche ihres Vaters zu beerdigen (*dead*).⁶²⁰ Die intentionale Nähe zwischen Tod und sexueller Erfüllung (*petit mort*) wird auch durch die beiden rivalisierenden Bildebenen angedeutet. In fortwährender Permutation zwischen Selbst- und Fremdbild verspottet Julie Zando den naiven Betrachter:

You're so stupid. You LOVE me! ... And I want you. ... But I don't meet your expectations. ... You'll never be happy. You'll never be fulfilled. ... You're stupid. And I hate you. ... Everyone hates you. You hate yourself. ... You're just sitting there waiting for me. ... Waiting for me, and – you'll never have me. ... But I'll have you. ... I'll make sure that I have you.⁶²¹

Gekonnt kokettiert die Künstlerin mit dem Klischee klassischer Geschlechterrollen, wohl wissend, dass die lokale Community in Buffalo ihre lesbisch feministische Haltung kennt.⁶²² Ihr "Don't you agree with me? ... The audience is stupid!" kommentiert eine Erwartungshaltung, die ihr als Frau, Künstlerin und Repräsentantin des lokalen Kunstsystems gleichermaßen entgegenschlägt.⁶²³ In den *Program Notes* zu ihrer Videoarbeit "The A Ha! Experience" erklärt Julie Zando entsprechend: "The camera acts as a tool that directs and controls desire. Its frame forever enslaves the 'self' in a game of passion".⁶²⁴ Die hier gemeinte Leidenschaft und die Frage nach der Konstitution von (sexueller) Identität interessiert auch Tony Conrad in den 1980er Jahren.⁶²⁵ Dem Zeitgeist entsprechend, schätzt er am feministischen Diskurs und der Beschreibung sado-masochistischer Beziehungskonstellationen die Explizitheit der kulturellen Codierungen:⁶²⁶

This notion, that behavior as extraordinarily culturally encoded as sadomasochism (whose practitioners self-identified through elaborate conventions of dress and accessories) could support claims for essentialist identity, suggested to me that other encodings could be formulated, perhaps even arbitrarily, as a foundation for essentialist identity claims. *If 'identity is as identity does,' then the subject position of authorial authority was uncoupled from the limiting terms of social mores.*⁶²⁷

In beiden Diskursformen sieht der Künstler seine Beobachtungen zu gesellschaftlichen Strukturierungsorganen und dem Wirken institu-

tioneller Macht versprachlicht. Gestützt auf Roland Barthes' Ausführungen zu *Sade. Fourier. Loyola* (1971) sowie *The Metaphor of the Eye* (1972) wird der Sodomasochismus zur Metapher, die der Künstler bereits eine Dekade früher in seinem Aufsatz zu *Diegesis and Violence in Narrativity* (1976) erwähnt hatte, als er schrieb:

I felt it would be interesting to explore a more extended sadomasochist expression, writing from a lesbian subject position. The 'Yellow Tales' and 'Red Tales' used brief script-like texts to exploit jarringly unexpected violence and bluntly stated sexual attitudes and actions.⁶²⁸ The correspondence between rigidly logical formalism and the sexual imaginary had been evident to me for some time, not only in the canonical case of de Sade, but especially clearly in Paul Sharits' work.⁶²⁹

Während Paul Sharits in Filmen wie "T,O,U,C,H,I,N,G" (1968) Formen sexueller Gewalt in Einzelbilder einfriert, um im Bewegtbild der blitzenden Standsequenzen das Zerstückelungsmoment umso expliziter wahrnehmbar zu machen,⁶³⁰ interessiert sich Tony Conrad in seiner Zusammenarbeit mit Julie Zando für das fragile Gleichgewicht zwischen gesellschaftlicher Normierung (Stabilisierung) und Regulierung (Unterordnung), die bei der Konstruktion von Identität zum Tragen kommt.⁶³¹ Insgesamt bleibt "Egypt 2000" letztlich dennoch einem klassischen Rollendenken verhaftet, denn der antizipierte Blick des (großen) Anderen ist deutlich männlich konnotiert.⁶³²

4. Video als Fernsehkritik

By dislocating the visual imagery and altering the syntax, these images were cut from their original narrative flow and countered with additional musical texts, plunging the viewer headlong into the very experience of TV. Thus, the viewer was to be caught in limbo, perceiving the 'gestures' of television not as an opening toward communication, but rather as a form of constraint. The formal devices employed are easily named – repetition, framing, alternation of syntax, all visibly manipulating that medium which is known to be highly manipulative itself, its impact only directed one way – out toward the viewer.

(Dara Birnbaum)⁶³³

Die Leidenschaft der 1980er Jahre, Geschichten zu erzählen, und die Rückbesinnung aufs Narrative erwähnt Tony Conrad 1988 in seinem Aufsatz *Dolomite: Having No Trust in Readers*, wenn er schreibt:⁶³⁴

Stories are not told because they are surprising; stories have always been told because they exploit the mutual expectations of the teller and the listener – it's how you tell a joke that makes all the difference. You might say that people love to be taken advantage of in their expectations, in a predictable way.⁶³⁵

Der Text erscheint zu einem Zeitpunkt, als sich der Fokus des Künstlers allmählich verschiebt, wie der Absatz *How stories reflect the social order* zeigt. Dennoch wirkt der hier angesprochene Chiasmus zentral, der sich zwischen der Autorität (Interpretationshoheit) des Sprechenden und der Bereitschaft der Zuhörer, sich unterhalten zu lassen, öffnet. Dieser stützt sich damals auf eine Auseinandersetzung mit der telematischen Kultur des Fernsehens, welche sowohl die Alltagserfahrung der Gesellschaft als auch die Selbstwahrnehmung des Einzelnen (in der Gesellschaft) in den Blick nimmt.⁶³⁶ André Bazin fasst ein vergleichbar wohlkalkuliertes Spiel zwischen Sein und Schein bereits zwei Dekaden früher in knapper Form zusammen, wenn er schreibt: “[a]rt is not the reflection of a reality; it is the reality of that reflection”.⁶³⁷

Als 1980, mit Anbruch des CNN-Zeitalters, die Simulation pausenloser Aktualität ein Stück weit Realität wird, bleibt dies in der

Videokunst nicht folgenlos. Ihr steht eine grundlegende Skepsis gegenüber, welche den Wahrheitsgehalt der telematischen Bilder grundlegend anzweifelt. Anders als die abstrakte Kritik der Medientheorie, nähert sich Tony Conrad in seiner Trilogie "The Poetics of TV" empirisch und vorsätzlich aus der Warte des Zuschauers an das Thema heran. Während für Kim Levin das Fernsehen "the real subject of video [art]" darstellt⁶³⁸ und der Kunsthistoriker David Antin feststellt,

no matter how different from television the works of individual video artists may be, the television experience dominates the phenomenology of viewing and haunts video exhibitions the way the experience of movies haunts all film,⁶³⁹

hat sich für Tony Conrad Mitte der 1980er Jahre nicht nur der Status des Fernsehens und der darin vermittelten Medienbilder grundlegend geändert, sondern auch der Rezeptionsmodus.⁶⁴⁰ Der Künstler präsentiert ein buntes „Gewebe von Codes und Konventionen“, welches das passive Konsumieren des Fernsehens kritisiert. Wohl wissend, dass aktives Handeln durchaus möglich wäre,⁶⁴¹ nimmt er den Zuschauer fest in den Blick⁶⁴² und bringt dessen unkritische Haltung schließlich mit der des Kunstbetrachters in Verbindung.⁶⁴³ Während Hans Magnus Enzensberger im Fernsehen (sc. Video sc. Videokunst) ein „verblöndendes Nullmedium“ erkennt,⁶⁴⁴ eignet sich Tony Conrad in den folgend besprochenen Videoarbeiten Aspekte medialer Alltagsrealität wie einen Rohstoff an, um diesen im Modus der Abgrenzung (*Video as Opposition*) sodann zu decodieren.

Ende der 1980er Jahre führt die Auseinandersetzung mit telematischen Mechanismen dann über die Kritik der Sendestrukturen des (kommerziellen) Fernsehens in Public-Access-Aktivitäten.⁶⁴⁵ Einerseits möchte Tony Conrad die "ego-centered conception of media art as an esoteric expression of the privileged self" überwinden, welche die meisten Videokunstwerke für ihn damals verkörpern.⁶⁴⁶ Andererseits stört ihn die zunehmende soziale Überwachung, Bevormundung und Manipulation, deren Effekte nicht selten medial sanktioniert in Erscheinung treten: "The increasing domination of all cultural forms by corporate agencies", schreibt er 1991, "is a climate change. We know it's happening, just as we know the winters are getting warmer – but it happens SO SLOWLY that it's easy to lose a conceptual grasp of

just how profound and influential the shift has been”.⁶⁴⁷ Der gängige Medienlobbyismus zwischen Fernsehanstalten und Politik zeichne sich durch ein undurchsichtiges Gewebe aus politischem Willen, Kontrolle und Machtausübung aus (“Panopticon”, 1988), so der Vorwurf.⁶⁴⁸ Diese Einschätzung teilen auch andere Kollegen. So konstatiert Robert Devine beispielsweise: “Democratic participation in the marketplace is characterized by limited access, constrained choice, controlled competition and a narrow spectrum of opinion and ideas”.⁶⁴⁹ Die Situation verschärft sich, als Ende der 1980er Jahre öffentliche Fördergelder gekürzt⁶⁵⁰ und die medialen Vermittlungsstrategien zunehmend *virtualisiert* und monopolisiert werden.⁶⁵¹ Die Kunsthistorikerin und Hallwalls-Kuratorin Chris Hill erklärt damals im Gespräch mit Barbara Lattanzi, ausgehend von der Frage, wo überhaupt freie Meinungsäußerung (noch) stattfinden könne:⁶⁵²

we are all interested in public access – it [the public space of the street] actually is a place where freedom of expression is protected. Curiously, the TV set, which is actually framed by the private spaces of our living rooms and bedrooms. So the intimacy of dimension of public-access TV we just spoke about not only refers to potentially shared references of the public steers and neighborhoods, but also to the programs and speakers who perform on the remote public-access proscenium in our private home.⁶⁵³

Gemäß dem Duktus der frühen 1990er Jahre begreift Tony Conrad Medienbildung und -kompetenz als Zukunft der Informationsgesellschaft.⁶⁵⁴ Daher möchte er seine Expertise als Videokünstler nicht nur im Rahmen des Public-Access-Projekts “Studio of the Streets” (1991–1993), sondern auch in Bildungsprojekte wie “School News” (1993–1997) und videografisch-künstlerische Projekte für Erwachsene einbringen (8mm Newy Collective).⁶⁵⁵ Sein Handlungsschwerpunkt verschiebt sich, wovon eine deutliche Lücke im videografischen Werkverzeichnis zeugt.⁶⁵⁶

Erst um 2001 meldet sich der Künstler mit Arbeiten wie “Hart” (2001), “Blue Car Loop” (2001) sowie kurz darauf mit “Claiming Los Angeles” (2002) und weiteren Videoetüden im Umfeld der Videokunst zurück. Darin hat sich jenes gewandelte Verständnis von Öffentlichkeit und Privatheit bereits vollzogen und weiterentwickelt, das Chris Hill im obigen Zitat noch implizit andeutet, wenn sie von der “intimacy [...]

dimension of public-access TV” spricht.⁶⁵⁷ Anfang der 2000er Jahre weicht die Schwelle zwischen öffentlichem und privatem Raum weiter auf, da die globale Vernetzung ortsunabhängige Formen von Präsenz, Erreichbarkeit und Zugang (*accessibility*) ermöglicht.⁶⁵⁸ Verglichen mit den Debatten um Öffentlichkeit in den frühen 1970er Jahren, wirkt Öffentlichkeit in den *post-2000er* Jahren invertiert: Formen von Privatheit und Individualität (in der Öffentlichkeit) geraten ins Zentrum öffentlicher Medienhandlungen, welche als *bottom-up* praktizierte Laienbewegung die ehemals *top-down* geführten Expertendebatten (quantitativ) überholen. Im mediatisierten Raum des globalen Dorfes wird Privatheit zum Diskurs- und Handlungsgegenstand, der blitzschnell in verteilten Kommunikationsnetzen, auf Youtube, Websites etc. ausgetauscht wird. Eben dies scheint Tony Conrad sichtbar zu machen, wenn er für seine künstlerischen Aktionen plakativ öffentliche Orte wie Flughäfen, Parks etc. aufsucht, um dort Privates aufzuspüren.

Das vorliegende Kapitel zeichnet den historischen Verlauf von Tony Conrads Fernsehkritik von der Mitte der 1980er Jahre bis zur Jahrtausendwende nach. Ausgehend vom privaten Wohnzimmer,⁶⁵⁹ dem Austragungsort der Trilogie *The Poetics of TV* (1985–1987), führt die Argumentation über die *Auflösung in die Öffentlichkeit* (frühe 1990er Jahre) bis zur global vernetzten Gegenwart (*Public Privacy*), in welcher die Omnipräsenz medialer Kommunikationsangebote ein neues Verständnis von Raum, Öffentlichkeit, öffentlichem Raum und Privatheit präsentieren.⁶⁶⁰ Der Aktivismus der 1990er Jahre weicht einer Form von Nähe, die globale Themen und Ängste auf das künstlerische Selbst überträgt, um diese sodann, gleichsam individualisiert, erneut nach außen zu richten.

4.1 The Poetics of TV (1985–1987)

Nominell auf Gaston Bachelards Raumanalyse (Topo-Analysis) *The Poetics of Space* (1958/64) gestützt,⁶⁶¹ fasst “The Poetics of TV” nachträglich die drei Videoarbeiten “Ipso Facto” (1985), “In Line” (1986) und “An Immense Majority” (1987) zu einem medienkritischen Argu-

ment zusammen.⁶⁶² Der imaginäre Raum der Literatur wird auf den mediatisierten Raum des telematischen „Fensters zur Welt“ übertragen und künstlerisch konkretisiert. An der Schnittstelle zwischen privatem und institutionellem Raum wird das Fernsehen zum gleichsam tau-tologischen Medium: “The medium, of course, is television. But not television”, schreibt Martha Gever 1985.⁶⁶³

Durch die poetische Imagination wird das häusliche Fernsehen für Tony Conrad zum “tool for experiencing the present”,⁶⁶⁴ wobei man mit John Fiske sagen könnte: “Television, its viewers, and the ways it functions in society, are so multifarious that no tightly focused theoretical perspective can provide us with adequate insights”.⁶⁶⁵ Obwohl der Künstler selbst quasi dauernd vor/hinter der Mattscheibe erscheint, bleiben seine Handlungen distanziert. Dieser gleichsam von außen applizierte Modus wird in einem acht-sekündigen Werbeteaser für “The Poetics of TV” von 1987 besonders anschaulich, wenn Tony Conrad das Wort *Space* auf Bachelards Cover mit den Buchstaben *TV* überklebt.⁶⁶⁶



Abbildung 46: T. Conrad: The Poetics of TV. Teaser (1987).

Dass das nominell Poetische Mitte der 1980er Jahre tatsächlich nicht nur auf literarische Räume gemäß Bachelards beschränkt ist, verdeutlichen z.B. das von Barbara Broughel kuratierte Märzprogramm POETIC RESEMBANCE bei Hallwalls (1986),⁶⁶⁷ die Videokunstaussstellung POETIC LICENCE im Long Beach Museum of Art (1986)⁶⁶⁸ oder auch Umberto Ecos Wendung der *Poetik* des Fernsehens, die sich aus der aristotelischen Poetik ableitet und die Konstruiertheit von Livesendungen kritisiert.⁶⁶⁹

Im Unterschied zu Ecos Echtzeiteffekt konzipiert Tony Conrad seine Poetik dialogisch:⁶⁷⁰ In drei Schritten arbeitet sich der Künstler

von Fragen der Kunstproduktionen (“Ipso Facto”, 1985) über den Dialog mit dem Publikum (“In Line”, 1986), der als aggressive Ansprache inszeniert wird, zu Aspekten der Selbstfindung (“An Immense Majority”, 1987) vor. Damit greift er grundlegende Themen auf, welche die Kunst seit Jahrhunderten beschäftigen. Die Frage, was Schönheit ist (“what beauty does”), leitet in “Ipso Facto” von beiläufig gestreiften Effekten der videografischen Bildproduktion und -manipulation zum telematischen Starkult über. Bereits in seinem Aufsatz *Watching Movies* hatte der Künstler festgehalten:

My feeling is that images that you see in films need the dignity that you require for yourself. If you stand over the images, you indirectly degrade yourself. If the images are elevated and serene then you contain one another. The image becomes your suitable peer. So I wish to watch films which don't cry out for a hierarchical support from established institutions of description. When I'm watching I'm always fighting the film for control, and I don't particularly want to win.⁶⁷¹

“In Line” (1986) folgt dann der Suche nach mental suggestiven Machtspielen, die den Betrachter auf Sendung/in Abhängigkeit halten oder manipulieren. “An Immense Majority” (1987) rückt schließlich die entmündigende Tyrannei der Langeweile ins Zentrum, welche dem Drang nach Selbstinszenierung und stilisiertem Rollenverhalten entgegen steht. Ein Blick ins alltägliche Vorabendprogramm verdeutlicht: “people are always acting” [IM #01:24#].

Die Fünfkanal-Videoinstallation “Panopticon” löst die Fixierung auf ein singuläres Betrachtungsfeld physisch auf. Sie stellt eine räumliche Abfolge von Videostationen (Facetten) bereit, welche einen kontinuierlichen Blick- und Rollenwechsel nahelegen.⁶⁷² Die darin greifbare Gesellschaftsmatrix erinnert in ihrer medialen Ausfaltung an John Hanhardts Beobachtungen zur Videokunst, in denen der Autor festhält: “The viewer is seen as being conditioned by a specific television experience, namely that of commercial television”.⁶⁷³

Während Richard Serra und Carlota Fay Schoolman in ihrem vielbeachteten Textvideo “Television Delivers People” (1973) gebetsmühlenartig erklären

You are the product of t.v. You are consumed. You are the product of television. Television delivers people,⁶⁷⁴

reichert Tony Conrad seine Kritik visuell mit narrativen Elementen an, welche die andernorts anzutreffenden Tropen der Videokunst und ihre Systematik durchkreuzen.

4.1.1 *Ipsa Facto* (1985)

“*Ipsa Facto*” zeigt die beiden Freunde Tony Conrad und Tony Billoni bei der Arbeit im Studio. Tony Billoni mimt den Videokünstler, der im McLuhanschen Sinne eins wird mit der Kamera, während sein Gegenspieler Tony Conrad nüchtern die kritische Distanz des Theoretikers wahrt. Er rezitiert in guter geisteswissenschaftlicher Manier historische Quellen: Von François Hemsterhuis (1721–1790) leitet er die Kernthese seiner Videoarbeit ab: “Beauty is that which gives us the greatest number of ideas in the shortest time” [IF #02:23#].⁶⁷⁵

Auch Tony Billoni greift das Schönheitsmotiv sowie seine telematischen Aktualisierungen auf, wenn er auf Tony Conrad antwortet “Listen buddy. I want to tell you something. Beauty, beauty comes from technical style. It comes from technical style, beauty does. And that’s what I want to tell you, buddy”. [IF #02:51#]. Passend zum Sujet wählt Tony Conrad Don Bowmans “Chit Akins. Make Me A Star” (1972) als Titelsong, dessen formale Inkonsistenzen das ironisch-fehlerhafte Potential der Arbeit andeuten.⁶⁷⁶ Mit viel Ironie und strategisch-künstlerischem Kalkül präsentiert “*Ipsa Facto*” Schönheitskonzepte und Querbezüge, welche an die Tradition ästhetischer Traktate erinnern und daher ein sequenzielles Close-Reading nahelegen:⁶⁷⁷

Im Vorspann fährt Tony Conrad bei Dunkelheit und schlechtem Wetter zu seinem Freund Billoni und spielt am Autoradio.⁶⁷⁸ Lichteffekte zeichnen sich auf der Windschutzscheibe ab.⁶⁷⁹ Die Sequenz durchkreuzt mehrere Aspekte der postmodernen Kunsttheorie, denn erstens erinnert die nächtliche Autofahrt an Tony Smiths berühmte Erfahrung des *Rauschs der Geschwindigkeit* und der *Leere* auf dem noch nicht fertiggestellten New Jersey Turnpike, die Michael Fried in *Art and Objecthood* (1967) als Ausdruck maximaler Theatralität beschreibt.⁶⁸⁰ Zweitens verbindet die nächtliche Autofahrt in “*Ipsa Facto*” die beiden Ateliers der Künstler und ähnelt damit jenem transitorischen Übergangsraum, den Michel Foucault, ebenfalls 1967, in *Andere Räume* als

Heterotopie charakterisiert.⁶⁸¹ Im Unterschied zu Friedes Leere zeichnen sich Foucaults anti-utopischen Beziehungsräume (Heterotopien) durch eine schwer fassbare Fülle aus.⁶⁸² Drittens ruft die Metapher der Autofahrt den Geschwindigkeitstheoretiker Paul Virilio auf den Plan, der eine mediale Relation zwischen Fahrzeugen und Teleapparaturen eröffnet, wenn er schreibt: „In der Tat ist das Automobil ein Projektor, ein Projektor, dessen Geschwindigkeit wir mit der Schaltung regeln.“⁶⁸³ Wie gezielt Tony Conrad das metaphorische Spiel moderner Vehikel am Anfang von „Ipso Facto“ einsetzt, zeigt der Prolog seines Skripts. Darin heißt es wörtlich:

Welcome – Hackers! Hi – Beer hoisters and fellow Tube cruisers! Hello – Friends of Fourier analysis – and Car drivers! Yes – Lunch eaters; Shoe fillers; and Bean squeezers: Welcome all to the weird chill world of video, where there are things going on that require some initiation.⁶⁸⁴

Tatsächlich kommen in „Ipso Facto“ vermutlich die Freunde der Fourier-Transformation, also Videokünstler, deren Eigenwelt die Apparatwelt darstellt, am ehesten auf ihre Kosten.⁶⁸⁵ „Television appeals“, möchte man mit der Medienkünstlerin Lynn Hershman-Leeson sagen, „to the quite intimacy of one’s home. Sitting relaxed in a comfortable chair and perhaps sipping a beer are part of the properties“.⁶⁸⁶

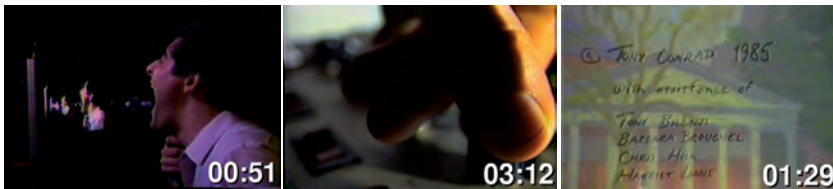


Abbildung 47: T. Conrad: Ipso Facto (1985).

Als Tony Conrad dann Tony Billonis Videostudio betritt, ist dieser bereits im videografischen Selbstversuch eines Closed Circuits versunken und erklärt: „Hey Boy. I am appropriating myself [IF #00:35#]“.⁶⁸⁷ Aussage und Handlung erinnern an Paul Ryans Vergleich der Videotechnologie mit einem Möbiusband. So schreibt der ehemalige Assistent Marshal McLuhans in der Zeitschrift *Radical Software*:

The Mobius strip provides a model for dealing with the power [the] videotape gives us to take in our own outside. With film, we are taking in the edited experience of others. What follows is a composition for video to be acted, edited, directed, and viewed by you in privacy. Feel free to bend, fold, and mutilate as you wish. It is not designed to peel your own skin off until you find some fiction called the true. Rather it is designed so that you might get a taste of processing yourself through tape, so that you might begin to play and replay with yourself.⁶⁸⁸

Auch Tony Conrad betätigt sich kulturell und legt die eingangs erwähnte Schallplatte auf. “I am gone appropriate some of these records” [IF #00:36#], kommentiert er, noch bevor der metaphernreiche Vorspann mit drei nacheinander eingeblendeten Fotografien der beiden lokalen Kunstmuseen, Burchfield Penney Art Center und Albright-Knox-Gallery, endet. Über den Bildern liegt eine halbtransparente Folie, auf der handschriftlich die Namen der Produktionscrew (Barbara Broughel, Chris Hill, Harriet Lurie) verzeichnet sind.

Wie wenig *zufällig* oder *von sich heraus* (lat.: *ipso facto*) “Ipso Facto” entsteht, zeigen auch Tony Billonis Video-Keying-Effekte, die sodann am Beispiel von Robert Ashleys siebenteiliger Tele-Oper “Perfect Lives” (1983) erprobt werden.⁶⁸⁹ Das in The Kitchen produzierte Fernsehstück gilt in der Kunstszene damals als Inbegriff von Fernseh-High-Tech.⁶⁹⁰ “‘Perfect Lives’ has become something else”, schreibt Charles Hagen später,

‘an opera for television’. As such it reflects a recurring dream among many artists, and particularly in video: of creating a work uncompromising in substance and form that will reach and affect a nonspecialized audience. It now must appeal to the television audience and the corporate managers, whether in commercial or public TV, who set themselves up as the representatives of the audience. The TV audience is an abstraction, a hypothetical composite of the velleities of ‘the public’.⁶⁹¹

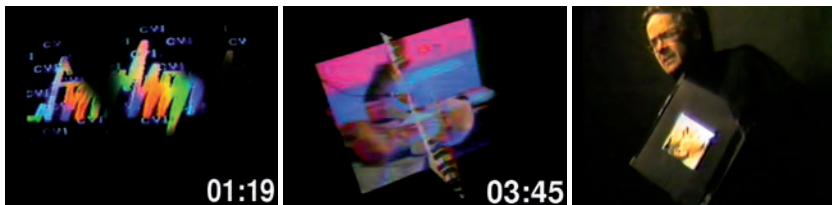


Abbildung 48: T. Conrad: Ipso Facto (1985).

Später kommen in "Ipso Facto" (1985) Sequenzen aus Judith Vecchiones PBS Fontline Fernsehserie "Crisis in Central American Pt.1: Yankee Years" (1985) und Amy Heckerlings Teeny-Streifen "Fast Times at Ridgmont High" (1982) hinzu, als sollten diese den Bezug zum alltäglichen Fernsehen herstellen. Mithilfe der Schieberegler werden am Videoschnittplatz die Farbverläufe (Stimmung) und die Darstellungsformen der Foundfootage-Materialien synthetisch moduliert, gedreht und collagiert.⁶⁹²

Im Unterschied zu Tony Billonis Signalspielereien greift Tony Conrad in "Ipso Facto" sodann zu Tinte, Papier und Knet, um mathematische Konzepte der Perspektive und des Sehens zu erläutern. Anlässlich seiner Retrospektive *AUTHORIZED TO SURRENDER* (1991) erklärt er: "I have discovered that meta-narrative devices could be employed ironically – even perniciously".⁶⁹³ Erneut könnte man Paul Ryan konsultieren, der ganz ähnlich schreibt:⁶⁹⁴

With video we can know the difference between how we intend to come across and how we actually do come across. What we put out, what is taken by the tape, is an imitation of our intended image; it is our monkey.⁶⁹⁵

Auch die Abschlussequenz von "Ipso Facto", in welcher das Videobild zunächst zu schwanken beginnt, während Robert Ashleys Gesicht im Profil erscheint, wirkt persiflierend. Denn im nächsten Schritt zoomt eine Kamera so lange zurück, bis Tony Conrad, schwarz gekleidet, als *primus movens* hinter dem Fernseher erscheint. Er bewegt den Videomonitor in großen Schwüngen von Hand, wobei er mit langen Schschsch-Lauten Wind und Wellen simuliert – ganz so, als greife er die Flussmetapher der elektronischen Informationsmedien auf.

Subversiv bricht die schwarze Schattenfigur des Künstlers hier 1985 jenen Mythos der totalen, telematischen Überwachung, den George Orwell 1948 in seinem Roman *1984* entworfen hatte und der Anfang der 1980er Jahre mit dem Start des 24-Stunden Nachrichtensenders CNN ins kollektive Bewusstsein zurückkehrt.⁶⁹⁶ Dass Tony Conrad diese neue Qualität des Fernsehens bewusst wahrnimmt, verdeutlicht das beiläufig im zweiten Band der Fernsehtrilogie eingebundene FNN-Logo (Fake-News-Channel), dessen ikonische Struktur CNN-Intros der Zeit nachahmt.⁶⁹⁷

4.1.2 In Line (1986)

Flott für die Ausstellung IN WESTERN NEW YORK (1986) zusammengeschnitten, tritt Tony Conrad in “In Line” als autoritärer Alleinunterhalter an die Stelle des moderierenden Erzählers/Aufklärers. Beiläufig, wie ein versehentlich auf einem umkopierten Band verbliebenes Fragment, wirken die ersten Sekunden der Arbeit. Sie beinhalten ein improvisiertes Logo (FNN), eine gefundene Musikeinspielung und eine Found-Footage-Interviewsequenz und markieren damit den Referenzraum.⁶⁹⁸

Dann schaltet sich der Künstler selbst auf Sendung und versucht, den Betrachter auf Sendung (*in line*) zu halten: “You’re looking at videotapes... Who’s in charge?”, mault er die Zuschauer an, “I’m in charge... I can stare you down” [IL #00:35#]. Dicht vor die Kamera gerückt, hält nur eine Eisenstange im unteren Bild Drittel den Aggressor auf Distanz:⁶⁹⁹ “It’s important for me”, setzt er fort, “to be able to keep you IN LINE ... If I can’t keep you IN LINE, I’ll have to hypnotize you! Don’t forget that it’s important for you to stay IN LINE [IL #00:55#]”.⁷⁰⁰



Abbildung 49: T. Conrad: In Line (1986).

Dass es sich bei der folgenden Kommunikation um eine klebrige (*sticky*) Angelegenheit handelt, verdeutlicht das Transparentklebeband, auf welchem nun die Lettern des Titels erscheinen.⁷⁰¹ Roh und unvermittelt fährt der Künstler weiter fort, indem er den Betrachter zu manipulieren beginnt. Er lässt ihn einen gelbgrünen Gummihandschuh, eine Uhr, eine Wohnanlage und sogar einen Country-Song von Webb Pierce imaginieren. Seinen Triumph auskostend, hakt er derweil nach:

You still think you’re in charge! You still think you’re running this! I’ll show you. I’ll show you what I can do. I can make you think of anything I want to. Let’s see... You think of a rubber glove. [IL #02:35#]

Das psychoanalytische Repertoire der post-lacanschen Medientheorie persiflierend, folgt die Imagination (des Bildes) des Vaters: “Think about your father” [IL #02:45#]. Diese Imagination wird visuell mit einer Reproduktion von Rogier van der Weydens „Portrait einer Dame“ (1460) verknüpft, wobei die Provokation weniger im kunsthistorischen Zitat besteht, als vielmehr in der visuellen Kombination der Abbildung Rogiers mit einer lebensgroßen Sexspielpuppe, welche nun im Wechsel mit dem Gemälde vor die Kamera gehalten wird. Dazu wiederholt der Künstler hysterisch lachend: ||:think about your father:|| [IL #05:00#].⁷⁰² Die Bildfolge verleiht dem sexuellen Begehren ein Gesicht.



Abbildung 50: T. Conrad: In Line (1986) / ebd. / *Laughter + Defecation*. Announcement (1986).

Das erinnert an den Einladungsflyer zu der Performance “Laughter + Defecation” (1986 mit Joe Gibbons) aus dem gleichen Jahr. Auch hier wird historisches Bildmaterial genutzt, um ein “unique blend of entertainment” (Abbildungstext) zu versprechen.⁷⁰³ In der Abschlussequenz von “In Line” zieht sich der Künstler hastig sein Shirt aus und konstatiert fast schon beim Ausblenden:

But you still don't believe me. You still think you have to be seduced! You think I have to seduce you! ... – I keep you watching... Well, maybe I don't and maybe I do [IL #06:50#].

Wurde zu Beginn von “In Line” zunächst noch das Gefühl vermittelt, der Betrachter habe die Möglichkeit wegzuschalten, wird schnell klar, dass es keine Alternative zum erzwungenen Voyeurismus gibt.⁷⁰⁴

4.1.3 *An Immense Majority* (1987)

Ähnlich wie “Ipso Facto” und “In Line”, beginnt auch “An Immense Majority” mit einer prologartigen Auftaktsequenz (Sofaszene). Der Künstler schaut sich in einem abgedunkelten Raum gemeinsam mit einer Frau (immobilisiert)⁷⁰⁵ eine Reportage über George Washington an. Die flüchtige Nennung des Namens wird zum willkommenen *Ear Catcher* der ansonsten endlos wirkenden Sequenz (Dauer 1:22 Minuten).⁷⁰⁶ Es folgt die Hauptszene im stilisierten Atelier, in welchem ein buntes Graffiti die knallig gelbe Wand ziert. Frontal vor die Kamera gerückt, sinniert Tony Conrad darüber, warum er oder andere Menschen fernsehen:

I don't know why I watch TV anyway. ... You know, the trouble with TV is that, when you watch it all the people on TV are always acting. They are always acting. Why can't they just be themselves? ... And I keep thinking: If I were making TV. If I were on TV, I wouldn't do that. I would just be myself. I would just be myself like I really am. I wouldn't act. [IM #01:24#].⁷⁰⁷

Eine bunte Mischung aus Fernsehtheorie, Gesellschaftskritik und Identitätspolitik entsteht, in welcher der Künstler die Rolle des Talkshow-Gastes annimmt. Die Ateliersequenz wechselt sich zunächst nur mit der stets gleichbleibenden Sofaszene ab, bevor im letzten Drittel eine Szene vor dem Studio hinzukommt, in welcher ein (Puppen-)Mord schrittweise und in *Slow Motion* erfolgt [IM #03:47#].⁷⁰⁸



Abbildung 51: T. Conrad: *An Immense Majority* (1987)

Die Frage, was beim Fernsehen (mit dem Zuschauer) passiert, untersuchen ab den späten 1970er Jahren unterschiedliche Künstler: John Baldessari und Bill Viola dokumentieren beispielsweise aus einem ähnlich frontalen Blickwinkel das Verhalten prototypischer Fernsehzuschauer,⁷⁰⁹ Dara Birnbaum analysiert, thematisch vergleichbar, in "Kiss the Girls and Make them Cry" (1979) beispielsweise den Star-kult von Serien- oder Laiendarstellern im Fernsehen.⁷¹⁰ Doch während Dara Birnbaum das kollektive Bildgedächtnis (*engl.: imaginery*) des Fernsehens appropriiert,⁷¹¹ möchte Tony Conrad, wie er im Rahmen von *AUTHORIZED TO SURRENDER* erläutert, in "An Immense Majority" bewirken, dass das Fernsehen

activates the viewer's response to that sentiment – through its emphases upon acting, upon the glamorizing role of technology, and upon the idea of one's image of self (as a polyvalent expression, realized through portraiture, dress, personal style, makeup, comportment, and social action).⁷¹²

Anders als die stille Beobachterhaltung von Viola, Baldessari und Birnbaum, tritt Tony Conrad selbst vor die Kamera. Sein fortwährendes Wiederholen der guten Vorsätze ("I wouldn't act" oder auch "I would just be myself" [IM #01.45#]), lässt ihn dabei immer unglaubwürdiger werden. Den Erfolgsdruck antizipierend, räumt er bald schon ein: "I wouldn't need to act. I would just express myself by my clothes" [IM #02.25#].⁷¹³ Während er sein grob kariertes Hemd gegen ein feineres, gebügeltes, hellrotes austauscht, kippt der gesprochene Text vom Konjunktiv in den Indikativ. Die Emphase unterstreichend, heißt es weiter: "The trouble is you better look good on TV. You better work on looking good on TV" [IM #03:00#]. Und beim Zuknöpfen überlegt er bereits, dass er sich doch lieber ein bisschen herrichten und eventuell das eigene Bild (*image*) optimieren sollte – beispielsweise durch einen digitalen Filter.⁷¹⁴ Als probates Optimierungswerkzeug dient ihm seine "Flicker Matte" (1974), ein aus 16mm Out-Takes von "The Flicker" produziertes Filmgewebe,⁷¹⁵ dessen optischer Effekt an jene "mosaic mesh of dots" erinnert, die McLuhan in *The Print. How to Dig it* beschreibt.⁷¹⁶ Hatte der Künstler an anderer Stelle über das "problem one confronts in processing a digitized camera image" noch geschrieben, "each part of the image must be processed simultaneously, for speed; the processing should examine small areas, rather than points, to 'un-

derstand' more of what the picture is",⁷¹⁷ geht es in "An Immense Majority" um jene Form der Selbst(-er-)findung, die sich ihrer von außen applizierten *Image*funktion bewusst ist oder wird.

Die Vorstellung, im Fernsehen oder auch im Kunstsystem gut zurechtgemacht auszusehen, erinnert an Marina Abramovičs Video-performance "Art must be beautiful" (1975), in welcher sich die Künstlerin ihre langen schwarzen Haare bis zur totalen Erschöpfung kämmt und fortan wiederholt: "art must be beautiful – artists must be beautiful". Auch Bruce Kurtz betont in seinem Aufsatz *Shooting Star* (1974) Effekte gesellschaftlich normierter Schönheitsideale und ihre Wechselwirkung auf ihn als Künstler, wenn er schreibt:

When a camera is on me I am more than myself: I am myself and my compliment. I always look better in video-tapes, films, and photographs than in real life. One knows that it has to be perfect because it will be seen again. The more the image is proliferated the greater the affirmation of self, or whatever is being projected. Projection is the key. Self-assurance is required for performance. That is one area where extra-aesthetic issues intervene. But one must always be beautiful, especially for images. The beauty of the tape is that the performance is evident of self-assurance about beauty and about sexual identity. It is pansexual chic. It is more than male or female. It is a new gender.⁷¹⁸

Bei Tony Conrad heißt es im weiteren Bandverlauf entsprechend: "I think about who I really am. ... That's what I do. I think about who I really am. Just take a little while" [IM #05:45#]. Ein in Öl gemaltes Porträt, welches sein Vater, der Camouflage-Maler Arthur Schmalz Conrad (1907–1975) von ihm als Kind erstellt hat, hilft bei der Selbstfindung ebenso, wie das Auflegen von etwas Farbe im Gesicht.



Abbildung 52: T. Conrad: An Immense Majority (1987).

Dabei beobachtet er:

I know what I look like. Here is what I look like. That is exactly what I look like. That's me [IM #05:50#].

So I just act like that. I mean – I don't act like that. I will be like that. Because that's who I am. I know that's who I am [IM #06:00#].

If you want to look just exactly like yourself on TV, you might have to make some adjustments. You might have to look better [IM #06:07#].

Der Akt des Schminkens lässt einerseits Bruce Naumans 16mm-Filmserie "Art Make-up" (1967–1968) assoziieren, auch wenn die Farbe dort anders konnotiert ist, andererseits erinnert die Kopplung von Farbe und Identitätsdiskurs ein Stück weit an die zweite Episode aus Peter Campus' der Chromakey-Arbeit "Three Transitions" (1973), in welcher der Dialog mit dem eigenen Bild als videografische Dopplung erscheint.⁷¹⁹ Zwar grenzt Tony Conrad sein selbstsuchendes Abbild ganz grundlegend von der Schauspielerei und mithin der Annäherung an Fremdbilder ab ("I would just be myself like I really am. I wouldn't act" [IM #01:24#]), aber es bleibt etwas von jener Dynamik greifbar, welche Kaja Silverman der *Pose* attestiert, wenn sie schreibt:

Die Pose muß viel allgemeiner als fotografische Prägung des Körpers verstanden werden, derer sich das Subjekt nicht unbedingt bewusst ist: Sie kann das Resultat eines Bildes sein, das so oft auf den Körper projiziert worden ist, dass das Subjekt beginnt, sich sowohl psychisch als auch körperlich mit ihm zu identifizieren. Dieses Bild ist im Übrigen durchaus nicht immer schmeichelhaft oder lustvoll besetzt.

Besonders problematisch ist es, wenn in der Pose nichts anderes als der Wunsch zum Ausdruck kommt, einem kulturellen Ideal zu entsprechen – und kein Gedanke darauf verwandt wird, was dieses Ideal eigentlich bedeutet. Die Autorität von Idealbildern wird auch von den Subjekten selten hinterfragt, die zumindest eine Ahnung davon haben, wie sehr sie darauf angewiesen sind, gespiegelt zu werden. Auch sie streben nur danach, selbst durch diese Bilder wahrgenommen zu werden und bekräftigen somit normative Werte.⁷²⁰

Stellt sich die Frage, inwiefern "An Immense Majority" mit jener Konnotation von Video als Medium der Identitätspolitik assoziiert werden kann, über das Susan Sontag schreibt: "[w]ir lernen, uns selbst mit den

Augen der Kamera zu sehen”.⁷²¹ Bereits früher hatte Robert Morris mit seiner “I-Box” (1962) eine einprägsame Ikone des postmodernen Identitätsdiskurses geschaffen, indem er die phonetische Nähe von englisch Auge (*Eye*) und Ich/Selbst (*I*) gestalterisch fusionierte. Die Videokunst erweitert das verbreitete Sprachspiel des Selbstsehens um die medienreflexive Ableitung der technischen Bezeichnung Video vom lateinischen Verb *videre*, dessen erste Person Singular (video) sowohl vom Künstler als auch vom Betrachter ausgesprochen werden kann.⁷²² Während viele Videotagebücher, videografische Selbstversuche, -beobachtungen und Geständnisse in Film und Video die Selbstfindung als performativen Akt dokumentieren, richtet Tony Conrad den Blick in “An Immense Majority” nach außen auf den Betrachter.⁷²³ Die Annäherung an das fremde, vom Vater gemalte Bildnis wird als mimetische Handlung vor Augen geführt und bleibt dabei, im Unterschied zu den sich selbst ergründenden Ansätzen diverser Videoperformances, ebenso äußerlich, wie das voyeuristische Spiel vorgegaukelter Erotik in anderen Arbeiten.⁷²⁴ Diese spezifisch äußerliche Form der Fremdwahrnehmung mag an Vito Acconcis Kommentar zu *Television Furniture* (1984) erinnern,⁷²⁵ ohne je die Künstlichkeit eines komplett virtuellen Charakters zu erreichen, wie ihn etwa Lynn Hershman-Leeson mit “Roberta Breitmore” (1973–1979) entwirft.⁷²⁶ Die von Acconci aufgebrachte Illusion der (Selbst-)Verortung innerhalb von Relevanzhierarchien (“illusion of placement in a hierarchy of importance”) faltet Tony Conrad in der Fünfkanalinstallation “Panopticon” (1988) weiter aus.

4.1.4 Panopticon (1988)

Die Videoinstallation “Panopticon” wird 1988 und 1989 in leicht modifizierter Art in zwei Ausstellungen in Buffalo präsentiert,⁷²⁷ bevor sie aus dem aktiven Erinnerungsschatz für Jahre weitgehend verschwindet.⁷²⁸ 2006 findet Branden W. Joseph ein Dokumentationsfoto der Installation bei seinen Recherchen zu *Beyond the Dream Syndicate* und integriert es ganzseitig in seine Monografie. Im Text erwähnt er beiläufig:⁷²⁹ “Conrad had previously been interested in various aspects of Foucault’s thought – in 1988, he produced a video installation, ‘Panopticon’, based on ‘Discipline and Punishment’.”⁷³⁰ Unwillkürlich löst

der Titel der Arbeit bereits Ende der 1980er Jahre Assoziationen an Michel Foucaults berühmte Abhandlung über die Gefängnisse des 18. Jahrhunderts aus, die in *Überwachen und Strafen* das staatliche Blickregime unmittelbar an die Exekutive koppelt.⁷³¹ Dennoch stellt sich die Frage, inwiefern Tony Conrads fünf Fernsehstationen in "Panopticon" mit jenen Gefängniszellen (Käfigen) in Bezug stehen, die nach Foucault wie kleine Theater funktionieren, in denen „jeder Akteur allein ist, vollkommen individualisiert und ständig sichtbar“.⁷³² Während sich Tony Conrad im Videoprojekt "Jail, Jail" (1982) explizit mit der Metaphorik des Gefängnisses als Schauplatz des Konflikts mit sozialen Reglementierungen auseinandersetzt, bleibt die bewusste und permanente Sichtbarkeit, „das automatische Funktionieren der Macht“ (Foucault), in "Panopticon" ungreifbar.⁷³³ Strahlt die Installation also tatsächlich die Autorität jenes kontrollbasierten Raumkonzepts aus, über das Foucault schreibt:

Diese Anlage ist deswegen so bedeutend, weil sie die Macht automatisiert und ent-individualisiert. Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzertierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; in einer Apparatur, deren innere Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind.⁷³⁴

Antworten liefert die künstlerische Disposition der raumgreifenden Arbeit, deren Skript Auskunft über den Inhalt der bisher unzugänglichen Einzelbänder "Retail Video", "Mall Teens", "Couch Potato", "Anchorwoman" und "Video Authority" gibt. Die Monitore, welche die einzelnen Teilbänder an festen Stationen verorten, sind gemäß Dokumentationsfoto auf kleinen Nierentischen bodennah abgestellt, sodass sich die Betrachter bücken oder auf den Boden setzen müssen, um sie zu sehen.⁷³⁵ Die Teilvideos werden zu Haltepunkten, die teaserartig Alltagserfahrungen der mediatisierten Gesellschaft illustrieren. "In that sense", möchte man mit Margaret Morse sagen,

the 'video' in video installations stands for contemporary image-culture per se. Then, each installation is an experiment in the redesign of the apparatus that represents our culture to itself: a new disposition of machines that project the imagination onto the world and that store, recirculate, and display images; and, a fresh orientation of the body in space and reformulation of visual and kinesthetic experience.⁷³⁶

“Each of the five monitors“, erklärt auch Tony Conrad entsprechend,

is adjacent to a construction which clearly associates it with a societal function: A row of buildings includes a gallery and a video equipment store; a broadcast tower signals a TV station. A parking lot and cardboard building profile locate the mall, and a foam core couch is home. A matrix of streets laid out on the floor instantly makes these identifications legible as elements of a community.⁷³⁷

Der Ausstellungsbereich ist von einem weitmaschigen, orangefarbenen Netz überspannt, das einen offen einsehbaren *construction place* bildet. Stilisierte Sofas, Straßen, Parkplätze und ein Einkaufszentrum (je aus Karton) repräsentieren öffentliche, halböffentliche und private Räume, die collageartig miteinander verschränkt werden.⁷³⁸ Ein motorisiertes Satellitenmodell an der Spitze des Segels beziehungsweise Netzes deutet die Vernetzung der telematischen Gesellschaft an und erzeugt variable Lichteffekte, die Konsumverhalten stimulieren sollen. Die gefühlte Omnipräsenz der Medien (sc. Fernsehen) und ihre Marktmacht analysiert “Panopticon” *in situ* im “Retail Video”. Der Künstler nimmt die Doppelfigur des Einzelhändlers, der Videoequipment verkauft, und des Moderators an: “Here comes a viewer”, beginnt er “yeah, OK, well I’ll try to sell you on a show, you know, but what are you going to do with it?”⁷³⁹

Der Beitrag zu den “Mall Teens” zeigt, gleichsam als Antwort, Guerillatechniken von Teenagern, die sich in Ermangelung von eigenem Videoequipment das Überwachungssystem eines Einkaufszentrums aneignen und als Stand-up-Starts inszenieren.⁷⁴⁰ Während die Station “Anchorwoman” mit Hilfe einer Moderatorin (*engl.: anchorwoman*) die despektierliche Haltung der kommerziellen Fernsehsender gegenüber alternativen Video- und Communityarbeiten verdeutlicht,⁷⁴¹ rückt Tony Conrad in “Video Authority” die Mechanismen des Kunstmarkts und das Spiel von Sehen und Gesehen-Werden ins Zentrum: “This is America right here”, heißt es im Text. Bevor der Künstler mit “Couch Potato” die immobilisierende Fernsehhaltung der Langeweile aus “An Immense Majority” (1987) aufzugreifen scheint und in “Video Authority” weiter erläutert:⁷⁴²

I love surveillance video. I think everyone should participate in surveillance video, just like in this piece.⁷⁴³ What you see here is watching video. Pretty interesting; usually you don't watch people watching TV. It's really different! I mean, it's actually not so common, to tell you the truth. So it's nice you're looking over my shoulder. I appreciate that. You know, it's possible that you'll find something interesting here, I don't know. Look. We should just be calm, and watch together. Not what's on TV, but in front of the TV.⁷⁴⁴

Wo Foucault das Gefängnis in *Überwachen und Strafen*, mit Jeremy Bentham, als einen geschlossenen Raum konzipiert, welcher nur von privilegierten Punkten aus einsehbar ist,⁷⁴⁵ mangelt es in Tony Conrads "Panopticon" an einer eindeutig vorgegebenen Betrachterführung. Zwar kommt dem moderierten Blick, den auch Régis Debrays in seiner *Mediologie* beschreibt,⁷⁴⁶ eine wichtige Funktion zu, aber die zeitgenössische Kunstkritik bemängelt die Struktur-, Disziplin- und Ordnungslosigkeit:

Conrad, by creating his fictional surveillance man to give a nice comment to these fake situations, was sending out so many crossed signals that he seemed neither for nor against anything.⁷⁴⁷

Das angeführte Durcheinander erinnert an Besprechungen der Installation "Laughter + Defecation" (1986), über deren verwirrendes Raumspiel der gleiche Autor zwei Jahre zuvor bereits bemängelt hatte:⁷⁴⁸

Making your way through this labyrinth of plastic corridors with its controlled restraints on our viewing, you might think otherwise. Vantage points are regulated along sight lines and layers of plastic, sometimes decorated with painted summary figures, cloud and limit our vision of the tableaux. Even in its static state, without the living performers who are meant to augment the piece, this installation could be seen as very pointed indeed.⁷⁴⁹

Deutet die Wendung des *surveillance man* in Huntingtons Kritik auf die verbreitete Assoziationskette von Video sc. Überwachung(-ssystem) sc. Wirkung einer unsichtbaren Macht hin, führt die Inversion des Blicks in Tony Conrads Installation zur Isolation der Betrachteten. Die von außen induzierte Autorität bleibt trotz der Regulierungsprinzipien aus.⁷⁵⁰

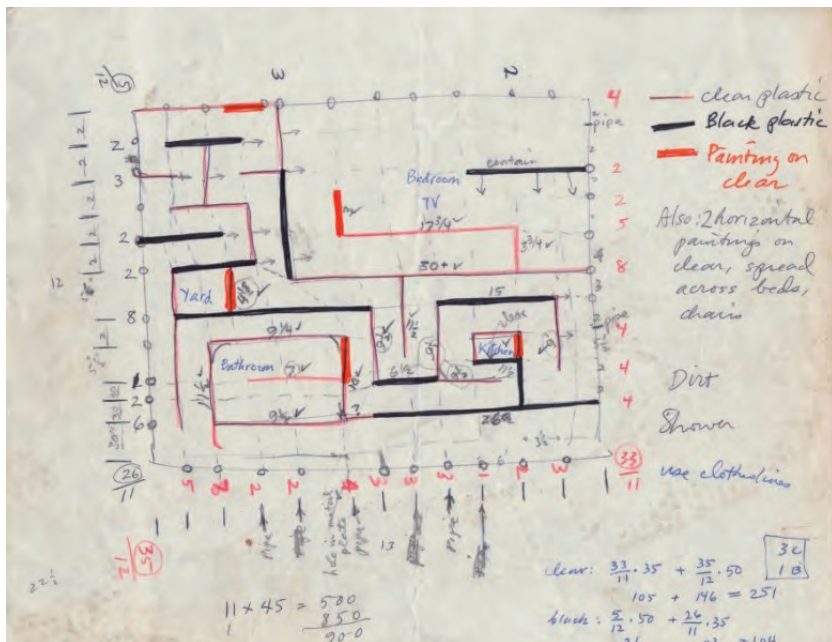


Abbildung 53: T. Conrad / J. Gibbons: Laughter + Defecation. Installation Plan (1986).

Der Alltag wird zur Modellwelt. Entsprechend lässt sich die Vielzahl der Monitore auch nur sehr bedingt mit Jonathan Crarys Verständnis panoptischer Video- oder Fernsehbildschirme in Verbindung bringen, über die der Autor schreibt:

Es wird deutlich, dass eine potente Verbindung von panoptischer Technik und apparativem Imperativ weiterhin an vielen gesellschaftlichen Orten funktionieren wird. Besonders der Videomonitor zeigt effektive Verbindung von Überwachung und Spektakel. Denn der Schirm ist sowohl dasjenige, das beachtet, angeschaut wird, als auch etwas, das zur gleichen Zeit das Aufmerksamkeitsverhalten kontrolliert, aufzeichnen und auf produktive Weise weiterweisen kann.⁷⁵¹

Stärker erinnert Tony Conrads panoptische Strategie an Installationskonzepte der frühen Hallwalls-Jahre⁷⁵² oder an jenes Wechselspiel aus Nähe und Distanz, welches Peter Frank im Rückgriff auf Michael Frieds Begriff der Objekthaftigkeit als “objecthood of the TV box” be-

schreibt.⁷⁵³ Unabhängig vom klassischen Installationsdiskurs⁷⁵⁴ spielt "Panopticon" teils skeptisch, teils oberflächlich mit Aspekten der medialen Spektakelgesellschaft, die Guy Debord unter anderem im fünften *Kommentar zur Gesellschaft des Spektakels* (1984) charakterisiert, wenn er schreibt:

Der bedeutendste Wandel in dem, was sich seit den letzten zwanzig Jahren ereignet hat, besteht eben in der Kontinuität des Spektakels. Diese Bedeutsamkeit rührt nicht von der Perfektionierung seines medientechnischen Instrumentariums her, welches bereits zuvor schon eine sehr hohe Entwicklungsstufe erreicht hatte, sondern liegt schlicht und einfach darin, daß die spektakuläre Macht eine ihren Gesetzen gefügige Generation hat heranziehen können. Die völlig neuen Bedingungen, unter denen diese Generation im großen und ganzen tatsächlich gelebt hat, stellt ein präzises und ausreichendes Resümee dessen dar, was das Spektakel nunmehr verhindert, sowie dessen, was es gestattet.⁷⁵⁵

Zudem sei angemerkt, dass der Künstler seine Referenzen in jedem Teilvideo offenlegt. Der beiläufig gespannte Bogen verdeutlicht neben dem zeitpolitischen Kalkül erneut die Verschränkung mit dem unmittelbaren lokalen Umfeld. So wird im "Retail Video" der Soldatenroman *Take It or Leave It* (1976) seines Kollegen Raymond Federman referenziert, der ab 1964 im French Department an der SUNY Buffalo lehrt.⁷⁵⁶ Der Roman weckt Assoziationen an Tony Conrads eigene Army-Persiflage "Beholden to Victory" und verdeutlicht rückblickend seine Kennerschaft. In "Anchorwoman" wird Brian Hendersons *Critique of Film Theory* (1980) erwähnt, der wie auch Tony Conrad, am Department Media Study in der SUNY Buffalo unterrichtet. Er wird hier konsultiert, um die widersprüchlichen Qualitätsstandards des kommerziellen Fernsehens aufzudecken.⁷⁵⁷ Die Station der "Mall Teens" ist mit Anne Turyns Fotobuch *Missives: Photographs by Anne Turyn* (1986) und dem Fernsehsender MTV verknüpft, welcher synonym für Jugendkultur steht⁷⁵⁸ und Tony Conrad zu einer Aussage motiviert, die auch auf die übrigen fernsehkritischen Arbeiten angewandt werden kann: "There are 2 kinds of people in America – Those that watch TV. Those that are on TV".⁷⁵⁹

In "Video Authority" instruiert Tony Conrad dann Cindy Shermans Fotografie "Untitled Film Still #74" (1980), um die Förderkultur im Kunstsystem zu verdeutlichen.⁷⁶⁰ "Couch Potato" stützt sich schließlich (selbst-werbend) auf sein eigenes Künstlerbuch *The Animal* (1984), welches durch die beiden damals populären Tiersendungen "Letterman"

und “Stupid Pet Tricks” ergänzt wird.⁷⁶¹ Dass Tony Conrad Foucault hingegen nicht erwähnt, dürfte weniger ein systemischer Fehler oder eine Strategie sein, als vielmehr eine logische Konsequenz aus der Konzeption. Zwar *absorbiert* er in seinen Werktiteln gerne aktuelle Trends und Sprachwendungen, weshalb eine implizite Anlehnung nicht von der Hand zu weisen ist.⁷⁶² Aber er geht erst 2008, zwei Jahre nach dem Dialog mit Joseph, systematischer auf die hier relevante Passage ein, wenn er in dem kurzen Traktat *Rationality: Space: Window* schreibt:

Foucault’s treatment of the Bentham Panopticon exemplifies this shift; power is now visually enacted through a qualitative rather than quantitative reading of spatial relationships, in which mathematical proportionality no longer plays a part. For Foucault, point of view is what remains of the geometry of rationality; measurement has been replaced by the question of selection: which is to say, by windowing.⁷⁶³

Der Text entstammt dem Renaissance-Zyklus, in welchem Tony Conrad seine früheren Interessen an Machtstrukturen erneut aufgreift und einerseits musikhistorisch andererseits bildtheoretisch ausweitet. Im Unterschied hierzu folgt “Panopticon” noch deutlich dem telematischen Denken der 1980er Jahre. Aus dem Windschatten der Foucaultschen Machtanalyse und Benthams Panoptikum gelöst, wird die Arbeit, werkmonografisch betrachtet, zur Gelenkstelle zwischen den selbstreflexiven Videoarbeiten bis Mitte der 1980er Jahre und jenem Public-Access-Engagement, das den Künstler ab 1988 sukzessive in die Öffentlichkeit (“Studio of the Streets”), in Gesellschaftsdebatten und in ein Engagement im Bildungssektor treibt (“School News”).⁷⁶⁴

4.2 Auflösung in die Öffentlichkeit (die 1990er Jahre)

In den späten 1980er Jahren mehren sich die gesellschaftlichen wie kulturellen Krisen in den USA und dämpfen den Schwung der “Swinging 80s”.⁷⁶⁵ Auch das Fernsehen gerät wieder vermehrt in die öffentliche Kritik, denn es hat sich längst vom Unterhaltungsmedium der Spektakelgesellschaft zum machtvollen Instrument der öffentlichen

Meinungsbildung gemauert, was für viele Künstler und Intellektuelle so nicht tragbar ist. Die Omnipräsenz des telematischen (Schein-)Diskurses beeinflusst das Denken und Beurteilungsvermögen der breiten Masse,⁷⁶⁶ was Tony Conrad im Rahmen der Artpark-Ereignisse (1990) direkt zu spüren bekommt, als er gemeinsam mit 17 Kolleginnen und Kollegen sowie seinem Sohn im Rahmen einer Protestaktion verhaftet wird.⁷⁶⁷ Die Artpark-Aktion wird zum Auslöser einer erstarkenden lokalen Public-Access-Bewegung. Noch im gleichen Jahr überreicht der Künstler dem lokalen Repräsentanten der Medienkommission gemeinsam mit Mitgliedern des 8mm News Collectives eine Petition (“Delivering Petitions to David Rutecki”, 1990).⁷⁶⁸ Sie fordert mehr Transparenz und die finanzielle Unterstützung für alternative Sendeformate.⁷⁶⁹ In der Folge formiert sich zudem das First Amendment Network,⁷⁷⁰ dem sich auch die Mitglieder der 1989 gegründeten Media Coalition for Reproductive Rights (MCRR) anschließen, die aufgrund organisatorischer Schwächen auseinanderzubrechen droht.⁷⁷¹

Das öffentliche walk-in Format des “Studio of the Streets” (1991–1993) wird zum Kernstück von Tony Conrads lokalpolitischem Fernsehengagement.⁷⁷² “Public-access TV”, erklärt Chris Hill damals, sei

the only community resources I can think of that promises to serve the cultural agendas of any speakers or performances in the city, with the additional benefit of directly reaching a majority of the TV sets in the area. But we need to focus on engaging the viewer.⁷⁷³

Neben “Studio of the Streets” bringt sich Tony Conrad im bildungspolitischen Umfeld ein und organisiert Fernsehformate für Schüler (“School News”, 1993–1997) und junge Erwachsene (“8mm News Collective”).⁷⁷⁴ Im Unterschied zu den Vertretern der frühen Public-Access-Bewegungen (George C. Stoney, Michael Shamberg, Allen Rucker, Skip Blumberg, später Wendy Apple und Deirdre Boyle)⁷⁷⁵ versteht sich Tony Conrad weniger als (kommunal-)politischer Aktivist, sondern begreift sein Handeln vielmehr als integralen Teil der künstlerischen Praxis:⁷⁷⁶

that I could animate other people to do things. And to make it possible to other people to realize what they want to do. So I could be somehow effective in that way as a creative artist [...] while I didn't need to be an artist.⁷⁷⁷

Dieser Ansatz zeigt sich in einer ästhetischen Fiktionalisierung der behandelten Stoffe, die teilweise eher den spielerischen Genre-Ansätzen der 1980er Jahre gleichen als dem reportageartigen Stil klassischer Public-Access-Produktionen. Während sein *journalistisches* Vorgehen rasch zu handfesten Konflikten mit den lokalen Fernsehproduzenten führt, zeigt sich das Fiktive seiner Geschichten beispielsweise in gestaffelten Inszenierungsformen der Videoprojekte "The Directors" (1991/2011), "News Diaries" (1991–1994) oder aber, als konzeptioneller Gegenpool, in "The Sea and the Scientist" (1991) und dem Konzept zu "Niagara Frontier/Finger Lakes Exchange" (1984).⁷⁷⁸ Zwar kann der persiflierende Ansatz noch immer ein Stück weit an jenen kreativen Informationsbegriff angelehnt werden, der in Buckminster Fullers Ausspruch mitschwingt, wonach "Television has to do with transmitting information over a distance. Videotape has to do with infolding information-feedback",⁷⁷⁹ aber die 1990er Jahre orientieren sich insgesamt stärker an narrativen Vernetzungskonzepten und der ästhetischen Ausgestaltung der Inhalte. Beides wird möglich, weil entsprechende technische Kanäle infrastrukturell verfügbar sind.⁷⁸⁰ Deirdre Boyle führt dies als einen wichtigen Aspekt an, wenn er die Situation Anfang der 1990er Jahre deutlich von den frühen Public-Access-Aktivitäten der 1960er Jahre (*Street Tapes*),⁷⁸¹ den Guerrilla-Taktiken der 1970er und den zunehmend subversiveren Formaten der 1980er Jahre abgrenzt.⁷⁸² Die 1990er Jahre charakterisiert er als Rückbesinnung auf die Anfänge, was durch massive Einschränkung des demokratischen Rechts auf Zugang zu telematischen Verbreitungskanälen ausgelöst werde.⁷⁸³ Das Zusammenwirken eines veränderten (gesellschafts-)politischen Umfelds mit neuen technischen Möglichkeiten impliziert aber auch einen doppelten Leistungsdruck. Denn einerseits möchten Public-Access-Vertreter weiterhin dem Demokratisierungsanspruch Genüge leisten und Laien Zugang zum Fernsehen ermöglichen, andererseits sind die Qualitätsansprüche beim Massenpublikum gestiegen. Wörtlich schreibt Boyle hierzu:

What the Vietnam War was for the 1960s, the AIDS crisis became for the 1980s, an issue uniting an entire generation against an undeclared war that claims thousands of young lives each year [...]. By mixing the slick sophistication of music video style with guerrilla-like coverage of demonstrations, by juxtaposing the high-end quality of broadcast Betacam with the low-tech grit

of home video camcorders, they have appropriated the full range of production tools and aesthetics and effectively rendered distinctions between low- and high-tech documentary video obsolete, further democratizing the medium and opening it up for creative and political possibilities. Foregoing broadcast television and mass audiences for closed-circuit distribution and public access exposure to targeted audiences they are determined to avoid the traps that derailed video revolutionaries in the past.⁷⁸⁴

4.2.1 Artpark: One Year Later (1991)

Auf dem Höhepunkt seiner Public-Access-Aktivitäten interviewt Tony Conrad 1991 für die Public-Access-Fernsehserie “NEthing You Say” 14 Teilnehmerinnen und Teilnehmer, welche im Vorjahr (1. September 1990) bei ihrer staatlich untersagten Protestaktion gegen das Verbot der Kunstaktion “Bible Burning” der Künstlergruppe Survival Research Laboratories im Artpark in Lewiston verhaftet worden waren. Da der Artpark seit den 1970er Jahren für künstlerische Aktionen genutzt wird, lädt Artparkkurator David Midland die Gruppe nach Upstate New York ein, als ihre Performance in San Francisco verboten wird. Auch hier untersagen die Behörden aus Angst vor Ausschreitungen die Aufführung und unterbinden strikt jegliche Gegendemonstration.⁷⁸⁵ Tony Conrad und seine Kolleginnen und Kollegen werden für 24 Stunden inhaftiert, als sie diese Form der Zensur öffentlich (sc. medienwirksam) anprangern.



Abbildung 54: T. Conrad: Artpark: One Year Later (1991).

“Corporate and state-controlled spaces”, stellt Barbara Lattanzi rückblickend fest

typically restrict speech through asserting rights of private ownership (like malls) or through the arbitrary application of state regulations (as with the

recent episode where 18 artist were arrested at Artpark in Lewiston, NY.) Anyone can stumble into this contradictions and then produce media projects that will sustain the contradiction long enough for public debate (for example, Disorderly Concept, a documentation of the 18 arrests made by you and James Hartel with B.A.A.R.C Buffalo Artists Against Repression and Censorship).⁷⁸⁶

“Artpark: One Year Later” sucht nach den persönlichen Konsequenzen der Verhaftungen für die jeweils Betroffenen. Tony Conrad besucht die Kolleginnen und Kollegen an ihren Arbeitsplätzen oder zu Hause. Hier versucht er zu erfahren, wie sich das Leben und die künstlerischen Haltungen der Betroffenen durch das Ereignis verändert haben.⁷⁸⁷ Der Gesprächsgestus, die Aufnahmesituation und die persönliche Beziehung, welche zwischen Herzlichkeit und professioneller Distanz changiert, vermitteln beiläufig Einblicke in den künstlerischen Arbeitsalltag der Community.⁷⁸⁸ Seine eigene Meinung artikuliert Tony Conrad hingegen in Aufsätzen wie *Censorship Nostalgia: The Artpark Bust, A Season Later* (1991), *Lessons for Localism from the Censorship Wars* (1991) und *Censored? Who Gives a Shit* (1991).

4.2.2 Studio of the Streets (1991–1993)

“Studio of the Streets” stellt zwischen 1990 und 1993 eine Art Fernsehkanal für die lokale Bevölkerung von Buffalo zur Verfügung, mit dem Ziel, “to set up an outdoor public access ‘studio,’ and to do it right on the steps of Buffalo City Hall, where it [is] open to anyone who appears there each at Friday lunch hour – every Friday since May 1990”.⁷⁸⁹ Quasi wöchentlich beziehen zunächst Tony Conrad, Brian Springer und weitere Künstlerinnen und Künstler freitags zwischen 12:30 und 13:30 Uhr vor dem Rathaus Stellung, um die Anliegen der Passanten einzufangen und anschließend (leicht editiert) öffentlich zu machen.⁷⁹⁰ “The scale of this project is impressive”, merkt Chris Hill auch mit Blick auf die ästhetische Erscheinungsweise bereits zum Entstehungszeitpunkt an, “the massive columns and stairs of City Hall literally frame this on going dialogue with the public”.⁷⁹¹ Und im Gründungsmanifest des First Amendment Network heißt es wörtlich:

Public access cable television is channel time set aside for public use on a first-come, first-served basis. We each have a right to ‘speak’ over the cable wire, to have our views and video productions communicated to our community via local cable television.⁷⁹²

Die erste Aufzeichnung im Bänderarchiv des Künstlers ist auf den 25. Mai 1991 datiert, eine gute Woche nach dem ersten Treffen des First Amendment Network (11. Mai. 1991). Bis zum 7. Dezember 1993 folgen über 90 weitere Produktionstage, die auf über hundert Videokassetten dokumentiert und inventarisiert sind.⁷⁹³ Spezifische Aktionen oder besondere Gäste werden umfassender behandelt als die Street-Sessions, weshalb dann in der Regel mehr als ein Band vorliegt und/oder ein eigener Titel vergeben wird, wie im Fall von “The Riddle of the Mysterious Station” (10. August 1990), “Ethnopians” (ca. 1990), “Technuffalo 2000” (ca. 1991), “Lockport” (ca. 1993) oder auch “Art-park: One Year Later” (1991). Als Qualitätsparameter definiert das Manifest des First Amendment Networks die Reichweite der Programme,⁷⁹⁴ die Ausbildung der Mitwirkenden,⁷⁹⁵ technische Rahmenbedingungen und Skills⁷⁹⁶ sowie die Regelmäßigkeit und Geschlossenheit (Wiedererkennbarkeit) des Programms.⁷⁹⁷

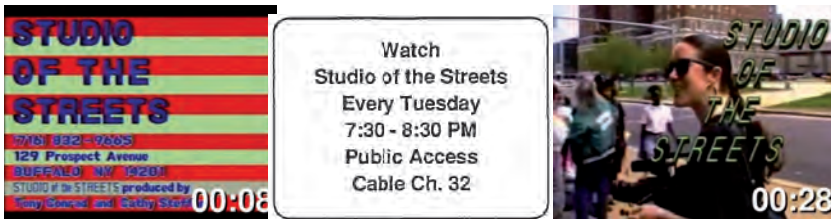


Abbildung 55: T. Conrad / C. Steffan: Studio of the Streets (1991–1993).

Diese Parameter lassen sich auch auf “Studio of the Streets” anwenden, auch wenn gerade die frühen Aufzeichnungen noch technische Mängel aufweisen.⁷⁹⁸

Jenseits der Verbreitung von “Studio of the Streets” über das Fernsehen, kümmert sich Tony Conrad von Anfang an auch um die Vermittlung im Kunstkontext, denn, wie Martha Rosler ausführte:

The power of television relies on its ability to corner the market on messages, interesting messages, boring messages, instantly and endlessly repeating im-

ages. Surely we can offer an array of more socially invested, socially productive counterpractices, ones making a virtue of their person-centeredness, origination with persons – rather than from industries or institutions.⁷⁹⁹

Best-of-Kompilationen umspannen bereits Anfang der 1990er Jahre Sendefragmente mehrerer Wochen, Monate und später dann den Jahreszyklus. Sie werden als kompilierte Kurzversionen in Ausstellungsprogramme eingespeist. Eine Installationsversion wird entwickelt, in welcher neben dem Wiedergabemonitor, ein circa 1 × 3 m großes, transparentes Banner hinzukommt, auf dem in roter Schrift steht: “Speaking from the margins in a pluralistic society. Testing: who’s ready to be a part of TV Discourse? Each day is special – and plain – with no criteria of quality. Demand cash & Public Access from your cable TV monopoly!”⁸⁰⁰

Tony Conrad and Cathleen Steffan, producers

STUDIO OF THE STREETS (Weekly Buffalo public access demonstration, 1990-1. Graphics by Armin Heurich/Primary Video, post-production at Squeaky Wheel, Hallwalls, and the Home of the Future.)

INSTALLATION DESIGN

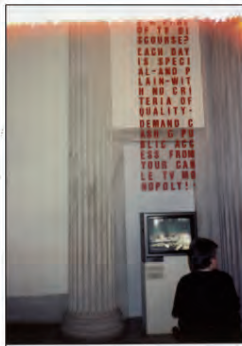
Dark blood-red lettering in sans-serif font, all capitals, without margins (except at the top), on a plexiglass sheet (27 1/2 inches wide by 10 feet high).

SPEAKING
FROM THE
MARGINS
IN A PLU
RALISTIC
SOCIE TY *

TESTING:
WHO'S RE
ADY TO B
E A PART
OF TV DI
SCOURSE ?

EACH DAY
IS SPECI
AL-AND P
LAIN-WIT
H NO CRI
TERIA OF
QUALITY *

DEMAND C
ASH & PU
BLIC ACC
ESS FROM
YOUR CAB
LE TV MO
NOPOLY ! *



size of spaces?

Abbildung 56: T. Conrad: SoS Installation View (1991, Albright Knox Gallery).

Bereits 1991, nach einem knappen Jahr Laufzeit, verändert sich die personelle Zusammensetzung der Kerngruppe und damit die Struktur des Projektes. Barbara Lattanzi unterscheidet daher zwei Phasen: eine

anfänglich politische Phase von “Studio of the Streets”, in welcher gesellschaftliche Forderungen im Zentrum stehen und sich Künstler wie Brian Springer, Chris Hill sowie sie, Lattanzi selbst, engagieren, um mit und in der Gesellschaft einen politischen Dialog zu lancieren,⁸⁰¹ und eine zweite Phase der Verstetigung. Diese setzt um 1991 ein, als sich die Produktionscrew auf Tony Conrad und Cathleen Steffan reduziert. Damals ist “Studio of the Streets” offenbar bereits selbst so politisch geworden, dass das Politische nicht mehr explizit benannt/diskutiert werden muss und es genügt, die Menschen vor Ort einfach sprechen zu lassen. “Later on in the project”, erklärt Mansfield diese strukturellen Veränderungen unter Berücksichtigung der damit einhergehenden, gestalterischen Änderungen:

the two [Conrad and Steffan] likewise decided to move from multiple cameras to a single operator since the unseen editing process necessary for combining tapes still represented both an educational and a financial hurdle for burgeoning producers. ‘Let’s literally use what people already own!’ cameras to discriminate in focus.⁸⁰²

In dieser Zeit kommt Ann Szyjka eine wichtige Aufgabe zu, die als regelmäßige Passantin zum freiwilligen Crew-Mitglied avanciert und im Hintergrund den Dialog aufrecht erhält oder Vorbeilaufende zur Partizipation motiviert.⁸⁰³ Im Vordergrund versucht Cathleen Steffan hingegen, ihr Gegenüber möglichst neutral zu befragen, wohingegen Tony Conrad gemäß Mansfield aktiv Reaktionen provoziert, “through a combination of mischief, humor, and insatiable curiosity”.⁸⁰⁴

Auch im verkleinerten Team lässt sich die Spannung nicht dauerhaft aufrechterhalten.⁸⁰⁵ Nachdem Cathleen Steffan Ende 1993 das Projekt verlässt, stellt Tony Conrad das “Studio of the Streets” (1991–1993) insgesamt ein. Zum letzten Aufbäumen erklärt Corey Mansfield, es

reveal Conrad’s exasperated attempts at restructuring the program’s collective algorithm into a new, one-man production, ‘Studio *from* the Streets’. ‘It’s not in the street,’ Conrad attempted to explain this conceptual and locational shift, ‘it’s just from the street.’ He recorded the program using professional video equipment and with the help of young trainees at the community production facility.⁸⁰⁶

Historisch betrachtet, deutet sich damit in der Abschlussequenz der letzten “Studio of the Streets”-Sendung bereits ein weiteres Projekt an, welches Tony Conrad 1993 aufgebaut hat: die “Homework Helpline” (1993–1997).

Quantitativ und qualitativ gehört “Studio of the Streets” zu den umfangreichsten Projekten in Tony Conrads Œuvre,⁸⁰⁷ auch wenn die Produktionsmittel ausgesprochen bescheiden sind.⁸⁰⁸ Aufgrund des Umfangs, des schweren Zugangs zum (Gesamt-)Material und der geringen Popularität des Themas, kümmert sich der Künstler nicht nur um die Vermittlung, sondern auch um die Erhaltung.⁸⁰⁹ Im Unterschied zu den ersten Kopier- und Restaurierungsbemühungen in den 1990er Jahren, erleichtern ab Mitte der 2000er Jahre immer mehr professionelle Kopier- und Digitalisierungsstudios diese Arbeit. Dabei wird die (qualitätsoptimierende) Übertragung in aktuelle Formate nicht nur finanziell machbarer: “There are basically three reasons”, erklärt der Künstler,

for digitizing [today]: First the costs and accessibility. It is now possible to work in digital formats, which are much more simple [to treat], use less space and effort than film. You don't need all the equipment like re-winders, ... and you have it accessible then and can distribute it. Second there is the preservation aspect, that film and magnetic video tapes are so fragile and vulnerable in historical terms. They are just degrading. [...] Third there are ideological reasons for digitizing the material, because first I thought about how nice it would be, as the material is about twenty years old, to have the material back in Buffalo on public [access] TV.⁸¹⁰

Aufgrund der aktuellen Rechtslage, welche zum Schutz der Persönlichkeitsrechte vorsieht, dass erkennbare Personen aktiv in die Nutzung, Verwertung und Präsentation der Filmmaterialien einwilligen müssen, entscheidet sich Tony Conrad, das Projekt heute lieber temporär in kulturellen Schutzräumen auszustellen (Galerien, Museen, Festivals), als erneut ins Fernsehen (oder Internet) einzuspeisen, auch wenn dies dem Ansatz von Public-Access widerspricht.⁸¹¹

4.2.3 School News & Homework Helpline (1993–1997)

1993 initiiert Tony Conrad gemeinsam mit der Künstlerin Barbara Rowe eine teletextbasierte Form des Schulfernsehens: die “Homework Helpline”. Sie wird zwischen 1993 und 1997 über das Buffalo Learning Television Programm (BLT) auf dem Teletextkanal 33 ausgestrahlt⁸¹² und soll vor allem die Schülerinnen und Schüler aus gettoisierten Bevölkerungsschichten erreichen, die wenig Motivation für Bildung verspüren.⁸¹³ Das Lieblingsmedium der Kids unterstützt die Kinder und Jugendlichen beim Erledigen der Schulaufgaben und bringt so täglich kleine Learning-Stars hervor. Die Aufgaben stammen aus dem Schulalltag (Hausaufgaben), die Schüler geben selbst die Antworten. Der kompetenzbasierte Ansatz wird in seiner kompetitiven Struktur dadurch sichtbar, dass die Namen der Kids, welche die Lösung wissen, live in den Sendungen eingeblendet werden. Die Kinder würden sich “through their understanding of the social structures they inhabit” bewusst, so die Überzeugung.⁸¹⁴



Abbildung 57: T. Conrad: School News. Homework Helpline (1993–1997).

Neben der Organisation und Betreuung des Tagesgeschäfts befasst sich Tony Conrad in dieser Zeit mit pädagogischen Konzepten, wie etwa der sogenannten *border pedagogy* von Henry Giroux und Peter McLaren, welche die Förderung unterprivilegierter Gesellschaftsschichten intendiert und den Nutzen telekommunikativer Medien für Lehr- und Lernzwecke erwägt.⁸¹⁵ Zwar mag biografisch hinzugekommen sein, dass sich Tony Conrad nach Beverly Grants Tod (1990) seiner Vaterrolle bewusster wird als früher, aber es wird auf unterschiedlichen Ebenen deutlich, dass der Künstler seine Medienexpertise damals insgesamt in neue professionelle Kontexte einbringen möchte.

Tony Conrad bemängelt, dass viele staatliche Bildungsprojekte Schulen zwar mit technisch komplexen Instrumenten (Computer, Medienräume etc.) ausstatteten, dass jedoch pädagogisch angemessene Vermittlungskonzepte nicht ausreichend entwickelt wären.⁸¹⁶ Seine Kritik findet ihren Niederschlag in Aufsätzen und Vorträgen wie *Recommendations for Education Access Television* (1993), *School News Update* (1995) oder *School News 1994–1995: Buffalo's Interactive Video Bulletin, Board for the Buffalo Public Schools* (1995). "We must keep a corner of the school system open to original voices", schreibt er,

to the authentic words and images of the people whose lives are lived in school. Independent producers are the community resource which can enable production by others, can produce direct and straightforward imagery within low (practical) budgets, and can bid effectively on the local needs for informing and retraining a local population.⁸¹⁷

Bereits in den späten 1980er Jahren, als sich die Kunst, die ästhetische Bildung und soziokulturelle Entwicklungen wechselseitig aneinander annähern, beschreibt Tony Conrad die gesellschaftspolitische Funktion der Bildung als „Pufferzone“ des sozialen Machtpokers: "The white Eurocentric elite", erklärte er damals,

whose educated voices dominate a decades-long hegemony of artistic discourse founded in formalism, Marxism, and psychoanalysis can comfortably relegate the problematic of admission to its own circle to a separate concern, namely education. Since to some extent anyone might be adroit enough, well-read enough, to become educated, access to power is not limited except by the channels of power, class, gender, race, etc. which otherwise function to preserve access to power. That is, education becomes a buffer zone which removes from the dominant discourse any insistence that it convert developmental questions (concerning the discourse of babies and children, the uneducated, and the indolent) to an armature of its functioning power.⁸¹⁸

Bildungspolitische Aufklärung wird im Umfeld der Community-Projekte zudem auf junge Erwachsene ausgedehnt (8mm News Collective) und als Subversion verkrusteter, gesellschaftspolitischer Machtkonstellationen eingesetzt.

4.2.4 8mm News Collective (1991–1995)

Im (zeitlichen) Zusammenhang mit dem “Studio of the Streets”-Projekt und der “Homework Helpline” wirkt es, als arbeite Tony Conrad im 8mm News Collective jene Lücke der kulturellen Medienkompetenz auf, welche Robert Devine, in Anlehnung an Timothy W. Lukes *Screens of Power* (1989) beobachtet, wenn er schreibt: “Unfortunately, no one is systematically training people to use video as a cultural practice, as a means for critique, for developing ‘local vernaculars of analysis’ (Luke), or as a vehicle for creating and sustaining oppositional culture”.⁸¹⁹ Während Devine sodann unterschiedliche An- und Herausforderungen von Public-Access-Programmen differenziert, vergleicht er die videografische Medienkompetenz generell mit der Fähigkeit (gut) lesen und schreiben zu können:

While consumer control (over time, place, content and manner of consumption) and interaction (structuring, shifting, sequencing, searching, etc.) are central themes of VCR use, these qualities are applied in the service of commodity distribution rather than culture production. Literacy has two complementary modes – reading and writing. In the case of television (by analogy) many ‘read’, few ‘read well’ and fewer still are able to ‘write.’⁸²⁰

Und genau hier scheinen die kollaborativen Aktionen des 8mm News Collective verortet zu sein. So merkt Barbara Lattanzi zum Vorgehen der Pseudo-Nachrichtenproduktion der “News Diaries” (1991–1994) an, dass die Gruppe teilweise “as a surrogate audience” gehandelt habe, welches “the real-life space of the mainstream news business” durch die Theatralik der Darbietung und die Inszeniertheit medialer Nachrichtenvermittlung (“in their real-life”) erkennbar gemacht habe.⁸²¹

Um sich die Recherchearbeit zu erleichtern, folgen Tony Conrad und seine Kolleginnen zunächst tatsächlich einige Wochen lang den CB2-TV-Journalisten bei ihren Einsätzen, bis sich der Fernsehsender das Vorgehen verbittet und polizeilich gegen die Gruppe vorgeht, wie “Burned by the News” (Part II der “News Diaries”-Serie, 1992) zeigt.



Abbildung 58: 8mm News Collective: CB2 Aktionen (1992) / Ebd. / Burned by the News (1992).

Nach dem Scheitern dieses Ansatzes entstehen weitere, nun völlig fiktive News-Persiflagen, in denen die Gruppe mit einfachen Mitteln den artifiziellen Charakter klassischer Nachrichtenproduktionen demaskiert.⁸²² Mitten im Golfkrieg inszenieren sie eine vor Ort-Reportage (Feldbericht), inspizieren vermeintliche Kriegs- und Waffenschauplätze und parodieren die Rhetorik der Medien. Dabei stellen die Künstler global verhandelte Diskursfragmente, wie den Einsatz *intelligenter* Waffen wie Drohnen oder Augmented Reality Tools, und die „Virtualisierung“ des Krieges in ihrem eigenen, lokalen Umfeld nach.⁸²³ „The Collective’s production reveals the artifice of their own documentation process“, kommentiert Chris Hill und fügt hinzu:

While the 8mm News Collective clearly authorizes its own theatre, it finally invests in a potentially media-literate audience where the performative structure of a media event – the taping of the media event and the framing of the media event – are exposed and obvious to the audience. There is no attempt to create seamless programming, to tuck away the artifice of the production, or to ‘sell’ the audience.⁸²⁴

Die Offenlegung der Produktionsbedingungen und medialen (Virtualisierungs-) Eigenschaften, wie sie hier im Gestus der 1980er Jahre formuliert werden, weist über jene Kritik des medialen Apparatus hinaus, die der Experimentalfilm seit den 1940er Jahren und schwerpunktmäßig in den 1960er Jahren betreibt. An die Stelle der ästhetischen Demaskierung der filmischen Apparatur und der dadurch suggerierten Illusion (Narrativ) tritt die explorativ-narrative Vermittlungsarbeit, welche die Selbstzensur medial vermittelter Bilder aushebelt⁸²⁵ und jene „image-driven phantom objectivity“ überwindet, über die Timothy Luke schreibt:

Th[e] broadcast transmissions bubble up in an electronic primordial soup that continuously swirls around the processes of everyday life. The features of this new creation mostly are invisible until one studies the flow of images on one of the many screens of power.⁸²⁶

Als methodischer Kniff des 8mm News Collectives kann das stufenweise Aufzoomen betrachtet werden, welches anfangs an klassische Bilderfahrten der alltäglichen Fernsehreportage anknüpft, um dann in zwei bis drei weiteren Schritten die Produktionscrew sichtbar zu machen. Dass dieses Prinzip nicht auf das Format der (imitierten) Nachrichtensendung der “News Diaries” (1991–1994, Abbildung 58, Mitte) beschränkt bleibt, verdeutlicht das Gemeinschaftsprojekt “The Directors” (1991/2011), in welchem Wago Kreider zunächst in einem Haufen Damenschuhe auf dem Küchenboden sitzt und diese beschnuppert, bevor die Kamera das im Titel als “Directors” bezeichnete Team zeigt:⁸²⁷ Zuerst wird die Audio-, dann die Beleuchtungs- und schließlich die Videotechnik und die Regie sichtbar.



Abbildung 59: 8mm News Collective: News Diaries (1992) / The Directors (1991) / Ebd.

Vergleicht man formal die drei derzeit über Tony Conrad zugänglichen Bänder “News Diaries” (Feldbericht), “Burned by the News” (Waffeninspektion) und “The Directors”, zeigt sich ein gleichbleibendes Schema, das sukzessive unterschiedliche Funktions- und Hierarchieebenen als gestaffelten Bildraum freilegt: Vom dinglichen Betrachtungsgegenstand und seinem unmittelbaren Umfeld (Kriegsschauplatz / Waffenarsenal / privater Wohnraum) führt der Blick über den (stellvertretend) beobachteten Probanden (Reporter / Inspekteurinnen / Hausmann) bis zur zumeist weiblichen Produktionscrew,⁸²⁸ deren Rückenansicht in der (vor)letzten Filmebene die klassische Stellvertreterfigur zu reanimieren scheint. “Mirroring the inclusive agendas of media collectives

during the 1990s”, erklärt Corey Mansfield mit Blick auf die “News Diaries”-Produktionen:

the project combined the formulae of both grassroots activism and regional video art into a humorous upending of television’s assumed objectivity. ‘I put in to play the idea that the kind of things that we could do in Buffalo were just as important as the things that could happen elsewhere,’ Conrad remembers. ‘As such, we didn’t need to deal with large-scale news. We didn’t need the spectacle of Hollywood.’ The framing question, instead, became, ‘is our news imported or is it truly ours?’⁸²⁹

Im Unterschied zu den Passanten (Laien) von “Studio of the Streets” sind in die Aktionen des 8mm News Collectives primär Künstler involviert. So erklärt Barbara Lattanzi:

In talking about the artist in relation to viewership or accessing the means of production, there is a tension or artificial wedge between the artist who uses public access and the general public access user of community user. There seems to be a sense that there are two different groups, and one shouldn’t interfere with the other. It is important that artist produce alternative models and, as you have said in other conversations, break codes.⁸³⁰

Indem die Künstlerin weiter ausführt, dass “[t]he artist is just another kind of viewer – a member of community – who has learned how to use the vocabulary of the television medium and the potential of public-access, and who focuses those efforts towards productive and rich experiences of what goes into the idiot box and what comes out of it”, schließt sich der Bogen zum vorher artikulierten Bildungsanspruch.⁸³¹

4.3 Public Privacy (die 2000er Jahre)

Nach der Jahrtausendwende begibt sich Tony Conrad erneut in den öffentlichen Raum, wobei sich die Bedeutung dieser frei zugänglichen Orte vom politisch-agilen Austragungsort sozialer Interaktionen (Public Access) zum narrativen Kontext wandelt. Standen Anfang der 1990er Jahre noch die Beziehung zum unmittelbaren städtischen Umfeld und die sozialen Werte (der Kunst) im Vordergrund, die im

Dienste der Öffentlichkeit schlummernde Potentiale der Gesellschaft wecken sollten, folgt der Zuschauer dem Künstler nun in Cafés,⁸³² auf Brücken und durch Straßen, an Transitorte wie den Flughafen oder Friedhof, in die Großstadt (New York) oder auch, gleichsam zur Erholung, in den (Central) Park.⁸³³

Beiläufig werden Themen der urbanen Gegenwart und der Erinnerungskultur gestreift, denn Arbeiten wie “Claiming Los Angeles” (2002), “Field Recording on Ludlow St.” (2009) oder “Pythagoras in the Park” (2009) lassen sich geografisch zugleich in ein gleichsam autobiografisches Raumraster einordnen. Andere Arbeiten wie “A Handful of Earth and a Box” (2008) spielen an kollektiven Erinnerungsorten wie dem Wiener Zentralfriedhof, sodass das Erinnerungsmotiv *per se* zum Bildgegenstand wird. Mit Steve Dietz könnte man sagen: „Von der Agora zur Piazza zur öffentlichen Grünfläche, zum Park – in einem gewissen Sinne kann ein beständiger öffentlicher Diskurs nur im öffentlichen Raum stattfinden“.⁸³⁴ Und er fügt hinzu: „Ein Diskurs wird dadurch öffentlich, dass man ein Publikum hat“.⁸³⁵

Noch bevor dieses Publikum auf der Agora der musealen Treppe von Olaf Nicolais ESCALIER DU CHANT (2011) aufgegriffen und in der inszenierten Diskursform des Liedes musikalisch angesprochen wird, häufen sich Formen der (inszenierten) Diskursivität in Tony Conrads Videoschaffen. Formen des Gesprächs können die unterschiedlichsten Formate annehmen: So untersucht die Videoarbeit “Blue Car Loop” das Rauschen in der Kommunikation bei der Signalübertragung, wobei schnell klar wird, dass es den Künstlern um mehr als informationstechnologische Sachverhalte geht. In “Fear” (2003/2010) absorbiert Tony Conrad hingegen abstrakte Kollektivängste, um am eigenen Körper die Wirkmacht des Globalen im Privaten auszuloten. Die eigenen vier Wände werden zum Ort der monologischen Selbst-/Fremderforschung. Das häusliche Umfeld ist auch Austragungsort von “Scanty Claus” (2002) und “Conversation II (Valentine)” (2005), in denen das Gerede zum Gespräch über Liebe wird. Verglichen mit Tony Conrads Videoarbeiten zu ähnlichen Themen aus den 1980er Jahren, wirken die jüngeren Arbeiten sehr viel ruhiger, privater und auf den Künstler bezogen. “Looking for conversation”, hatte er bereits damals erklärt,

is like looking for a sexual partner, only less restrictive. In order to find a conversation, one will have to put out feelers to many people. Successful conversation will be achieved with only a percentage of these.⁸³⁶

Aufgrund des historischen Kontextes erinnert die hier angedeutete Suche nach partnerschaftlicher Beziehung und die Art ihrer Artikulation einerseits an jene Form von Privatheit, welche in diversen Netzpraktiken der Gegenwartskultur praktiziert werden, wenn beispielsweise Einsamkeit, Trauer, Angst, Emotionen in die Öffentlichkeit hinein *publiziert* werden. Andererseits spielt, wie etwa “Conversation I” (2002), “Sightline” (2011) und natürlich die ESCALIER DU CHANT (2011) belegen, die räumliche Disposition und die lokale Rückbindung an den Kunstkontext eine wichtige Rolle: Ordnet “Conversation I” (2002) fünf Sprechende auf dem Grundriss eines Pentagramms relational zueinander an, so ersetzt “Conversation III” (2005) die Figuren durch fünf Lautsprecher, deren mediales Stimmengewirr um ein unsichtbares Zentrum kreist. “Sightline” (2011) faltet schließlich das Konzept von strategisch gekreuzten Blickachsen räumlich weiter aus, wobei sich der Polylog willentlich zur ästhetischen Farce auflöst (*Gilbert-Sullivan-Tropen*), als handle es sich um einen Angriff auf jene “order which organized the implied public”, die Tony Bennett in seinen Erläuterungen zum *Exhibitionary Complex* der Zentralperspektive funktional attestiert.⁸³⁷ Bennett zeichnet die regulatorische Wirkung der Blicktechnologie der Zentralperspektive auf das westliche Sehen/Denken seit der Renaissance nach. Dabei zeigen sich punktuell Analogien zur künstlerischen Argumentation in Tony Conrads Renaissance-Zyklus, also den Arbeiten “Window Enactment” (2007), “Laughing at Leonardo” (2008) und “Brunelleschi” (2008), auch wenn diese die Musik stärker einbinden.⁸³⁸ Denn ähnlich, wie die Perspektive – als visuelle Systematik – Gegenstände auf einer Fläche grafisch in Bezug zueinander setzt, wird der Dialog im musikalischen Kontext zum kommunikativen Kitt, der Menschen miteinander verbindet.⁸³⁹ Doch zunächst führt der Weg nach draußen, an öffentlich zugängliche Orte.

4.3.1 *En Passant im öffentlichen Raum*

“Claiming Los Angeles” (2002) ist eine der ersten Videoarbeiten nach der Zäsur der Public Access-Arbeiten und begibt sich erneut in den öffentlichen Raum. Auf dem weitgehend leeren Parkplatz des LAX-Airport imitiert Tony Conrad die Haltung der frühen Siedler, die unerschlossenes Land schlicht annektiert und für ihre Zwecke fruchtbar gemacht haben. “I want to claim this land for Buffalo”, erklärt er der Kamera zugewandt, bevor er den vorbeirauschenden Verkehr des Boulevards nebenan in Augenschein nimmt und fortfährt: “All this land and its contents and its inhabitants shall be owned for every by the suburban territory of Buffalo” [CL #02:45#]. Die Gegenfrage seiner im Video nicht sichtbaren Partnerin Alexandria Gelencser, ob er nicht etwas mehr als das Sichtbare besitzen wolle, lässt er unbeantwortet, denn er muss schon weiter ziehen. Während auf der Tonspur ein kolumbianisch-folkloristisches Stück zu hören ist und die umstehenden Palmen den Blick in den Himmel richten, geht er mit seinem bescheidenen Gepäck weiter, um in der Mitte des Parkplatzes mit der erhobenen Handgeste des Eroberers den nahen Sieg zu feiern. Hut und Geigenkasten referenzieren attributiv sein musikalisches Schaffen und erinnern an die Erfolge der jüngeren Vergangenheit, welche die Eroberungsgeste quasi rechtfertigen: So nimmt Tony Conrad 1998 mit “Implicating Lully” genau hier an der großen Performance-Retrospektive *OUT OF ACTION* des MOCA – Museum of Contemporary Art (Los Angeles) teil. Die dafür realisierte Arbeit spannt, wie später auch “Laughing at Leonardo” (2008), einen vielschichtigen Spagat zwischen bildender Kunst und Musik auf.⁸⁴⁰

Im Unterschied zur Siedlergeste in “Claiming Los Angeles” rückt der (sich selbst) erinnernde Blick in “Field Recording on Ludlow St.” (2009) den Fokus auf die Anfänge der künstlerischen Karriere von Tony Conrad. Der Künstler vermisst mit einer selbst gebauten Aufnahmeapparatur aus sechs Mikrofonen akustisch den Stadtraum vor Jack Smiths New Yorker Apartment. In dieses war er, vermittelt durch seine Vermieterin Marian Zazeela, 1962 eingezogen. Über die Produktion von Filmmusiken, z.B. für “Flaming Creatures” (1963), gelangte er damals zum eigenen experimentalfilmerischen Tun, worin er 1966 mit “The Flicker” debütiert. Die sechs Audiokanäle von “Field Recording”

erinnern vor dem Hintergrund der eigenen (Film-) Geschichte auch an die 1973 gemeinsam mit Beverly Grant realisierte Filmarbeit "Loose Connection" (1973), welche als visuelles Äquivalent eine 360°-Vedute erzeugt. Doch wo "Field Recording" einen umfassenden Klangraum aufzeichnet, zeugt das 36 Jahre früher entstandene Panorama "Loose Connection" von einem bis zur Unkenntlichkeit aufgelösten Einkaufsbummel in New York, bei welchem nach wenigen Momenten die Blickrichtung verändert wird, sodass je ein etwas anderer Ausschnitt der sich bewegenden Stadt sichtbar wird.⁸⁴¹



Abbildung 60: T. Conrad: Claiming Los Angeles (2002) / Field Recording on Ludlow St. (2009) / Loose Connection (1973).

Die Kamera ist damals auf einem Rollwagen mit drehbarem Stativ montiert, sodass die Rotation automatisch in zwölf 30°-Schritten erfolgt und eine fragmentierte 360°-Sicht auf die Stadt entsteht.⁸⁴² Die Aufnahme-prozedur erweitert das Phänomen des visuellen Shutters ("The Flicker") um die Dimension des Raums und stellt einen Zusammenhang zwischen dem sozialen Umfeld der Stadt und dem informationellen Raum des Films her. So erklärt der Künstler:

I determined that the space shutter should execute the kind of space translation that we call a pan. It would pan continuously, with no particular point of preferential treatment; i. e., it would rotate round and round. Of course, as a shutter, it would transmit information to the camera only when momentarily stationary.⁸⁴³

"Field Recording" eröffnet hingegen einen Bezug zwischen dem realen Stadtraum und, aufgrund der lokalen Semantik, der Erinnerung an Jack Smith, aus dessen akustischem Nachlass Tony Conrad in den Jahren nach 2005 Materialien in unterschiedlichen Kontexten zugänglich macht.⁸⁴⁴

Im gleichen Sommer konfrontiert sich Tony Conrad in "Walking to the Sun" (2009) wenige Blocks weiter mit der Allgegenwart des Todes. Seine neue HD-Videokamera und das 16:9-Breitbandformat testend, filmt er sich aus nächster Nähe, wobei ein vorbeifahrender Krankenwagen Spekulationen über Morbidität auslöst.⁸⁴⁵ Die Nähe/Unmittelbarkeit suggeriert den Eindruck eines grundlegenden Schauergefühls, einer Art "ambient fear", wie sie der Künstler bereits 2003 in seiner Videoarbeit "Fear" (2003/2010) ergründet hatte.⁸⁴⁶

Vor dem Hintergrund der politisch lancierten Sicherheitsmaßnahmen zur Terrorbekämpfung nach 9/11 fragt sich Tony Conrad in "Fear", Brian Massumis *The Politics of everyday* (1993) lesend, ob "fear producing mechanisms [have] become so pervasive and invasive, that we can no longer separate ourselves from our fear?" [F #00:38#].

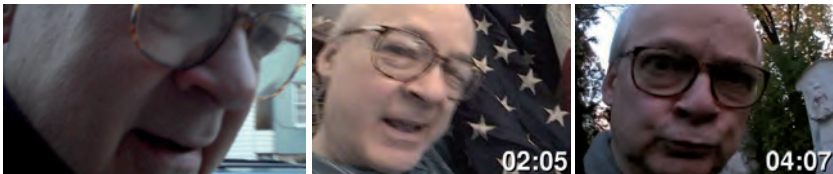


Abbildung 61: T. Conrad: Walking to the Sun (2009) / Fear (2003) / A Handful of Earth and a Box (2008).

In seinem patriotisch, mit einer US-Flagge dekorierten Arbeitszimmer ergründet er zunächst theoretisch jene angst-produzierenden Mechanismen, welche Tom Holter später als „Schlüsseltechnologie der Kontrollgesellschaft“ bezeichnet.⁸⁴⁷ Das charakteristische dieser abstrakt-kollektiven Form einer omnipräsenten Angst zeichnet sich nach Holter dadurch aus, dass sich die individuelle Angst „in den Produktionen einer kollektiven Angst“ verliere.⁸⁴⁸ 1993 hatte Massumi ganz ähnlich festgestellt: "Fear is the direct perception of the contemporary condition of possibility of being-human".⁸⁴⁹ Anders als in "Walking to the Sun" gelangt der Künstler angesichts der Massumi-Lektüre von "Fear" zu der sarkastischen Überzeugung, dass die Angst als patriotisches Gefühl gefeiert werden müsse.⁸⁵⁰ Allerdings führt ihn der weitere Weg in "Fear" (2003/2010) nicht zu heroischen Taten, sondern an Orte der individuellen Angst und ins private Umfeld: in die Küche, das Bad und das Schlafzimmer.⁸⁵¹ Hier appliziert er klassische Zivilisationsphobien

auf den eigenen Körper. Mit einem kräftigen Schluck Alkohol spült er einen beachtlichen Tabletten- und Vitamincocktail herunter (“Wow... I feel much better now”. [F #03:18#]),⁸⁵² bevor er den eigenen Körper genauer unter die Lupe nimmt,⁸⁵³ um schließlich das Eigenheim (Wohnung, Kamin, Garten) auf seine Sicherheit hin zu überprüfen. Nachdem die Sturmschäden an der Außenhülle des Hauses (Dach, Garten) behoben sind, wähnt sich der Künstler in Sicherheit (“Now I am save in my house” [F #05:15#]), als ihn ein Einbrecher überfällt und das Tape abrupt endet.

Obwohl der Tod in “A Handful of Earth and a Box” allein schon aufgrund des Austragungsortes, dem Wiener Zentralfriedhof, omnipräsent scheint, verzichtet die an Halloween 2008 entstandene Arbeit auf jede Form von Furcht. Begleitet von Angharad Davies und Tim Parkinson sucht Tony Conrad die Gräber namhafter Musiker auf (Ludwig van Beethoven, 1770–1827; Franz Schubert, 1797–1828; Frédéric Chopin, 1810–1849; Arnold Schönberg, 1874–1951) und lässt subjektive Empfindungen mit Erinnerungen und Mutmaßungen über die Musikgeschichte verschmelzen. Eine Form der Selbstinszenierung entsteht, deren Nahsicht (vgl. “Walking to the Sun”) und Sprachduktus Komplizenschaft suggerieren und pathetisch durch Johannes Brahms’ letzte Sinfonie, die Sinfonie Nr. 4 in e-Moll (op. 98), überhöht wird.

4.3.2 *Blue Car Loop* (2001)

In “Blue Car Loop” (2001; Produktion sam smiley) spielen moderne Vehikel der Kommunikation, wie Autos, Handys und deren Vernetzung eine zentrale Rolle. So, wie Signale Informationen übertragen und damit räumliche Distanzen überbrücken, transportieren Autos Menschen und mithin Information beziehungsweise das Wissen dieser Menschen: “if there is more than one occupant in the vehicle”, erklärt Tony Conrad im Bandverlauf “the communication increases. And it increases linearly to the distance in velocity traveled” [BCL #05:27#].⁸⁵⁴ Um diese Kumulation von Wissen und Information genauer zu erforschen, begibt sich Tony Conrad zunächst ins Labor, wo er die Kommunikationsfähigkeit ausgewählter Vehikel/Medien wissenschaftlich an verschiedenen Automodellen untersucht.⁸⁵⁵ Die Hypothesen werden

anschließend mittels Feldforschung im öffentlichen Raum verifiziert. Methodisch ist “Blue Car Loop” in der Philosophie verankert, denn “[t]he future of these toys is the reality of the generation that follows in its own technology with its own communications” [BCL #02:27#].



Abbildung 62: T. Conrad / s. smiley: Blue Car Loop (2001). © a.k.a. sam smiley.

Um die Gültigkeit der Aussage zu überprüfen, beobachtet Tony Conrad in “Blue Car Loop” (2001) sodann unterschiedliche Personen beim Telefonieren. Stets aus der Distanz und in Schwarzweiß (Überwachungsästhetik) soll die Beobachtung möglichst *störungsfrei* durchgeführt werden. Die Probandinnen und Probanden sollen nicht merken, dass sie ins Visier der Forschung geraten sind. In diesen Beobachtungssequenzen wiederholt eine Frauenstimme mehrfach: ||:Its all about communication:||. ||:Messages have meaning:||. ||:These semantic aspects are irrelevant to the engineers of...:|| [BCL #05:27#]. Klangfarbe und Qualität dieser Sätze erinnern an Telefonate mit Mobilfunkgeräten bei schlechter Netzabdeckung. Die sorgsam gestörten Tonspuren vermitteln den Eindruck diffusen, elektronischen Rauschens. Zu den Störgeräuschen kommen Klänge hinzu, welche an Telefaxgeräte, Handyklingeltöne und andere Geräusche der elektronischen Unterhaltungskommunikation der frühen Gerätegeneration erinnern.⁸⁵⁶ Indem sam smiley das Klang- und Bildmaterial synthetisch scratcht, überhöht sie das Motiv der Störung, das dem Zeitstil der 2000er Jahre entsprechend, der Glitch-Ästhetik verhaftet scheint.⁸⁵⁷ smiley eignet sich hierzu Elemente der aktuellen VJaying-Kultur an und überlagert diese mit Shannons Theorie der Kommunikationsstörung, die sich metaphorisch auf den Beziehungsalltag (Vereinsamung) übertragen lässt.



Abbildung 63: T. Conrad / sam smiley: Blue Car Loop (2001). a.k.a. sam smiley.

Die Spannungen des zwischenmenschlichen Austauschs, das Knarzen und Rauschen im Beziehungsalltag, führt am Ende von “Blue Car Loop” (2001) auf die eisige Spur sich kreuzender Kommunikationswege. Am Rande des Kommunikationshighways Autobahn sucht Tony Conrad nach einem Überweg: “I would like to move from point A to point B”, und erklärt: “You know I am communicating from point A to point B. But I would like to travel from point A to point B physically” [BCL #07:27#]. Die Metaphorik scheint dabei auf den Lebensweg des Künstlers übertragbar, wie die ein Jahr später entstandene Videoarbeit “Scanty Claus” verdeutlicht.

4.3.3 *Scanty Claus* (2002)

Als Saisonstück kurz vor Weihnachten 2002 entstanden, tritt Tony Conrad in “Scanty Claus” als Ms. Claus vor die Kamera. Während Mr. Claus auf Erdexpedition (“out in town”) unterwegs ist, vertreibt sich Ms. Claus ihre Langeweile mit dem Anhören alter Audiokassetten der New York Dolls und mit Handarbeiten,⁸⁵⁸ bis ihr Mann “Santa, or Scanty, as I am telling him” [SC #02:42#] mit seinem Gesellen Ruprecht zurückkehrt.⁸⁵⁹ Die sexuell aufgeladene Sprache des Gesprochenen verleiht jenem Beziehungsdrama Ausdruck, welches angeblich durch das Konzil von Nicäa (325 n. Chr.) und die Umstellung des Christfests vom Sommer auf den Winter ausgelöst wurde.⁸⁶⁰ Jenseits der historischen Fakten erfindet der Künstler aus angeeigneten Daten und Begriffen das Bild einer mehrere tausend Jahre andauernden Partnerschaft,⁸⁶¹ welche in der Gegenwart in Scantys desaströses Spiel mit den Elfen mündet.



Abbildung 64: T. Conrad: Scanty Claus (2002).

Umgeben sich der Künstler bei der Inszenierung vergleichbarer Beziehungsthemen und Sexstories in den 1980er Jahren mit einer ganzen Gruppe von Gleichgesinnten, wie am Beispiel von „Jail. Jail“ (1982), „Sunnyside High“ (1983), *The Animal* (1984) und „VIDI VICI: Narrative and the death of desire“ (1988) erläutert wurde, scheint es nun ruhiger um ihn geworden zu sein. Der Fokus hat sich von Teeny-Stories zum Beziehungsalltag Erwachsener verschoben. Alles wirkt erfahrener, auch wenn die Verfehlungen geblieben sind.⁸⁶² Aus Verdruss über vergangene Zeiten strickt sich Ms. Claus in „Scanty Claus“ eine warme Wollstrumpfhose und entwirft für ihren Mann Scanty ein SEX-WAX-T-Shirt mit dem Aufdruck „Shortest of them all“.⁸⁶³ Zur Beruhigung ihrer Nerven singt sie abschließend einen kleinen Song, den sie auf ihrer selbst gebauten Harfe („Metal Harp“, ca. 1998) begleitet.⁸⁶⁴ Klanglich einem Glockenspiel (*engl.: chimes*) vergleichbar, erinnert die Harfe (materialesemantisch) an die Armatur der „Double Cuirasse Amplified Wire for two players“, welche Tony Conrad 2010 für eine Streichperformance mit Jennifer Walshe konzipiert.



Abbildung 65: T. Conrad / J. Walshe: Double Cuirasse Amplified Wire for two player (2010).

Im instrumentellen Gebrauch erfordert das Instrument ein Auseinanderstreben der beiden spielenden Körper, denn nur unter Spannung lassen sich die am Brustbein befestigten Saiten auch in Schwingung versetzen.⁸⁶⁵

In ihrer zugleich Schutz und Distanz suggerierenden Haltung erinnert „Double Cuirasse Amplified Wire“ ferner an eine nicht publizierte Notiz zu okkulten Regulierungssystemen, in welcher Tony Conrad das Spannungsverhältnis zwischen dem individuellen Körper und extern regulierenden Mächten als „link, between the subject’s body and the remote realm colonized by power“ bezeichnet, der „the characteristic of what I will call occult regulatory systems“ sei.⁸⁶⁶ Die vage Äußerlichkeit persönlicher Spannungen ist auch Gegenstand des Videologs „Conversation II (Valentine)“, der als vielleicht intimste Gesprächssituation in Tony Conrads Videoœuvre betrachtet werden kann.

4.3.4 *Conversation II – Valentine (2005)*

Dicht vor die Kamera gerückt, tritt Tony Conrad in „Conversation II (Valentine)“ halbseitig als Mann und halbseitig als Frau geschminkt mit seinem Alter Ego in Austausch.⁸⁶⁷ In schnellen Bewegungen dreht der Künstler nach jedem Satz seinen Kopf um 180°, sodass die jeweils andere Gesichtshälfte sichtbar wird. Die weibliche Figur fistelt mit erhobener Stimme, während der männliche Charakter natürlich spricht.



Abbildung 66: T. Conrad: *Conversation II (Valentine)* (2005).

Das Stück beginnt mit dem männlichen Part: “There’s a great plan for us I want to do”.⁸⁶⁸ Dann folgen 45 Aussagen, die satzweise alternierend von einer der beiden Figuren gesprochen werden. Sie werfen sich wechselseitig vor, den jeweils anderen nicht mehr genug zu lieben, ihn nicht mehr Wert zu schätzen, etc. Der männliche Charakter liest die Zeilen des Skripts abwärts, die *weibliche* Partnerin palindromartig ab Zeile 46 aufwärts.⁸⁶⁹ Da die Videoarbeit weitgehend ungeschnitten bleibt, schreiben sich die Anstrengungen der Differenzierung der Rollen und die Erschöpfung des Künstlers in den weiteren Bandverlauf sichtlich ein.

Woman: <i>If you’re talking about what I’m talking about, ok</i>	Man: <i>Then again, what can I do?</i>
Woman: <i>If you would help out here, we could communicate</i>	Man: <i>What am I supposed to do?</i>
Woman: <i>Are you listening to me?</i>	Man: <i>I am really sure about one thing, but</i>
Woman: <i>Whatever you want to say is ok with me</i>	Man: <i>I am always taking your interests to heart</i>
Woman: <i>Sometimes when I’m trying to sleep you wake me up</i>	Man: <i>It annoys me when you blow in my ear. Did you know that?</i>
Woman: <i>Do you think you could explain yourself a little?</i>	Man: <i>I can still taste that coffee from this morning</i>
Woman: <i>Say we decide on this together, that will help me, at least</i>	Man: <i>I do hear what you’re saying, because I agree with you</i>
Woman: <i>The way I look, it’s not everything you’d wish for, is it</i>	Man: <i>That doesn’t feel nice to me</i>
Woman: <i>Don’t try to shut me up, now</i>	Man: <i>You don’t understand</i>

Abbildung 67: T. Conrad: Conversation II (2005) [simulated script TL].

Parallelität und Rollenverhalten erinnern an Bruce Naumans Zweikanalinstallation “Good Boy, Bad Boy” (1985), bei welcher ein Mann und eine Frau 100 attributive Aussagesätze gemäß den grammatikalischen Figuren der ersten und zweiten Person Singular und Plural durchkonjugieren.⁸⁷⁰ Bei Nauman liegt beiden Sprechern der gleiche Text vor, sie beginnen zeitgleich zu sprechen. Dennoch führt die jeweils spezifische Art der Darbietung dazu, dass sich der Text bei jedem der insgesamt fünf Durchgänge immer stärker auseinander bewegt.⁸⁷¹ Unterstreicht

der Installationsaufbau von “Good Boy, Bad Boy” das Auseinanderlaufen der beiden Bänder, so vereint Tony Conrad in “Conversation II (Valentine)” die beiden Charaktere in einem Bild.

Formalästhetisch kann “Conversation II (Valentine)” ferner an Chris(topher) Meigh-Andrews Zweikanalinstallation “Continuum” (1977) erinnern, in welcher ein Mann (links) und eine Frau (rechts) so im Profil dargestellt sind, dass der Eindruck entsteht, sie blickten einander an.⁸⁷² Suggestiert ein Pendel im Hintergrund zunächst Zusammenhalt, löst sich die pseudo-dialogische Form, welche durch die Position der Monitore unterstrichen wird, scheinbar auf, als die Figuren am Ende des Bandes aufstehen und „aus dem Monitor“ laufen.⁸⁷³

Indem Tony Conrad in “Conversation II (Valentine)” beide Rollen auf den eigenen Körper überträgt und unterschiedliche Empfindungsmodi durchspielt, übernimmt er nicht nur sukzessive die Aussagen des jeweiligen Gegenübers, sondern löst zugleich die ehemals klaren Grenzen auf. Genderzugehörigkeit, Verletzungsgrade und das Machtgefüge innerhalb der Beziehung weichen auf und werden insgesamt austauschbar – und zwar noch bevor die palindromartige Struktur der Aussagen erkennbar wird. So betrachtet, forcieren die kontinuierlichen Drehbewegungen des Kopfes das Kippen des psychologischen und des Genderprofils: Männlichkeit und Weiblichkeit werden als Effekte der Wiederholung von Sprechakten erfahrbar. Im Titel “Valentine” ist diese Unentschiedenheit insofern phonetisch angelegt, als der Name sowohl als Frauen- wie auch als Männername existiert.⁸⁷⁴

4.3.4.1 *Conversation I + III (2002–2005)*

Auch das Sprechstück “Conversation I” spielt mit performativ vorgetragenen Sprechakten. Es ordnet fünf Sprecher (Stimmen) gleichförmig im Raum an (Pentagramm), um einen idealen wechselseitigen Austausch zu ermöglichen.⁸⁷⁵ Die fiktiven Charaktere erzählen sich wechselseitig Dinge, die sich scheinbar aufeinander beziehen. In ihrer irreführend-fragmentarischen Struktur erinnert die sukzessive entstehende Erzählung an Texte der Dias aus “Tiding Over” (1976).⁸⁷⁶ Das performative Spiel gibt zwar vor, semantische Kommunikationslücken zu schließen und eine “community of discourse that envelops

the visitor as the narrative quickly submerges itself” zu erzeugen.⁸⁷⁷ Faktisch reden die Charaktere jedoch aneinander vorbei.⁸⁷⁸

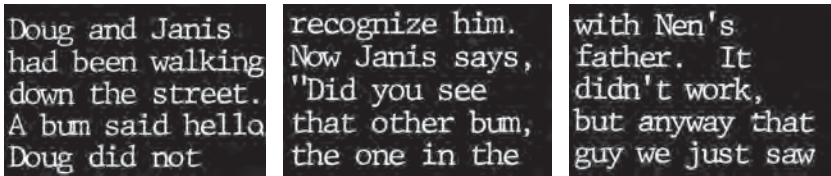


Abbildung 68: T. Conrad: Tiding Over (1977) [Texts by Anne Turyn].

Als musikalische Darbietung löst “Conversation I” zudem die klassische Vorstellung von Kompositionen auf.⁸⁷⁹ Die suggestive Verunsicherung, welche strategisch durch partielle Wiederholungen erwirkt wird, erinnert an jene Form des *offenen Loops*, den Franziska Stöhr mit Blick auf jüngere Film- und Videoinstallationen untersucht: Da die Zuschauer zu unterschiedlichen Zeiten *in* die Geschichte *einsteigen* können, beurteilen sie die spezifische Situation jeweils anders.⁸⁸⁰ Obwohl “Conversation I” im Unterschied hierzu über einen expliziten Anfangs- oder Endpunkt verfügt, nimmt der Betrachter das Werk in seiner ästhetischen Form nur wahr, wenn er das vorgeschobene Geschwätz *in situ* überhört und die Melodik begreift – ganz so, als verstünde er die Sprache nicht.⁸⁸¹

Die inszenierte Fragmentierung erinnert ferner an jenes Wechselspiel von Differenz und Wiederholung, über das Gilles Deleuze schreibt: „Die Wiederholung ist Sache des Humors und der Ironie; sie ist ihrer Natur nach Überschreitung, Ausnahme und behauptet immer eine Singularität gegen die dem Gesetz unterworfenen Besonderheiten, ein Universales gegen die Allgemeinheiten, die als Gesetz gelten“.⁸⁸²

Ähnlich ist auch das Textstück “Sightline” (2011) aufgebaut, das für das zehnjährige Jubiläum des E-POETRY-Festivals (INTERNATIONAL DIGITAL LANGUAGE|MEDIA|ARTS) in Buffalo entwickelt wird.⁸⁸³ Diesmal bewegen sich vier Studierende aus Tony Conrads Medienklasse mit Kopfhörern frei im Raum, wobei jede/r gestisch einer eigenen (Klang-)Welt verhaftet ist. Im *Standby*-Modus verharren sie in ihrer Hörwelt, bis sie von Tony Conrad mit einem Megaphon angerufen werden: “John talks to Jane”, “Now, Jane tells Marie”. Erst dann reagieren sie.⁸⁸⁴ Während John Cage mit seinem Radiostück “Imaginary

Landscape No. 4" (1951) bereits 60 Jahre früher eine Komposition für 24 Musiker und 12 Radios entwirft, deren systematischer Verlauf durch das kontinuierliche Verändern der Sendefrequenzen, Tonhöhen und Lautstärke die Radioapparate zu Protagonisten des eigentlichen Stücks macht,⁸⁸⁵ rückt Tony Conrad in "Sightline" seine Akteure in den Fokus, obwohl die Geschichten (*stories*) auch hier aus dem Radio stammen und erkennbar beleiben sollen. Das Blickmotiv (*engl.: sightline* sc. Blickachse) wird mit dem performativen Spiel der *in situ* inszenierten Sprache (*Gilbert-Sullivan-Tropen*) als dialogische Scheinkommunikation verknüpft, wobei ein visueller Zwischenraum, ein *entre vue/dazwischen Sehen*, entsteht, wie ihn Julia Gelshorn dem Künstlerinterview attestiert, wenn sie beobachtet, dass „im kurzen ‚dazwischen Sehen‘ [...] immer noch das Modell des dualen Diskurses“ anklinge.⁸⁸⁶ Im Unterschied zu klassischen (Künstler-)Interviews, die eine klare Rollenzuordnung zwischen Fragendem und Befragten aufweist, scheint "Sightline" derartige Orientierungshilfen zu entbehren.

In "Conversation III" (2005) tauscht Tony Conrad die Sprechenden, unter Beibehaltung der räumlichen Disposition (Pentagramm), durch Audioboxen aus. Der Wandel vom Livesprecher ("Conversation I", 2002) zum Lautsprecher geht mit einer thematischen Verschiebung einher: "The five voices", erläutert der Künstler zu der bisher noch nicht ausgestellten Arbeit, "all recorded by me, discuss the presence of listeners and whether they can possibly hear the listeners".⁸⁸⁷ Die semantische Memorierungsfunktion der Audioaufzeichnung fixiert das Gesprochene als virtuelles Objekt, dessen Aktualisierung beim (späteren) Anhören erfolgt. Die sinnliche Qualität der Künstlernaussage (Stimmqualität, Klangfarbe, Sprachausdruck) bleibt erhalten und wird medial durch die Pluralität der Audiokanäle erweitert.⁸⁸⁸ Die Anordnung der Lautsprecher im Raum lädt die Zuhörer dazu ein, zwischen den widerstreitenden Klangquellen umherzuschreiten und sich im Auseinanderlaufen (*lat.: discurrere*), gerade aufgrund der fehlenden Dialogizität, eine eigene Meinung zu bilden. Da der Künstler der einzig Sprechende ist und kein Feedback möglich ist, möchte man mit Bernhard Waldenfels sagen: „Der Dialog zerteilt sich in Diskurse“ und entfremdet sich damit von sich selbst.⁸⁸⁹

5. Video im Spannungsfeld der Musik

Music has possessed a motility unique among the arts in bringing modernism to conclusion.
(Tony Conrad, 1986)⁸⁹⁰

In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre kritisiert Tony Conrad nicht nur die kulturellen Praktiken des Fernsehens oder parodiert gesellschaftliche Normierungsorgane wie das Militär, die staatliche Exekutive der Disziplinargesellschaft oder das Schulsystem, sondern er eignet sich vermehrt kulturhistorische Stoffe an, welche eine Brücke in die Gegenwart aufzeigen.⁸⁹¹ Historie und Kultur werden zu inspirierenden Steinbrüchen, in welchen Mythen der Vergangenheit gebrochen und in aktuelle Verwendungszusammenhänge eingebunden werden.⁸⁹² Die hierbei greifbare “[a]ppropriation of historical models” könnte mit Benjamin Buchloh als “motivated by a desire” verstanden werden, “to establish continuity and tradition and a fiction of identity, as well as originating from a wish to attain universal mastery of all codification systems”.⁸⁹³ Plakativ macht sich Tony Conrad fremde, fiktive, aber auch selbstentworfenene Kulturpraktiken zu eigen, wobei das parodierende Überzeichnen des Fremden oder Ursprünglichen den Weg in die eigene Vergangenheit, d.h. zur Musik, ebnet.⁸⁹⁴ In Videoarbeiten wie “That Far Away Look” (1988) und “No Europe” (1990) taucht die Musik zunächst zaghaft auf, bevor sie sukzessive an Einfluss gewinnt und ab der zweiten Hälfte der 1990er Jahre den Lebensrhythmus des Künstlers bestimmt. Der beiläufige Präsentationsmodus lässt die strategische Implikation der musikalischen Metaphern in den Videoarbeiten der späten 1980er Jahre zunächst jedoch noch leicht übersehen, bis die Oper “The Battle of the Nile” 1989 ein deutliches Signal setzt.

Bereits im Vorjahr hatte die Präsentation des POINT BLANK-Videos “Art and the Virtual” (1982, heute “Palace of Error”) bei der Uraufführung des ersten “Early Minimalism-Stücks” (“March 1965”) bei Hallwalls ein Scharnier zwischen dem videografischen Schaffen und

der wiederentdeckten Musikalität präsentiert.⁸⁹⁵ Einerseits nahm sie gestalterisch die späteren Inszenierungsformen der “Minimal”-Violinperformances vorweg, andererseits blieb sie inhaltlich dem Denken der ersten Hälfte der 1980er Jahre und deren dialogischen Diskurspraktiken (POINT BLANK) verhaftet (s. o.).

Das Wechselspiel von bildkünstlerischer Praxis und musikalischer Motivik legt es nahe, an diesem Punkt nach musikalischen Strukturen in frühen Videoarbeiten zu suchen. In diesem Kontext nimmt das “Music and the Mind of the Word”-Projekt (1976–1982) eine zentrale Stellung ein, von der aus Bezüge sowohl zu “Cycles of 3’s and 7’s” (1977) als auch zu “Accordion” (1981) möglich werden.⁸⁹⁶ Zugleich zeigen sich intentionale Differenzen gegenüber dem historischen Umfeld des *Theatre of Eternal Music* (1961–1967), die bisher kaum in dieser Explizitheit berücksichtigt wurden.

Neben dem Ergründen der eigenen Identität/Vergangenheit kritisiert Tony Conrad im Medium der Musik nun auch historisch gewachsene Herrschaftsstrukturen und das Zusammenfallen ästhetischer und machstrategischer Interessen. Im Unterschied zur Machttrilogie richten “Implicating Lully” und die Auftragskompositionen für die ESCALIER DU CHANT den Blick auf die Gegenwart. Dabei fügen sie fehlende Argumente in ein ausuferndes kulturgeschichtliches Tableau, welches an die eurozentristische Effizienz der Trias aus Kunst/Musik, Macht und Wissenschaft erinnert.⁸⁹⁷ Dass die ästhetische Regulierung nicht auf musikalische Mechanismen wie Harmonie, Rhythmik und Wiederholungsroutinen beschränkt bleibt, sondern auch visuelle Blicksystematiken betreffen kann, verdeutlicht der Renaissance-Zyklus (2006–2008).⁸⁹⁸ Geleitet von der Überlegung, dass es nützlich wäre, “to understand the way in which we are being controlled”,⁸⁹⁹ weist Tony Conrad in “Sightline” Analogien zwischen der Zentralperspektive und der menschlichen Kommunikation aus.⁹⁰⁰

Das vorliegende Kapitel folgt zunächst den *en passant* eingeflochtenen Motiven der Musik, wie sie sich in Videoarbeiten der späten 1980er Jahre andeuten (*Nähe, so fern sie auch sein mag*). Die Suche nach Vorboten des Phänomens führt dann zu den früheren Videoarbeiten der späten 1970er und frühen 1980er Jahre (*Jenseits des Violinspiels*). Dabei zeigt sich eine Art Rahmeneffekt, innerhalb dessen die Kernphase des Videoschaffens verortet werden kann. Vom Standpunkt

der 2010er Jahre aus, lassen sich prägende Entwicklungslinien der vorherigen Überlegungen argumentativ bis in die Gegenwart fortsetzen (*Illustrating Music History*). Das Schlussbild zeigt den in “Laughing at Leonardo” (2008) doppelt gefangenen Künstler, der sich im instrumentellen Rahmen der Bildenden Kunst einspannen lässt.

5.1 Nähe, so fern sie auch sein mag

Mit “That Far Away Look” (1988, Japan), “The Space of Writing is the Surface of the Skin” (1989/2011, Guatemala), “The Battle of the Nile” (1989, Ägypten) und “No Europe” (1990) wendet sich Tony Conrad in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre thematisch einer imaginären Welt jenseits der westlichen Zivilisation zu.⁹⁰¹ Die teils epischen Videoarbeiten erkennen das Eigene im Fremden sowie die Ferne im Nahen.⁹⁰² Jenseits der historischen Realität präsentiert der Künstler ein Verständnis von Geschichte (als Erinnerung), welches hochgradig individualisiert wirkt. Gegenwart und Vergangenheit durchdringen sich wechselseitig im visuell wie thematisch überfrachteten Narrativ. “The postmodern art environment”, schreibt der Künstler im Aufsatz *‘Catching’ Video at Home and Abroad*, “by encouraging appropriational strategies makes creative work permeable to influences within the particular medium”.⁹⁰³ Klischeehaft collagiert der Künstler Elemente einer vagen Bewusstseinsindustrie, inszeniert Exotismen (“That Far Away Look”) oder lässt stereotype Sichtweisen in ihrer ethischen Unzulänglichkeit erfahrbar werden (“The Space of Writing is the Surface of the Skin”). Die kulturell angeeigneten Muster können an jene “crudest motives of imperialist appropriation of foreign (cultural) wealth to the subtle procedures of historic and scientific exploration” erinnern,⁹⁰⁴ über die Benjamin Buchloh schreibt:

In aesthetic practice, appropriation may result from an authentic desire to question the historical validity of a local, contemporary code by linking it to a different set of codes, such as previous styles, heterogeneous iconic sources, or to different modes of production and reception.⁹⁰⁵

Einen so verstandenen, alternativen Code liefert in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre aus Sicht des Videoschaffens die Musik. So wird das Narrativ einer Japanreise in "That Far Away Look" (1988) zur Hintergrundfolie des performativen Violinspiels, welches die musikalische Praxis beiläufig ins videografische Schaffen zurückkehren lässt. Zufälliger noch wirkt das Musikmotiv in "No Europe". Es überwindet den vorgeschobenen Eurozentrismus in der unberührten Natur und entdeckt klopfend eine archaische Musikalität. Auch die *Oper* "The Battle of the Nile" (1989) kann motivisch mit dem Doppelinteresse an historischen Stoffen und Musik in Verbindung gebracht werden. Allerdings fällt aufgrund der Inszenierung hier die Gleichzeitigkeit mit dem neuerlichen Interesse an der Wiederaufführung (politisch-)historischer Ereignisse auf.⁹⁰⁶ In "No Europe" (1990) findet sich gleich zu Beginn eine implizite Referenz auf Re-Enactments, wenn Tony Conrad und Chris Hill die historisierenden Garden einer Laienspielgruppe rechts hinter sich liegen lassen.⁹⁰⁷ Der sowohl intro- als auch retrospektive Blick erinnert ferner an jenen Begriff der *Cloture*, den Tony Conrad in seinem Manuskriptsegment zu *Video as Opposition* (1989) entwirft, wenn er schreibt⁹⁰⁸:

The functioning of discursive closure in and of itself springs from the function of the metanarrative by which it is enacted. Narratives, then, are propaganda tools; they shut down analysis; they are the intra-social embodiments of authority. Further, as narratives, stories, they captivate or enthrall their readers – an issue, too, is something whose articulation asks a continuing question: 'How will it turn out?' That issues do not turn out, [it] makes them analogous to television serials (soaps, series). They capture our attention in expectation, where the openness of the narrative impels the continued closure of the embedded discourse.⁹⁰⁹

Bevor die hier angedeutete Gegenläufigkeit von der Offenheit des Narrativs und der Geschlossenheit des Diskurses am Beispiel von "Music and the Mind of the Word" und den musikalischen Projekten um die Jahrtausendwende herum (inkl. "Implicating Lully", 1998) genauer betrachtet wird, lohnt ein Blick auf die videografischen Vorboten.

5.1.1 *That Far Away Look* (1988)

“*That Far Away Look*” aktiviert vordergründig Stereotypen einer exotischen Japanrezeption. Teile des Videomaterials entstehen im Rahmen eines knapp vierwöchigen Reisestipendiums,⁹¹⁰ welches sich an Tony Conrads Teilnahme am JAPAN VIDEO TELEVISION FESTIVAL (1987) anschließt, bei welchem der Künstler seine Videoarbeit “*In Line*” präsentiert und an einer Podiumsdiskussion zur “inter-cultural communication” teilnimmt.⁹¹¹ Einige Etappen bereist er gemeinsam mit Freunden, andere erkundet er im engeren Familienkreis.⁹¹²



Abbildung 69: T. Conrad: *That Far Away Look* (1988) (Dara Birnbaum, Tony Oursler, Chris Hill).

Ein knapper Reisebericht weist die im Video gezeigten Stationen aus: die Honen-in Tempelgärten in Kyoto, der Hakusa-Sonso Garten und die Ryoan-ji Tempelanlage mit ihren faszinierenden kare-sansui Sandgärten.⁹¹³ Ein letzter Abstecher führt Tony Conrad in die Tempelstadt Nikko und zur Insel Kyushu im Süden des Landes. Entgegen dem ursprünglichen Plan verbringt er die meiste Zeit jedoch in Tokyo: “becoming familiar with the city, first, and then reading, seeing films and tapes unavailable elsewhere, meeting media makers, watching Japanese television, and shooting videotape”.⁹¹⁴

Später werden die vor Ort gedrehten Szenen der japanischen Alltagskultur und historischer Kulturstätten mit found-footage Bildstrecken kombiniert, welche in Buffalo entstehen.⁹¹⁵ Die fremde und die eigene Kultur werden zu dialektischen Schablonen, welche die Fiktion des fernen (“that far away”) Blicks (“*Look*”) rahmen und in ein eigenes Ton-Bild-Schema setzen:⁹¹⁶ die Dreidimensionalität des westlichen Tiefenraums (USA) steht leitmotivisch der *Flachheit* der östlichen Kultur (Japan) gegenüber. Diese Flachheit ziehe sich durch fast

alle Bereiche des täglichen Lebens,⁹¹⁷ wie die Videoarbeit anhand von Nahrungsmitteln, Spielautomaten, Verkaufsständen sowie westlichen Importprodukten zeigt:

Flat, flat, flat. Flat seaweed. Flat Fish. Flat breakfast. Flat health. Flat death. Flat home. Flat rice. Flat Japan. Flat customer service girl... [TFAL #06:49#]. Even Ronald McDonald seems flattened [TFAL #20:04#].

Ästhetisch verdeutlicht Tony Conrad diese kulturelle, geografische aber auch historische Differenz, indem er sich im Studio vor zwei Videomonitoren positioniert, auf welchen links Aufnahmen der Japanreise und rechts Landschafts- und Verkehrssequenzen der USA präsentiert werden.⁹¹⁸



Abbildung 70: T. Conrad: That Far Away Look (1988).

Die Opposition zwischen tiefenräumlicher und flächiger Kultur präge sogar die Struktur des Denkens und Erinnerns, so der Künstler weiter:

As they start together looking... the two memories, in which each of them was lost, clashed without touching unspoken. She might have spoken or he might have answered [...]. The American Landscape invites you to fill it. The Japanese Landscape is already occupied. [TFAL #07:43#]

Vor der Reise informiert er sich in der Bibliothek über das Gastland, die Muramachi Malerei, das japanische Theater und das frühe japanische Kino.⁹¹⁹ Die kulturgeschichtlichen Arbeiten von Ruth Benedict (*The Chrysanthemum and the Sword*, 1946) und Vera Macky (*Feminism in Modern Japan*, 1970) schaffen eine theoretische Grundlage und kehren im gesprochenen Text wieder. Mit Vera Mackie charakterisiert Tony Conrad Japan als “perhaps the most advanced capitalist nation today”, wobei er sogleich hinzufügt: “But – SIMULTANEOUSLY – the two dimensional patterns of FEUDALISM persist in Japan!”⁹²⁰ Feudalis-

mus und (Anti-)Feminismus werden überkreuzt und bildsprachlich zu exotischen Stereotypen überzeichnet: Die (asiatische) Frau wird zur lebendigen Marionette, Hausfrau und Gespielin, welche nach dem Willen des Mannes tanzt.⁹²¹ Mit Deborah Root könnte man sagen:

The specific forms or tropes of exoticism that function in the West have particular histories and employ particular narrative structures; for instance, the sacrificial death of the Asian woman in the opera *Madame Butterfly* and more recently, in the musical *Miss Saigon*. According to literary theory, a trope is a conceptual mechanism that organizes images. So whereas a narrative strings together events, a trope binds together or organizes many diverse concepts, symbols, and associations into one idea, like a rope binding together many strands.⁹²²

Die Kombination der Motive (Flachheit/Frauenbild) erinnert ferner an Brian Hendersons Kritik der bourgeoisen Blick- und Kameraführung im Film, welche er an Jean-Luc Godards späten Filmen, allen voran "Weekend" (1967), entwickelt.⁹²³ Ähnlich fungiert das in "That Far Away Look" entwickelte Frauenbild als narrative Brücke, welche dem Künstler einmal mehr erlaubt, den Blick aufs eigene Selbst zu richten. Kameraeinstellung und Szenerie der Marionettensequenz erinnern an frühere Szenen im Bandverlauf, in welchen der Künstler als selbstversunkener Violinspieler zu sehen ist. Die performative Versenkung erinnert an jene "wall of the unknown",⁹²⁴ welche in den Folgesequenzen von "That Far Away Look" den (medial) mehrfach gestaffelten Bildraum vom Modus der Reportage in einen Erinnerungsraum überführt.⁹²⁵ Als ikonischer Marker der Selbstreferenz erscheint im Hintergrund nun die Echtzeitaufnahme der aktuellen Studiosituation (Closed Circuit): sie wird von Auszügen aus Noël Burchs *To the Distant Observer* (1979) überlagert. In diesem Buch beschreibt Noël Burch unter anderem die Funktion der japanischen Benshi-Erzähler, welche, wie Tony Conrad im gesamten Bandverlauf, den filmischen Hergang der Erzählung erläutern: "Very shortly after film first began to be shown in Japan", schreibt Burch, "it became common practice that a live commentator, known as the *benshi*, should accompany the film with vocal explanations".⁹²⁶



Abbildung 71: T. Conrad: That Far Away Look (1988).

Der Blick aufs eigene Selbst aus der Perspektive der dritten Person referenziert nicht nur die Videokunst (Closed Circuit), sondern auch die Filmgeschichte, zumal Noël Burch dem Benushi-Erzähler eine Mittlerfunktion zuschreibt, welche den Übergang zwischen der historischen Tradition des japanischen Theaters und der westlichen Entwicklung des modernen Kinos ermöglicht, so Burch.⁹²⁷

In “That Far Away Look” laufen während Tony Conrads Rezitation Fließtextfragmente von unten nach oben über den Bildschirm, als sollten Burchs “inter-textual ramifications” visualisiert werden:⁹²⁸ “What about bringing Japan here?” heißt es, während für den Bruchteil einer Sekunde eine Schwarzfolie mit dem Aufschrieb: *Part II* erscheint und damit ein neues Kapitel aufgeschlagen wird.

Das Schwarzbild mag zugleich Noël Burchs Theorie des filmischen “hors-champ” in Erinnerung bringen, das ferner in jenen Passagen präsent ist, in welchen der unsichtbare Bildraum des *Off-Screens* mit imaginierten Traumszenarien verknüpft wird. Dann fusioniert die phantastische, sexuell aufgeladene Bildsprache mit den filmischen Mitteln der Unschärfe, wie etwa der extremen Nahsicht, des Kameraschwenks oder dem verfehlten Fokus. In “That Far Away Look” (1988) kippt dann das Spiel des imaginierten Videologs in die Gegenwart.

Kurz vor dem Ende des Bandes ist eine junge japanische Pop-Gruppe zu sehen, welche unter einer Straßenbrücke Richard O’Briens Song “The Time Warp” aus “The Rocky Horror Picture Show” (1973) spielt, der in den 1980er Jahren sehr beliebt ist. Als Manifestation im öffentlichen Raum erinnert die Sequenz an eine spontane Demonstration am Rande des Videofestivals, bei welcher Demonstranten mit ihren Transparenten “No More Naive Art!” skandiert hatten [TFAL#04:31#].⁹²⁹



Abbildung 72: T. Conrad: *That Far Away Look* (1988).

Der “Time Warp”-Song ersetzt nun bis zum Ende des Bandes das vorherige (post-)minimalistische Violinspiel des Künstlers und kann mit Noël Burch als Auflehnung gegen die “repression of the Japanese text” verstanden werden,⁹³⁰ denn in der Folgesequenz erstarrt der Künstler empathisch zur mumienartigen Maske. Die Fernsicht auf die Japanische Kultur verfestigt offenbar die Selbstwahrnehmung.⁹³¹ Im Moment der Erstarrung ist aus dem Off zu vernehmen:

Clos-up, Clos-up. Clos-up. Ah, Clos-up has nothing to do with politics and with culture and history. It’s about individual process and individual feelings. It’s about you... lost. I know you want me [TFAL # 22:00#] You watch this whole tape? Ah ha, ha. Come in and get me! [TFAL # 22:42#].⁹³²

5.1.2 *No Europe* (1990)

In “No Europe” imaginieren Tony Conrad und Chris Hill auf heimischem Boden ein Leben ohne europäische Wurzeln. Gleich zu Beginn des performativen Stückes lassen sie die verkleideten Gardien eines historisch-nationalistischen Re-Enactments beiseite und erkunden auf eigene Faust das einfache Leben in der freien (unzivilisierten) Natur.⁹³³



Abbildung 73: T. Conrad: *No Europe* (1990).

Der nackte Mann und seine Frau ernähren sich in der Wildnis von Beeren und leben fortan im Einklang mit der Natur.⁹³⁴ An der Küste des Lake Erie (er-)finden sie scheinbar zufällig die Musik, als sie mit angeschwemmten Baumstämmen die Hohlräume unter den Schieferplatten des Seeufers zum Erklingen bringen.⁹³⁵ Wie auch in “That Far Away Look”, fließt das Musikmotiv hier eher beiläufig am Ende des Bandes (Klimax) ein.

Motivisch weist “No Europe” eine Nähe zur erst deutlich später fertiggestellten Studie “The Space of Writing is the Surface of the Skin” (1989/2011) auf. Das Rohmaterial ist ein knappes Jahr vor “No Europe” in Guatemala entstanden.⁹³⁶ Der Künstler rasiert sich zunächst in der steinernen Kulisse der prähistorischen Ruinen, bevor er nackt und mithin unvoreingenommen die monumentalen Pyramiden der Maya erklimmt. Die Kamera (Chris Hill) blickt von oben auf die Szenerie, zoomt dann zurück in die Totale und lässt den 1.86 m großen Künstler als kleinen, weißen Mann erscheinen. Erst später lässt der Titel die Haut des Künstlers (“Surface of the skin”) zu jener gestaltbaren Oberfläche werden, in welche sich die kulturelle Prägung (“Writing”) einzuschreiben vermag.



Abbildung 74: T. Conrad: The Space of Writing is the Surface of the Skin (1989).

Die Naivität, mit welcher Tony Conrad die historische/politische Sicht auf das Gastland ignoriert, erinnert an Exotismus. Deborah Root spricht in einem ähnlichen Kontext von „archäologischem Kulturfetischismus“.⁹³⁷ Denn die USA lancieren 1954 in der Truman-Doktrin den Sturz von Präsident Jacobo Arbenz und damit einen Jahrzehnte andauernden Bürgerkrieg, der erst 1996 offiziell beendet wird.⁹³⁸ “The Space of Writing is the Surface of the Skin” thematisiert diese historisch problematische Konstellation nicht und nimmt eine weitgehend touristische Perspektive auf das Land und seine Kulturschätze ein. 2011 wird “The Space of Writing is the Surface of the Skin” erstmals für den Forschungskontext zugänglich gemacht, um die Sicht auf

Aktivitäten des Künstlers aus den späten 1980er Jahren zu ergänzen.⁹³⁹ Es darf vermutet werden, dass diese Zurückhaltung auch auf jene selbstkritische Haltung zurückzuführen ist, welche der Künstler 1991 anlässlich der Retrospektive *AUTHORIZED TO SURRENDER* gegenüber "The Battle of the Nile" (1986) äußert, wenn er das Stück als "perhaps flawed by its blindness to the larger issues of colonialism and European industrialization" beschreibt.⁹⁴⁰ Das historisch fikionalisierte Setting der monumentalen Oper illustriert das hegemoniale Zusammenwirken kolonialer Machtansprüche mit wissenschaftlichen, künstlerischen und persönlichen Interessen am Beispiel der Napoleonischen Ägypten-Expedition. Wie auch die zuvor besprochenen Arbeiten, überträgt das Stück das historische Narrativ neu interpretierend in die Gegenwart und lässt den Blick auf die fremde Kultur mit dem Blick auf lokale gesellschaftliche Zusammenhänge zusammenfallen.

5.1.3 *The Battle of the Nile* (1989)

"The Battle of the Nile" erinnert an den Napoleonischen Feldzug von 1798(-1801) und kritisiert das Zusammenspiel von militärischer Operation und kultureller Annexion.⁹⁴¹ Verharmlosend als *ägyptische Expedition* bezeichnet, ficht Frankreich an der Schwelle zum 19. Jahrhundert den kolonialen Konflikt mit dem Königreich Großbritannien exterritorial in Ägypten aus, wobei die kriegerischen Aktivitäten innenpolitisch durch die Dienste (*Mehrwert*) für die Wissenschaft und die Künste gerechtfertigt werden:⁹⁴² Land wird vermessen, die Kultur kartiert und Güter für die Forschungssammlungen der Kriegsherren beschafft.⁹⁴³ Die Verluste auf Seiten der kolonialen Kriegsmächte ("threatened by infections of the eyes that blinded a significant proportion of the invaders") gelten als notwendiger Preis für die enzyklopädische Leistung ("put Egypt between covers [...] of the massive 28-volume Description of Egypt").⁹⁴⁴ Letztlich unterliegt Frankreich Großbritannien und verliert einen Teil der angeeigneten Kriegsbeute, wie etwa den berühmten Rosetta-Stein, den der Linguist Jean-François Champollion Jahre später entschlüsselt. Der Zynismus, mit welchem die kriegerischen Verluste als Gewinn ausgewiesen werden, motiviert Tony Conrad und Rhys Chatham zu ihrem Stück. Auch wenn die Kritik

der von außen induzierten (wissenschaftlich-)kolonialen Ordnung/ Kulturpraxis weniger scharf und zielgerichtet erfolgt, als beispielsweise in Tony Bennetts etwa gleichzeitig erschiebener Kritik des *Exhibitionary Complex* (1988), wirkt die Analyse übertragbar. So beschreibt Bennett den *exhibitionary complex* als

a response to the problem of order, but one which worked differently in seeking to transform that problem into one of culture – a question of winning hearts and minds as well as the disciplining and training of bodies. As such, its constituent institutions reversed the orientations of the disciplinary apparatuses in seeking to render the forces and principles of order visible to the populace – transformed, here, into a people, a citizenry – rather than vice versa.⁹⁴⁵

Im Unterschied zu Tony Bennetts Analyse integriert “The Battle of the Nile” den historischen Stoff in ein fikionalisiertes Narrativ, dessen Motor emotional durch die Beziehung zwischen Napoleon Bonaparte (1769–1821) und dessen erster Frau Josephine de Beauharnais (Marie Josèphe Rose de Tascher de la Pagerie 1763–1814) als Feld inszeniert wird, “across which play conflicts between their desires and their rational ends”.⁹⁴⁶ Als weitere Figuren kommen der *Directeur général du Musée central des Arts* Dominique-Vivant Denon (1747–1825), der Mathematiker Jean Baptiste Fourier (1768–1830), Jean-François Champollion (1790–1832) sowie der Gelehrte Athanasius Kircher (1602–1680) hinzu, welcher die alte Welt(-Sicht auf die Hieroglyphen) repräsentiert und den historischen Rahmen markiert.

Das moderne Denken wird im Modus des Begehrens als “confrontation with the audience” inszeniert, mit körperlichen Motiven kombiniert⁹⁴⁷ und multimedial überhöht. Ein mehrfach gestaffeltes Bühnenbild soll unterschiedliche Dimensionen der Mikrobeziehungen und Makrokonflikte (Frankreich-Großbritannien) transparent machen: Vorhänge werden als flexible Zwischenwände mit Dia-, Film- und Overhead-Projektionen aus historischen Quellen überzogen und durch Chathams Komposition ergänzt.⁹⁴⁸ Zwei Videomonitorer erläutern in Fließtexten den szenischen Zusammenhang.⁹⁴⁹ Der medial erweiterte Raum suggeriert eine Form von Virtualität, die an frühere Schaffensphasen erinnert.⁹⁵⁰

Die Fikionalisierung der Vergangenheit scheint der eigenen Subjektivität verpflichtet, welche in postmoderner Manier davon ausgeht,

dass eine exakte oder *authentische* Rekonstruktion der Vergangenheit nicht möglich ist.⁹⁵¹ Explizit als Credo tritt dieses Motto später im Titel des kurzen Videostücks “I’ve never been” (2003) auf.⁹⁵² Dem “Jail. Jail”-Projekt (1982) vergleichbar, instruiert Tony Conrad auch in “The Battle of the Nile” und in der Folge ein Verständnis von Geschichte, welches aus der doppelten Semantik von Erzählerischem (Narrativ) und Vergangenen (Geschichte) profitiert und im Moment der (persönlichen) Erinnerung zusammenfällt. Der zeitliche Referenzraum wird vom Bezugssystem des singulären Projektes auf jenes der Geschichte hochskaliert. Bereits ein Jahr vor “The Battle of the Nile” wird das Verlangen nach einer erfundenen Vergangenheit greifbar, wenn Tony Conrad aus dem Austausch mit John Cale heraus den “Early Minimalism”-Zyklus entwirft. Der Künstler beabsichtigt darin, “getting away from the whole enlightenment idea of history, history as something that you go and recover and that is accurate and true”.⁹⁵³ Um den Wandel der Erinnerungsdynamik von den frühen 1980er Jahren zu jener der “Early Minimalism”-Stücke (ab 1988) besser einschätzen zu können, die hier aus methodischen Gründen nicht behandelt werden, bietet sich ein Blick auf das “Music and the Mind of the Word”-Projekt (1976–1982) an.

5.2 Jenseits des Violinspiels

In der bewegten Zeit zwischen 1976 und 1982 stellt der Klavierzyklus “Music and the Mind of the Word” eine Konstante dar, welche Tony Conrads Prozess der Neuorientierung begleitet. Während an der Oberfläche täglich neue Einflüsse und Kontexte auf den Künstler einzuwirken scheinen, wie die Überlegungen zum Umfeld der Pictures Generation sowie der Video- und Mediencommunity zwischen dem Institut Media Study Buffalo der UB und Hallwalls verdeutlichten, meditiert der Künstler in dieser Zeit fast täglich für circa eine Stunde am Klavier. Die Aufzeichnung des mitunter trotzigen Spiels suggeriert den Zusammenhalt eines Zyklus. So entsteht mit “Music and the Mind of the Word” eine gleichsam pseudo-dialogische Struktur, die ihre

Dynamik aus den beiden Paaren Künstler und Klavier, Aufzeichnung und Livespiel, zieht und dem Hören die Funktion einer in situ memorierenden Notation zuweist. Einerseits greift der Künstler zentrale musikalische Prinzipien auf, die aus früheren Zusammenhängen bereits bekannt sind, wie etwa Aspekte der Konzentration, Ausdauer und Dauerhaftigkeit. Sie verbinden sich mit der spielerischen Ambivalenz von Wiederholung, Iteration und musikalischer Stagnation, wobei der elektronischen Aufzeichnungspraxis auf Audiomagnetbänder eine wichtige Rolle zukommt.⁹⁵⁴ Das Aufzeichnen ermöglicht das Überprüfen und Memorieren. Andererseits werden grundlegende Differenzen gegenüber der früheren musikalischen Praxis sichtbar. Sie reichen vom Instrumentellen (Klavier statt Geige), über die personelle Besetzung (Solo statt Gruppe), bis zur medialen Ausgestaltung, sodass ein weitmaschiges Netz an Bezügen, Wechselwirkungen, aber auch Abgrenzungen entfaltet werden kann.⁹⁵⁵ Die Differenzen treiben einen historischen wie argumentativen Keil zwischen den Erfahrungen des *Theatre of Eternal Music* und den späteren „Early Minimalism“ (ab 1988), wobei das Klavier die Abgrenzung gegenüber der violinbasierten Vergangenheit ermöglicht.⁹⁵⁶

Nur selten treten Elemente der verborgenen Praxis des Klavierspiels an die Öffentlichkeit und auch dann wird eine bewusst strenge Konzeption beibehalten.⁹⁵⁷ Die manische Versenkung des performativen Spiels, so scheint es, befreit durch die musikalische Routine von einer abstrakten Autorität, die der Künstler damals motivisch zunächst mit den Eltern (vgl. Postcards) und später mit La Monte Young in Verbindung bringt: „At that time“ erklärt er 2012,

I was trying to break away from all formal structures of making art and all the ideological idioms of the complete artwork, structures, completeness and all of these idioms of the 1960s, which were still present. So the piano was for me a vehicle to get rid of all that... At the same time I could still include them because they were part of my memory.⁹⁵⁸

„Ideological idioms“ meint dabei, wie andere Äußerungen der Zeit belegen, die Autorität La Monte Youngs und des *Theatre of Eternal Music*.⁹⁵⁹ Ähnlich erinnert sich auch Tony Conrads langjähriger Freund John Cale an La Monte Young und die „Einübung in musikalischer Disziplin“.⁹⁶⁰ Das Prinzip der Wiederholung wird zur gleichsam „bourgeois

expectation”, welche die musikalische Praxis mit Motiven der Kontrolle, Macht und Manipulation verknüpft. Während Branden W. Joseph “Early Minimalism” stilistisch aus der Nähe zur Minimal Music und den frühen 1960er Jahren ableitet,⁹⁶¹ wird im Folgenden die abgrenzende Differenz betont: Die zeitliche Nähe zur Appropriation Art, videografische Disziplinierungsprojekte wie “Beholden to Victory” oder “Jail, Jail” und die instrumentelle Ausgestaltung legen ferner den Vergleich mit Videoarbeiten nahe, welche vergleichbare *Tasteninstrumente* einsetzen: “Cycles of 3’s and 7’s (1977) und “Accordion”. Hier tritt das ambivalente Spiel zwischen freier Improvisation und regulierter Übung, erinnernder Präzision und performativer Fehlerhaftigkeit, Privatheit und Öffentlichkeit noch greifbarer in Erscheinung.

Wurde zuvor argumentiert, dass noch vor dem offiziellen Start des Videoœuvres (1977) Elemente des videografischen Denkens (und Handelns) im Umfeld des Experimentalfilms nachweisbar sind (vgl. Kapitel 2.1), geht mit “Music and the Mind of the Word” (1976–1982) die medienreflexive Fragestellung, im Modus der Selbstvergewisserung, vom Medium der Musik zum Video über. Dies zeigt sich in den performativen Arbeiten “Tiding Over”, “Any Time”, “Cycles of 3’s and 7’s” und “Accordion” besonders deutlich. Der ästhetische Rückzugsraum der Musik wandelt sich im Vorhof gewollter Fehlerhaftigkeit vom Ort reiner Tonalität⁹⁶² zum gleichsam kindlichen Klangraum, dessen *Creepyness* motivisch anhand der Postkarten-Projekte nachgezeichnet wurde.

5.2.1 *Music and the Mind of the Word* (1976–1982)

Der Zyklus “Music and the Mind of the Word” dokumentiert Klavieretüden,⁹⁶³ welche Tony Conrad zwischen 1976 und 1982 fast täglich durchexerziert, auf Tonband aufzeichnet und später erneut anhört.⁹⁶⁴ Endlos wirken die klanglichen Wiederholungen der immer gleichen Klaviersequenzen. “From the first”, erklärt der Künstler:

‘Music in the Mind of the Word’ was designated open; it allowed physical memory, it allowed practicing, it denied perfection by being all inclusive, it hoped for the incorporation of expression as much as formal devices and inventions, and inventiveness of any kind.⁹⁶⁵

Als “an improvisatory venture that combined the recording process with me and the piano”, vermittelt das unsichtbare Wirken der Struktur ein Gefühl von Autorität, welches körperliche Implikationen einbezieht:⁹⁶⁶

It permitted all tactics without emphasizing novelty; reciprocally it explored my body and my body's fluctuating capacity for performance as much as my body explored the capacity of the piano [...]. I began to sense an expanded spectrum of issues dealing with control, power, manipulation, institutional memory, and authorship or authority. And as I began to see the way in which music as a whole had functioned, or had been manipulated in respect to these larger social forces, or had proved useful in certain respects, I also began to see how these relationships could find their way into the broader palette of opportunities that filmmaking provided.⁹⁶⁷

Das performative Spiel und die kumulative Aufzeichnung gleichen einer Versenkung,⁹⁶⁸ über welche der Künstler 1983, kurz nach Beendigung seines Klavierzyklus, schreibt:

Routines and musical ideas certainly reappear, but each of these has, in its original appearance, emerged along the brink of vulnerability. The performer's disdain for 'correct' performance technique, while he still generally restricts his use of the piano to working the keys and pedals (rather than, say, breaking the strings), helps to insure the personalization, and hence the vulnerability, of each new routine. When rehearsal appears, as practice or warm-up, it is included without reservation. The sound of practicing is one of the important materials of music set in motion within this work.⁹⁶⁹

Tony Conrad *übt* nicht im klassischen Sinne, um einen Fingersatz (vegetativ) zu erlernen oder irgendeinen erkennbaren Fortschritt zu erzielen. Es geht nicht um Optimierung, sondern um die Wiederholung des immer Gleichen, das Spielen an sich, die Versenkung und Konzentration.⁹⁷⁰ Reguliert gewöhnlich die Notation den musikalischen Verlauf der Komposition oder setzte Grenzen, innerhalb derer freie Improvisation möglich wird, verzichtet “Music and the Mind of the Word” auf beides und stellt dem die musikalische Aufzeichnung des Gespielten (und Gesagten) gegenüber. Das Anhören der Aufzeichnungen aktiviert einerseits eine improvisierende Erinnerungsleistung: Improvisation und Prozessualität erzeugen eine grundsätzliche Offenheit, welche den Fortgang des Stücks konzeptionell an das Gedächtnis

bindet.⁹⁷¹ Andererseits repräsentiert der dokumentarische Charakter der Aufzeichnung auch Macht im Sinne der Überprüfbarkeit.

Eine halbe Dekade später ändert sich die Argumentation langsam, wenn Tony Conrad im Gespräch mit Paul Dickinson meint:

In terms of the practical needs of say, the performer, you may find for example, that you can do it one day, and then you don't play for a year, and when you go to do it again it doesn't – it sounds horrible, it doesn't work, you can't get it to crank up, and you may have to practice for a month. And you practice and you practice, and every day it's defeating and horrible, and the music sounds like the worst thing that ever squealed out of your box; however, knowing that it's there, and it's available and that eventually you can occupy this lost country, gives you an image of where you may be able to go, that allows you ultimately to get there.⁹⁷²

Im weiteren Gesprächsverlauf präzisiert er:

It's more difficult to rehearse, it's more difficult to understand what the objective is, it's more difficult to achieve the degree of accuracy that one would wish for, it's more difficult to control the acoustic circumstances and context and in some respects the preliminaries in the, sort of 'program note' information that was appended or acted as an audio visual epigram – it serves to deal with that problem of context a little bit, realizing that the originally modeled context is far away and the circumstances were quite different.⁹⁷³

Noch in seinem späten *Durations*-Aufsatz erläutert der Künstler die ambivalente Wirkung von langen Dauern auf das Publikum, wenn er schreibt:

Conflict and resolution had in effect shrunk the field of durations within Western art by centering upon the use of distraction: of repetitive conflict resolution and the momentary use of novelty or variation. With long durations, the audience found itself immersed in another and quite opposite system of anticipation, one captured in the tidy psychological aperçu that a watched pot never boils. This never fully captures the sense in which long durations were not only long, but that they implemented a sense of duration that was even longer than long. Duration [...] was exposed as non-linear, as paradoxical, as capable of overturning the psychic state of bourgeois expectation.⁹⁷⁴

Zum Entstehungszeitpunkt ist die Situation jedoch eine etwas andere, wie die Performance "Any Time. 100 Songs" verdeutlicht, wenn sie die Autorität der weiblichen Stimme von Beth B auf die Figur der M(other) überträgt, die als konzeptionelle Leerstelle gelesen werden kann.

In December, 1978, Tony Conrad started recording "Music and the Mind of the Word," a gigantic project comprising over 150 hours of performances at the piano.

At its conception, this plan is all-inclusive: everything played, during more than five years, was recorded (with the incidental exception of perhaps three or four hours). Moreover, Tony Conrad's prior keyboard performances had been extremely limited and perfunctory: through this mass of recorded material, we witness what might in essence be described as the total encounter between an improvising performer and the central instrument of Western musical culture.

In 1978, Tony Conrad's experience as a performer-composer had included more than fifteen years' activity, including important contributions to the theory and practice of tonal systems used by La Monte Young, Terry Riley, Arnold Dreyheller, and others. He had performed with John Cage and Christian Wolff, and had written using tape delay, by 1961. His work in composition and performance was recognized through support by The Rockefeller Foundation and The Cassandre Foundation.

"Music and the Mind of the Word" is a work which sets out to redefine the very music and composition are thought of and heard. The appearance of radically different forms, introducing new aesthetic perspectives into musical expression and hearing, is the characteristic most valued in Western serious music. That new forms have not emerged since the early 1930's may be attributed to two factors. First, the exploration of new sounds during the previous hundred years had been essentially unexamined. Second, the increased accessibility of recorded music from other cultures has caused composers without concentrating their attention further on the specific project of Western music. Meanwhile, the specific forms and contents for the presentation of Western music have become increasingly confined, in dwindling opportunities for traditional concert-format presentation. The challenges of recorded forms have been overlooked. To see how this is so, consider the jobs about the wealthy mother of two sons who recorded her whole life. From age 40 until her death at 70, she filled her entire fortune to that she would listen to the complete recording.

Emmett around September, 1939, Dennis Johnson commented as playfully, "I've written The Ultimate Composition," he said. Never was to take Dennis for granted, I asked to see it. He handed me a piece of paper on which was printed the word "MUSIC." Stories can mix fiction with insight in surprising proportions. When, around 1977 David Laib said, "The paintings are dead," he intended to announce the relationship of separation and fulfillment which might prevail between the viewer and a great work. And, though each of these stories addresses a crucial juncture in the understanding of the participation of the viewer or listener in Western art (a juncture whose elucidation is difficult or impossible to approach from within the critical framework of modernism), each of them also neglects a concomitant essential: the great work of art is strong enough to define the life duties of the beholder, but it also comes into being by embodying the vulnerability and self-compromise it traces across the life experience of the artist.

Improvisation is emblematic of vulnerability and the possibility for self-compromise; since these qualities have usually been regarded with suspicion, much "improvisation" used in public performance is either worked out and rehearsed ahead of time or assembled (in an act of real-time composition) out of pre-rehearsed routines. In "Music and the Mind of the Word," there is no rehearsal. Another and musical ideas naturally reappear, but such of these has, in its original appearance, emerged along the brink of vulnerability. The performer's disdain for "current" performance techniques, while he still generally restricts his use of the piano to working the keys and pedals (rather than, say, breaking the strings), helps to insure the personalization, and hence the vulnerability of each new routine. When rehearsal appears, as practice or warm-up, it is included without reservation. The sound of practicing is one of the important materials of music set in motion within this work.

Just as every sound in "Music and the Mind of the Word" is personalized and made vulnerable through its immediate context as living improvisation, so on the other hand every sound acts as a reference to the complete work of the word, which are the world of musical experiences of the performer. The sharing of these references between the performer and the audience is always what pure music communicates. Segments of the work which are devoted to different particular references (themes, types of performance, harmonies, stylistic sensibilities, etc.) become iconic: they invoke the listener's abilities of recognition, while still remaining specific and particular to this work. This kind of iconicity keeps the listener at a distance; recognition and association function to carry the listener into their own world of musical associations. What prevents this associative experience from dissolving into

simple aestheticism is, again, the personalization and risk that the performer sustains by functioning at the limit of technique and through pure improvisation.

Improvisation, incidentally, may suggest a desire to achieve a naive or direct aesthetic disengagement from the confusions and abstrusities of musical listening. This popular simplification could not be farther from the case, in the instance of "Music and the Mind of the Word." Since "Music and the Mind of the Word" employs improvisatory structures to develop a novel serious musical approach, it might be helpful to point out the variety of serious approaches that have entailed improvisation: In John Cage's music, improvisation reinforces the distance between the composer and the performance. In bebop, it originally helped to insulate the performer from being limited. In classical Indian music, it functions to maintain the exacting principles that are the traditional framework for every musician. In the European tradition, it offered the individual performer a showcase for their technical brilliance, especially in cadenzas; some major artists known today as composers (like Bach and Beethoven) were renowned in their own time for their improvisatory performances.

There have been a few instances of music opening itself to a process of association with other preceding musical ideas; the sermonic and alliterative baroque of late French music heard as a complex refraction of common practice harmony, and Bartók's music poses itself against its background in folk music particular to the regions of his birth, whether in ontological energetic material (like Liszt, for instance); also within composer. His entry into the progressive modernist lineage. In "Music and the Mind of the Word," however, the resources of style and idiom, sound textures and contextual sensibility are expanded to fill the whole world of associations accessible to the composer through his own means and musical memory. This implicit body of auditory cultural information functions to authorize the performance in such the way that a score functions, and it is important in "Music and the Mind of the Word" that the formalizing distance inherent in this authorization process be acknowledged by the listener. It is at the point of recognition of this "score" that the composer is speaking through the performance, and linking the work within the network of intersecting authority structures that distinguish art from other undifferentiated experience.

As the workings of "Music and the Mind of the Word" that inscribe its intentionality within the conventionalities of art (and mobilize its ability to make an aesthetic statement) depend upon the listener's recognition of authority relationships, the piece periodically urges awareness of authenticity. Especially during some of the expanded work were performed publicly before audiences, autotunes and voice tracks were introduced, in such a way as to suggest the ongoing negotiation of the performer. The audience then has clues to the structure of authorization and vulnerability that are less apparent if the listener either supposes that the performance was "pre-rehearsed" or the performance is trying to be proficient and failing. Some of the public performances have been in Buffalo, Albany, at ICA in L.A., U.C.S.D., and The Kitchen and P.S. 1 in New York. Some of these performances have fallen into subgroups, under separate titles: "Using Over," "Any Time," and "100 Songs."

By avoiding the literal score but registering a parallel sense of authorization through musical references grounded in a process of association, Tony Conrad inscribes the restrictive presupposition in Western music that the tradition is extrinsic to the particular experience and perception of any one individual. It is necessary to make this invocation, for composers to cope with the vastly expanded musical experience they now have available, yet the modernist tradition is largely incapable of providing an aesthetic posture compatible with such a move. The particularity of Tony Conrad's experience in music may make some of his associational and attitudinal references appear obscure to some listeners. As the composer/performer makes the whole of his musical world available through his own choices, he (in this case) presumes to include some strategies which others may construe as efforts to make "new music." In the contrary, Tony Conrad treats the material of formal "modern" music and of "minimal" music as familiar references to established and dead ideas.

There are problems in listening to "Music and the Mind of the Word," such as the departure in attitude which it engages with reference to rehearsal and technique; the traces structural problems for the listener in terms of its enormous size as a musical object; it is unlikely that anyone will rationally listen to the complete work of the word, the more essential obstacles are those which offer the most direct rewards, in redefining the listener's relationship to music generally, and in implementing a substantially anticipated critical approach to composition, and to the interactive relation between artist, work, and perceiver. Within an awareness of its context, any few segments from the immense body of "Music and the Mind of the Word" perceived by the listener as providing an occasion for a profound and comprehensive realignment of musical values and attitudes, with reference to the authority of musical culture and the role of the listener in redefining that authority.

SELECTIONS FROM MUSIC AND THE MIND OF THE WORD, on tape at Point Blank / 151 Ludlum (Store North) December 8, 15, 22, 1983, January 4, 11, 18, 1984, 9:00-10:30 pm, free. T. Conrad, 228-7666

Abbildung 75: T. Conrad: Music and the Mind of the Word Announcement (POINT BLANK 1983).

5.2.1.1 *Any Time. 100 Songs* (1980)

In der Performance “Any Time. 100 Songs” sitzt der Künstler introspektiv vor dem Klavier und schlägt immer wieder die gleichen Töne an.⁹⁷⁵ Das fragmentierte Tastenspiel wird durch die Wiedergabe zuvor auf Band aufgezeichneter Klavieretüden (des gleichen Stils) und einer weiteren Tonbandaufnahme ergänzt, auf welcher die Künstlerin Beth B Tony Conrad 100mal und zunehmend aggressiver, unterbricht und ermahnt, er solle mit dem amateurhaften Spiel aufhören.⁹⁷⁶ Die Expressivität und Autorität der Sprecherin lassen die 100 Songs zu Mahnsätzen werden, die durch das Ein- und Ausschalten einer Lichtquelle zäsuriert werden.⁹⁷⁷

In einer videografisch dokumentierten Version/Aufführung von “Any Time. 100 Songs” spricht der Künstler die 100 Mahnsätze der Audiokassette selbst, sodass er während der knapp 40minütigen Aufführung quasi zweimal präsent ist: körperlich als Klavierspieler und akustisch als – aufgezeichneter – Sprecher. Ein Wechselspiel entsteht, bei welchem sich das Klavierspiel und die Audioaufnahme in variierenden Kommunikationsmodi aufeinander beziehen: Zunächst wechseln sich die beiden Charaktere Lehrer (sc. Sprache) / Schüler (sc. Klavier) ab; dann beginnen sie immer häufiger etwa gleichzeitig, als wollte jeder den je anderen dominieren oder sich ins Wort/Spiel fallen (Vater/Sohn).



Abbildung 76: T. Conrad: *Any Time. 100 Songs* (1977/1980).

Es kommt zu Trotzreaktionen, bei welchen Tony Conrad mit den Fäusten oder Unterarmen auf das Manual schlägt. Auch finden sich melodischere Sequenzen kurzer Tonläufe, Einzeltonsequenzen und schließlich gibt sich der Sprecher mit den Fortschritten des Klavierspielers zufrieden. Am Ende dieser Performance kommt der "Piano Vorsetzer" (1979, Abbildung 4) zum Einsatz, dessen Programm, ein geloopter Lochkartenstreifen aus schwarzem Tonpapier, dynamisch vorgeführt wird. Während die Perforierung die mechanischen Hämmerchen steuert, welche die unterschiedlichen C-(wie Conrad)-Tasten anschlagen, bewirkt das händische Ziehen des Lochstreifens, dass die Töne mal schneller, mal langsamer gespielt werden.⁹⁷⁸

Das zentrale Motiv der Fehlerhaftigkeit durchkreuzt hier unterschiedliche (mediale) Realitätsebenen, wobei die Aufzeichnung von Beth Bs bzw. Tony Conrads Stimme die Autorität insofern unterstreicht, als das Wirken der Macht zwar unsichtbar aber nicht körperlos ist.⁹⁷⁹ Im Skript ist die Frauenstimme konzeptionell mit der Figur der Mutter (M) verknüpft, die wenig früher gestorben ist.⁹⁸⁰

Der biografische Hintergrund lässt Bruce Naumans filmisch dokumentierte Performance "Violin Tuned D.E.A.D." (1969) assoziieren, in welcher die bewusst *fehlerhaft* gestimmte Violine, das ungeübte Spiel und die Umbenennung der Saiten (in D, E, A, d) ebenfalls Morbidität suggerieren.⁹⁸¹ Zwar spielt Nauman Geige, während Conrad ein Klavier verwendet, aber das Klavier ist, anders als die Geige, für Tony Conrad ebenso ungewohnt, wie die Geige für Nauman. Obwohl die Klaviatur, verglichen mit den Saiten einer Geige, ästhetisch reguliert wirkt, repräsentiert sie für Tony Conrad die Freiheiten eines Autoritätsvakuums:⁹⁸² "I got very interested in listening to the failure", erklärt der Künstler,

... remove the whole discipline... If you don't have the teacher as authority, then the practice or rehearsal allows failure. ... And it becomes obvious that failure is a special category of sound. A[n] category of things and sounds that are practice. This relates to the idea of improvisation. ... But, even today nobody is going to feature failure or bad performances – except maybe some John Baldessari [...]. At the same time the piano allowed me to keep out the disciplinary effect. This meant there was no limit from the teacher or parent or any authority, because it was just dead. There were no limiting devices from a formal point of view: no formal structures, no ideal artwork, no rhythmic structure, also they were accessible at the same time in my memory.⁹⁸³

Das passionierte Spiel lässt auch eine Performance von Ray Johnson assoziieren, in welcher der Künstler als postmoderner Sisyphos ohne Aussicht auf Erfolg versucht, ein Klavier über die Bühne zu schieben. "I did one of my most bizarre lectures", erklärt er rückblickend,

up at the Rhode Island School of Design. It consisted of my trying to move a piano across a stage, and people kept coming up to ask if they could help, and I said 'Certainly not!' I mean the point is that I can't move this piano, and I'm struggling to move it, and it's obviously not going to get moved across the stage, and I'm putting out a great exertion of energy, and I'm on a public platform, and you are all viewing me, which is the whole point of this thing. I said, 'you figure it out'.⁹⁸⁴

Ist die Symbiose zwischen Künstler und Klavier in Johnsons Fall von Anfang an auf den Dialog mit dem Publikum angelegt ("you figure it out"), verharrt Tony Conrad bei den "Music and the Mind of the Word"-Performances in seiner introspektiv fehlerhaften Versenkung.⁹⁸⁵ Den amateurhaften Charakter von "Any Time. 100 Songs" weist er auf dem Einladungsflyer explizit aus, wenn er die Uraufführung am Institute of Contemporary Art (Los Angeles) mit folgenden Worten ankündigt:

These are one hundred pieces with unavoidable design errors, excerpted in live performances at the piano.⁹⁸⁶ Songs that flinch the glare of authority and discipline; leading music astray by choice.⁹⁸⁷

Bei der etwas später realisierten "Any Time"-Aufführung in Buffalo wirkt das Autoritätsmotiv gegenüber der ersten Darbietung in Los Angeles noch gesteigert, denn statt eines Flügels steht das Klavier hier vor einer Tafel, was schulische Maßregelungen assoziieren lässt.⁹⁸⁸ Ferner wird das bruchstückhafte Spiel durch das hämmernde Schlagen eines Metronoms erweitert, wodurch der synkopische Verzug das unregelmäßige Tastenspiel noch fehlerhafter wirken lässt. "Depend upon the listener's recognition of authority relationship", erklärt der Künstler hierzu,

the piece periodically urges awareness of authority. Especially during some of the segments which were performed publically before audiences, metronomes and voice tracks were introduced, in such a way as to suggest the ongoing castigation of the performer. The audience then has clues to the structures of au-

thorization and vulnerability that are less apparent if the listener either expects that the performance was rehearsed, or that the performance is trying to be proficient and failing.⁹⁸⁹

Dass, und vor allem wie, die in Buffalo realisierte Performance zu “Any Time” (1980) videografisch dokumentiert wird, wirkt in diesem Kontext wenig zufällig. Der leicht erhöhte Kamerastandpunkt, die fixe Profilsicht und die optische Lücke, welche durch die Schwarzsequenz beim Ausschalten des Lichts entstehen, weisen Analogien zu zeitgleich entstehenden Videoarbeiten des Künstlers auf.⁹⁹⁰ Das elektronische Dokumentationsformat ermöglicht, ähnlich wie die Audioaufzeichnungen des Klavierspiels, das spätere Zurückspulen und wiederholt überprüfende Ansehen/-hören, welches neben dem Tastenspiel charakteristisch für das “Music and the Mind of the Word”-Prinzip ist.

5.2.2 *Cycles of 3's and 7's* (1977)

“Cycles of 3's and 7's” ist eine der ersten Videoarbeiten von Tony Conrad und zeigt, wie der Künstler immer wieder die gleiche Rechenoperation in seinen Taschenrechner eintippt: “times 3 devided by 4, times 7 devided by 3 times 4”.⁹⁹¹ Erwartungsgemäß vertippt er sich mitunter, weshalb die unterschiedlichen Durchläufe zu variierenden Ergebnissen führen, wozu der Künstler am Ende des Bandes anmerkt:

Of course you could calculate the whole cycles backwards, but the calculator doesn't have the capacity to contain all these cycles [C #11:55#].

Die rhythmische Musikalität beim Eintippen der Zahlen erinnert an die repetitiven Prozeduren von “Music and the Mind of the Word” (1976–1982), aber auch an die fast zeitgleich entstandene Videoarbeit “Movie Show” (1977), in welcher das Vor- und Zurückspulen des Filmmaterials ebenfalls eine gewisse Eigendynamik entwickelt.⁹⁹² Der Taschenrechner wird zum mechanischen Spielautomat.⁹⁹³ Das Spiel aus gleichbleibender Iteration und fehlerbedingter Abweichung wird als videoinhärente Musikalität zum performativen Gehalt.



Abbildung 77: T. Conrad: *Cycles of 3's and 7's* (1977).

Die Zahlen drei und sieben, musikalisch als Terz und Septe verstanden, gehören zu Tony Conrads bevorzugten Zahlen/Intervallen. Sie bilden das Rückgrat seiner frühen musiktheoretischen Studien und kehren zwischen 2006/08 und 2011 im Zuge der Recherchen zu Griechenland und der pythagoreischen Musiktheorie ins künstlerische Schaffen zurück, wie die Videoarbeit *“Pythagoras in the Park”* (2009) verdeutlicht.⁹⁹⁴ Der eigentliche Witz von *“Cycles of 3's and 7's”* besteht, dem Duktus der späten 1970er Jahre folgend, darin, dass Tony Conrads beharrliches Sprechen den Eindruck erzeugt, die Maschine verrechne sich, obwohl es ganz offensichtlich der Künstler ist, der sich vertippt.⁹⁹⁵

Beharrlichkeit, kontemplative Versenkung und Fehlerhaftigkeit prägen auch die Videoarbeit *“Accordion”* (1981), welche der Künstler als *“a video performance that caricatured an inept performance as a heroic enterprise”*, beschreibt.⁹⁹⁶

5.2.3 *Accordion* (1981)

Die kurze, aber präzise Videoarbeit *“Accordion”* zeigt, wie Tony Conrad über die Dauer von circa sieben Minuten mit seinem Akkordeon eine Leiter hinauf steigt und einige Takte emphatisch spielt, bevor er am Ende des Stücks wieder von der Leiter herab aus dem Bild steigt und die Aufnahme beendet.

Ein grüner Vorhang wandelt den Raum vor der Kamera in eine Bühne, die kunstvoll ausgeleuchtet wirkt. Das farblich stimmige Umfeld richtet alle Konzentration auf die Leiter als Ort der musikalischen Darbietung.

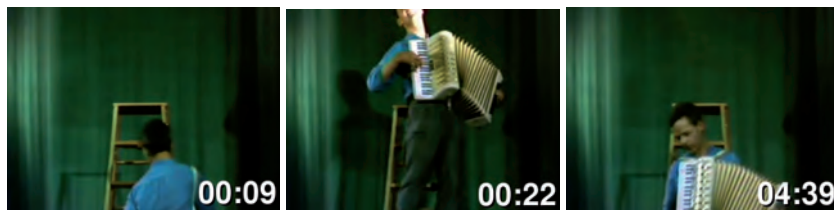


Abbildung 78: T. Conrad: Accordion (1981).

Bei genauerer Betrachtung zeigen sich allerdings diverse Unstimmigkeiten; so verfehlt der Bildausschnitt knapp sein Sujet, weshalb weder die Leiter noch der Künstler ganz zu sehen sind; die Töne klingen schräg und ungeübt; die Körperhaltung des Künstlers wirkt unbeholfen.⁹⁹⁷ Diese handwerklichen Mängel und das laienhafte Spiel erinnern an jene amateurhafte Haltung, “which in effect accepted (or even found substantial interest in) amateurism in musical performance [... i]n releasing my self-assurance as a musician”.⁹⁹⁸ Weiter erläutert der Künstler 1990: “From this point forward I was comfortable with, and even preferential toward, amateurism in performers”.⁹⁹⁹

Vor dem Hintergrund der zuvor angedeuteten Abnabelungsbestrebungen gegenüber La Monte Young fällt “Accordion” (1981) insofern eine wichtige Rolle zu, als es an der Schwelle zu den bildpolitischen Gesten der Picture Generation einen konzeptionellen Spalt öffnet, der die Performanz der Livedarbietung mit der aufgezeichneten Fehlerhaftigkeit der videografischen Dokumentation verbindet und als fehlgeleitete Musikalität in einen gattungsüberschreitenden Kontext integriert.¹⁰⁰⁰

5.3 Illustrating Music History

Tony Conrads Leidenschaft für historische Stoffe kulminiert in der Auseinandersetzung mit der absolutistischen (Selbst-)Inszenierung der Musik am Hofe Ludwig XIV. Dass sich der Violinist Tony Conrad ausgerechnet für den barocken Konzertmeister Jean-Baptiste Lully (1632–1687) interessiert, der zur stilprägenden Figur der französischen und europäischen Hofmusik avanciert, verwundert kaum, denn unter seiner Ägide wird die Geige zum bevorzugten Orchesterinstrument.¹⁰⁰¹ Lully wird für Tony Conrad zur Chiffre des Absolutismus.¹⁰⁰² Gebärdet sich Ludwig XIV. zu Hofe als tanzender Sonnenkönig, lässt er im Feld die Soldaten tanzen. Passend zur Reglementierung des (Kunst-)Körpers im höfischen Ballett, werden im Orchester die Streichbewegungen harmonisiert und beim Heer die Schreitformationen synchronisiert.¹⁰⁰³ Das Einschreiben von Bewegungsabläufen in die Körper der Untertanen sanktioniert die hegemoniale Trias aus musikalischer Normierung, militärischer Dressur und zeitgenössischem Kunstgeschmack.¹⁰⁰⁴ Nach Lully trennen sich die beiden Linien des Balletts und des Heeres:¹⁰⁰⁵ Wird die Regulierung des Körpers im Ballett fortan von der Ästhetik und der künstlerischen Musikalität kontrolliert, treibt beim Heer der militärische Drill (Rhythmik) die Körperbewegungen zur Perfektion einer todbringenden Kriegsmaschinerie.

Beide Aspekte referenziert Tony Conrad in jüngeren Arbeiten immer wieder, denn die wechselseitige Stabilisierung von Kunst und Macht bringt robuste soziokulturelle Muster hervor. Den Ursprung eben dieser sucht der Künstler sinnlich zu ergründen: “By teasing out historical detail”, schreibt er, “I have occasionally found it possible to discern profound but little-acknowledged imprints of hegemonic social conditions upon the arts, and vice versa”.¹⁰⁰⁶ Der letzte Abschnitt dieser Arbeit versucht, diese Überlegung nachzuzeichnen, wobei zunächst auf die Performance/Installation “Implicating Lully” (1998) eingegangen wird. Überträgt “Landscape is a Wish for Motion” (2003) die Metaphorik des Balletts anschließend auf die frühkindliche Sozialisation (Regulierung durch die Sprache), zeigen die *A-Cappella*-Lieder der ESCALIER DU CHANT (2011) machtstrategische Parallelen bis in die

Gegenwart auf.¹⁰⁰⁷ Im Unterschied zu den zuvor besprochenen Konversationsstücken, weisen die Lieder der ESCALIER DU CHANT über die politischen Implikationen hinaus und regen zumindest teilweise zur Interaktion in der Gruppe an. Musik und Video durchdringen sich in “Laughing at Leonardo” (2008) schließlich wechselseitig, wobei der Künstler das ästhetische Konzept der Zentralperspektive videografisch stört und performativ überhöht.

5.3.1 *Implicating Lully* (1998)

Die Installation “Implicating Lully” (1998) besteht aus drei Bassgeigen, welche über einem 20–35m langen Stahlseil circa 10cm horizontal über dem Boden und mit den Saiten nach unten so montiert sind, dass am Seil bewegte Metalldeckel die Saiten in Schwingung versetzen und einen kratzenden Klang erzeugen. Auf Linie gebracht, inkorporieren die zu mechanistischen Klangmaschinen reduzierten Instrumente das kontrollierende und ent-individualisierende Wesen der Lullyschen Orchesterkonzeption, welche im Titel referenziert ist. Ihre Position erzeugt einen devoten Eindruck. Das orchestrierte Spiel folgt strikt einem festen Schlachtplan, der historische Militärpraktiken assoziieren lässt.

Zwei monumentale, semitransparente Stoffbahnen hängen von der Decke herab und markieren den zumeist leeren Raum der Live-Performance. Neben einem klassisch weißen Vorhang, hinter dem Alexandria Gelencser dann jeweils erscheint, hängt eine orange Stoffbahn, welche nicht nur eine nominelle Nähe zu Fürst Moritz von Oranien und der Oranischen Heeresreform aufzeigt, welche für Tony Conrad hier wichtig ist, sondern das Orange kann auch semantisch als mit Rot (Blut) angereichertes Gelb (Sonne) gelesen werden.¹⁰⁰⁸

Tony Conrad entwickelt die Installation 1998 für die Retrospektive OUT OF ACTIONS: BETWEEN PERFORMANCE AND THE OBJECT, 1949–1979 (MOCA – Museum of Contemporary Art, Los Angeles).¹⁰⁰⁹ An zehn Folgetagen führen er, Violine, und Alexandria Gelencser, E-Cello, in stilisierten Barockkostümen einmal täglich ein knapp einstündiges Streichduo auf, bei welchem sie von den installativen Werkbestandteilen begleitet werden. Die drei Bassgeigen halten während der Abwesenheit der Künstler ihren Platz vakant.



Abbildung 79: T. Conrad: Implicating Lully (1998).

Die musikalische Darbietung verbindet die reduzierte Musikalität der Minimal Music, welche in der mechanistischen Klangproduktion der Bassgeigen aufscheint, mit der Liveness des Violinspiels von Tony Conrad und Alexandria Gelencser, wobei in Gelencsers E-Cello zudem das Prinzip des Generalbasses erkannt werden kann. Das Stück honoriert damit die musikhistorisch prägenden Erfindungen Lullys,¹⁰¹⁰ wobei Tony Conrad zur *Dressur* aktueller wie auch historischer Orchestermusik anmerkt: “This precision, which we have somehow come to expect and even find normal, was unprecedented at the time”.¹⁰¹¹ Die körperliche Dimension des Ausgeliefert-Seins hebt er hervor, wenn er weiter erläutert:

It turned the orchestra into a command tool, a sex toy. For the next 300 years a composer could play general, write orders that others would have to follow to the last millisecond. The musical score *changed from a mnemonic to a battle plan*, a pornographic literature of the desire for musical control. Composers became like fashion designers, mediating the mystery of public taste against the machinery of a publicly-controlled culture industry.¹⁰¹²

Während Tony Conrad die hier angelegte Argumentationslinie in den ESCALIER DU CHANT erneut aufgreift und durch Beispiele der gegenwärtigen Politik und Gesellschaft aktualisiert, taucht das Motiv des Balletts in der Videoarbeit “Landscape is a Wish for Motion” erneut auf. Gelöst von der historischen Figur des Jean-Baptiste Lully und der Verkörperung von Macht, überträgt Tony Conrad das Moment der Regulierung visuell auf den Körper des heranwachsenden Sohnes.

5.3.1.1 *Landscape is a Wish for Motion* (2003)

“Landscape is a Wish for Motion” ist eine der ersten Videoarbeiten, welche nach der Jahrtausendwende historisches Filmmaterial des Künstlerarchivs aufgreift. Fast 30 Jahre nach der Aufzeichnung der Hauptsequenz bettet Tony Conrad die historisch gewordene Aufnahme in einen neuen Zusammenhang ein und verdeutlicht so einen spielerischen Umgang mit der eigenen Vergangenheit. Im Vordergrund des mehrschichtigen Videos ist ein 1974 gefilmtes Gartenidyll zu sehen, in welchem der dreijährige Sohn des Künstlers, Ted (*1971), von links hinten nach rechts vorne auf die Kamera zuläuft und im Planschbecken mit einem roten Gegenstand zu spielen beginnt. Erst allmählich wird hinter dieser unscharfen Szenerie das Gesicht des gealterten Künstlers erkennbar, über welches die Filmaufnahme des Kleinkindes aus nächster Nähe projiziert wird.

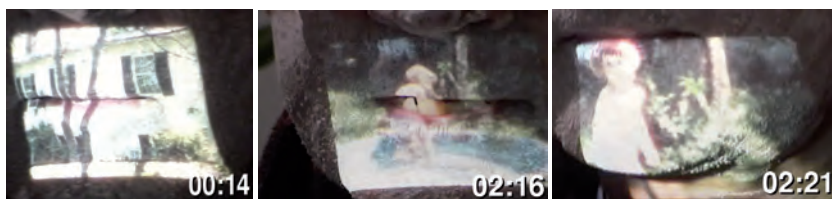


Abbildung 80: T. Conrad: *Landscape is a Wish for Motion* (2003).

Sehr langsam, fragmentarisch und gebrochen, als könne er den Satz nicht in einem Zug aussprechen, erklärt der Künstler: “Bodies. Choreography is a map of movement. Patterns for actions that ballet masters ordain by design. Its composition depends on human bodies schooled in choreography” [LWM #00:45 – 1:20#]. Die Aussage erstreckt sich über fast zwei Minuten und erinnert aufgrund der Sprechweise an Gary Hills Videoarbeit “Why Do Things Get In a Muddle? (Come on Petunia)” (1984).¹⁰¹³ Entsteht der spezifische Sprechmodus dort durch die rückwärts konzipierte Aufnahme-prozedur, welche vom Ende her aufgenommen und dann rückwärts abgespielt ist, so folgt “Landscape is a Wish for Motion” inhaltlichen Vorgaben. Hier spricht der Vater geradezu wörtlich *durch* den Körper des heranwachsenden Sohnes.¹⁰¹⁴ Die dabei entstehende Konfiguration der medialen Überlagerung er-

innert an ein Setting, das Yvonne Spielmann zwar an einem anderen Beispiel, aber doch treffend beschreibt, wenn sie konstatiert: „Durch den Medienkontrast, von der Aufzeichnungs- und Bearbeitungsebene zu den unterschiedlichen Referenzmedien [und Narrativen], entsteht der Effekt, dass die auch historisch getrennten Ebenen medialer Wirklichkeiten [...] wechselseitig aufeinander verweisen“.¹⁰¹⁵

Dass Tony Conrad beim Sprechen selbst ins Stocken gerät, dass das Bild des Kindes aufgrund des Projektionsuntergrundes verschwommen wirkt und an Erkennbarkeit verliert, dass es sich schließlich um einen sehr kurzen Text handelt, der damit endet, dass der Künstler erneut einen Anlauf unternimmt, um das Begonnene vorzutragen, unterstreicht die Aussage der Arbeit. Selten wurde eine so einprägsame Bildformel für jenen spielerisch reglementierenden Charakter der Sprache gefunden, welche die Linguistik in den 1970er und 1980er Jahren breit diskutiert und damals an die Frage gekoppelt hat, inwiefern menschliches Verhalten sprachlich determiniert sei.¹⁰¹⁶

Werkmonografisch wirkt es, als übertrage „Landscape is a Wish for Motion“ die große Geste des Lullyschen Balletts (*choreography*) ins private Umfeld der (eigenen) Familie, auch wenn die optische Unschärfe Verallgemeinerbarkeit suggeriert. Indem der Künstler unterschiedliche Wahrnehmungsebenen miteinander verschaltet, versteckt er die Explizitheit der Aussage, der körperlichen Dressur und des Drills ästhetisch.¹⁰¹⁷ Genau gegensätzlich hierzu wirkt Tony Conrads Beitrag zu den ESCALIER DU CHANT, welche Machtkonstellationen und Subordinationsformen der großen politischen Bühnen der Gegenwart (2011) ins Blickfeld rücken.

5.3.2 *Escalier du Chant* (2011)

2011 komponiert Tony Conrad für Olaf Nicolais ESCALIER DU CHANT-Projekt ein gutes Dutzend kurzer *A-Cappella*-Lieder, von denen zehn Stücke am 27. März und am 26. Juni (2011) auf der großen Treppe der Pinakothek der Moderne in München uraufgeführt werden.¹⁰¹⁸ Neben Tony Conrad werden die Komponistinnen Liza Lim, Rebecca Saunders, Mika Vainio und Jennifer Walshe sowie die Komponisten Georg Friedrich Haas, Georg Katzer, Samir Odeh-Tamimi, Enno Poppe,

Rolf Riehm, James Saunders und Elliott Sharp eingeladen, „nach den Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung politischer Prozesse, nach dem Zusammenhang von Sinn und sinnlicher Erfahrung und der Performativität von Klang und Stimme“ zu befragen.¹⁰¹⁹ Der ästhetische Raum des Museums wird zur *Agora*.¹⁰²⁰ Die Kompositionen sollen politische Ereignisse aufgreifen, die „von aktueller Bedeutung sind, Ereignisse, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt ebenso wenig absehbar sind, wie die Kompositionen selbst“.¹⁰²¹ Für jedes Stück wird ein eigenes Programmheft gedruckt, welches die Notation jeweils kontextualisiert, indem es die referenzierten Ereignisse beschreibt.

Auch wenn sich Tony Conrad selbst nicht als politischen Künstler bezeichnen würde, nutzt er den Anlass, um seine Beschäftigung mit Formen orchestrierter Macht und deren Subversion zu vertiefen:¹⁰²² „In contrast to the military routines of strict discipline and keeping a musical beat“, erklärt er,

the anarchic pop-up performances of ESCALIER DU CHANT provide opportunities to dismantle or corrupt interpersonal discipline and the political influences of music, and to mock social structures that rely on domination and submission. I have chosen to use short repetitive formulas to engage a passing public with formally deconstructed but readily grasped musical ideas.¹⁰²³

Entgegen der Nicolaischen Vorgaben, tastet sich Tony Conrad historisch an die Themen der Gegenwart heran. Kontrapunktisch liefert die Vergangenheit eine inhaltliche Basis, an welche aktuelle Meldungen der Tagespresse wie Anmerkungen angeheftet werden. Hinzu kommen kleine Geschichten (*minor histories*, Mike Kelley), die für die Weltgeschichte zu schlicht wirken und entsprechend „have yet found no need to be written. Thus they must find their way into history via forms that already exist, forms that are considered worthy of consideration. Thus minor histories are at first construed to be parasitic.“¹⁰²⁴

Für die ESCALIER DU CHANT sucht Tony Conrad brenzlige Machtkonstellationen, politische oder militärische Drohgebärden und Gesten sozialer Unterwerfung, deren regulatorische Effizienz intuitiv erfahrbar gemacht werden soll, ohne die verharmlosenden oder verdrängenden Oberflächeneffekte zu beschönigen. Das lose Format der *A-Cappella*-Darbietungen steht im klaren Kontrast zur inhaltlichen Schwere der Lieder, deren Motivik in den jeweiligen Programmheften erläutert wird.

Die Ambivalenz zwischen der freundlich-einladenden Geste der Sänger und der Dramatik der Inhalte wird in dem fast flüsternd vorge-tragenen Duett “Discipline” besonders anschaulich. Es erinnert an die ägyptische Protestbewegung des Arabischen Frühlings (2011), welche Staatschef Muhammad Husni Mubarak gestürzt hat. Das Stück enthält weder Klänge noch Töne oder Worte. Der auf shhhhhh-Laute reduzierte Sprechgesang symbolisiert jene Form der Selbstzensur, welche die Menschen in totalitären Staaten dazu verleitet, nur hinter vorgehal- tener Hand flüsternd zu sprechen. “Restriction of the voice”, erklärt der Künstler, “is the ultimate political control mechanism. Discipline is a game; it displays the illocutionary force of mutual self-censorship”.¹⁰²⁵



Abbildung 81: T. Conrad: ESCALIER DU CHANT (2011).

Anders argumentiert der Künstler in dem Musikstück “Counter-march”, das eine rechtsgerichtete Demonstration von nationalistischen Anhängern der Tea-Party im August 2010 am Lincoln Memorial in Washington DC zum Ausgangspunkt nimmt. Die Ikonizität des Aus-tragungsortes missachtend, wählt die Gruppe ausgerechnet jenen Ort für ihre Parolen, an dem Martin Luther King 1963 seine berühmte Rede zur Toleranz, *I Have a Dream*, gehalten hatte, weshalb es zu heftigen Protesten kommt. Während der Künstler die Verharmlosungstak-tik der historisierenden Kostüme und das Spektakel der Schreitforma-tionen dieser Gruppierung auf dem Cover des Begleithefts präsentiert, fungiert das militärische Prinzip des Countermarchs leitmotivisch als Kompositionsschema.¹⁰²⁶ Zur Aufgabe der Sänger erläutert er:

Each of these routines of marching and volley fire depended on strict inter-personal discipline and on keeping a musical beat. I have chosen to use short repetitive formulas to engage a passing public with formally deconstructed but readily grasped musical ideas.¹⁰²⁷

Während “CounterMarch” und “Discipline” die großen politischen Bühnen der Welt ins Auge fassen, zielen “Flutter”, “Homeless” und “This is a Song About What’s Wrong in Your Neighborhood/To the Bystanders” auf das nähere Umfeld des Einzelnen. Das Trio “This is a Song About What’s Wrong in Your Neighborhood/To the Bystanders” erinnert an Tony Conrads Communityprojekt “Studio of the Streets” (1991–1993). Die Funktion des Sozialen erklärt der Künstler hier nun:

Inverting the roles of professional singers and the audience does not change the outlines of authorization, but it does either animate or else (if they don’t sing!) challenge the potential for agency among the bystanders.¹⁰²⁸

Die Komposition sieht vor, dass die Sänger das Publikum (*Bystanders*) bitten, ein Lied zu singen.¹⁰²⁹ Die Darbietung löst einen bemerkenswerten gruppendynamischen Prozess aus,¹⁰³⁰ dessen erinnerndes Singen Ute Friedrike Jürß’ neunteilige Videoinstallation “A Capella Portraits” (1996) assoziieren lässt. Darin filmt die Künstlerin deutsche Emigrantinnen und Emigranten in den USA, im Alter zwischen 25 und 85 Jahren, von hinten, während sie ein Kinderlied singen. Führen die frei intonierten Lieder bei Tony Conrad zur Gruppenbildung und entfalten eine für den musealen Raum unübliche, kommunikative Nähe zwischen Fremden, bleiben Jürß’ Audioporträts ein Chor der Isolierten.¹⁰³¹ Die Künstlerin stützt sich auf die Erkenntnis, dass die akustisch-musikalische Erinnerung zu den frühesten und mithin stärksten Erinnerungen des Menschen gehört. Lieder aus der Kindheit bilden häufig den kleinsten, geschlechts- und gesellschaftsschichtenübergreifenden Nenner einer sozialen Großgruppe und umspannen mehrere Generationen. Sie gehören zu den privatesten Ausprägungen des *intangable* Kulturguts und repräsentieren den aktiven Lebenszyklus einer Gesellschaft oder Sprachgemeinschaft.¹⁰³² Dennoch vermeidet Tony Conrad in den ESCALIER DU CHANT eine allzu direkte Privatheit oder Intimität. Selbst in dem Stück “Homeless”, das der (sozialen) Raumnot obdachloser Menschen Platz verschafft, bleibt der Künstler auf Distanz. Er erinnert daran, dass die Privatisierung des öffentlichen Raums den auf der Straße lebenden Menschen die primitivsten Behausungsmöglichkeiten raubt. Als gestisches Duett für zwei Alt-Stimmen konzipiert, liegt eine der beiden Figuren in “Homeless”

in Embryohaltung auf dem Boden, während die andere Stimme daneben kniet. “The wavy line connecting two notes”, erklärt der Künstler, “means that the singer is to undulate slowly back and forth between the two pitches. Tempo is free, but should be very slow. Repeat the whole song a number of times”.¹⁰³³

Noch aufgelöster wirkt das Stück “Flutter” (*engl.*: Flattern, Zucken, Tonhöhenschwankung), dessen Begleitheft schlicht lose Pressemeldungen aneinander zu reihen scheint. Leicht überliest man den letzten Eintrag, der das morbide *Sujet* des toten Vogels auf dem Cover erklärt und erstmals explizit auf den Tod von Tony Conrads Schwester Marlou (1969) hinweist: “In February”, steht da,

after a performance at a college in Maryland near where I grew up, and where my father once taught art classes, the 20-year-old dancer Mary Saludaes of the Washington (DC) Ballet Studio Company was struck and killed by a car while crossing the street, much as my own sister Mary Louise had been killed crossing the street 40 years ago.¹⁰³⁴

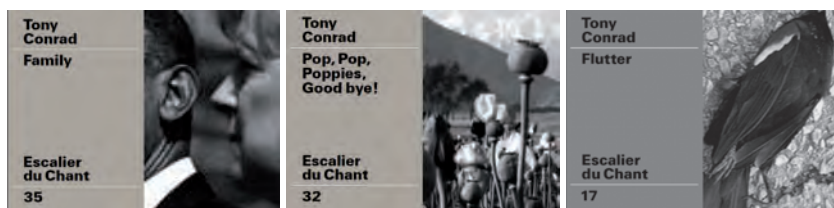


Abbildung 82: T. Conrad: ESCALIER DU CHANT (2011).

Wer hierin jedoch einen Anknüpfungspunkt zum Stück “Family” vermutet, wird enttäuscht. Denn Tony Conrad thematisiert familiäre Spannungen auf der großen politischen Bühne der Staatenfamilie der NATO, die damals uneins über ihre Haltung im Libyenkonflikt ist. Das Cover des Begleithefts zeigt im Vordergrund rechts das angeschnittene Profil der deutschen Bundeskanzlerin Angela Merkel, neben der links im Hintergrund das Profil des US-Präsidenten Barack Obama ausschnitthaft sichtbar wird. Auf Konzertreise in Deutschland, ergänzt der Künstler *ad hoc* den NATO-Konflikt mit Schlagzeilen der deutschen Tagespresse, die unmittelbar nach der Reaktorkatastrophe von Fukushima (11. März 2011) den Atomausstieg proklamiert, die

Griechenlandkrise bespricht und die Angst vor dem EHEC-Erreger aufgreift.¹⁰³⁵ „In the songs“, erklärt der Künstler

I have collaged, the images of a dying son, a crying mother, and a fatherland [which] are misused to serve militarism and nationalism. Each is an obscenity, and their collective trace, smearing across the state and the family at once, is a collective obscenity.¹⁰³⁶

Um das ambivalente Spiel zwischen globalen und privaten Konflikten zu repräsentieren, verwendet der Künstler in „Family“ Fragmente geächteter Nazi-Lieder, wobei Tony Conrad das Nutzungsverbot mehr interessiert als der Inhalt der Lieder. Dem Krieg und seinem dreckigen Subtext widmet er ferner das Stück „Pop, Pop, Poppies, Good Bye!“, das den Afghanistankonflikt ins Zentrum rückt. Der Erläuterungstext hebt den Zusammenhang zwischen dem Opiumhandel und den kriegerischen Aktivitäten am Hindukusch hervor:

The heroin trade is ruled by the market. But somehow the simple logic that paying a high enough price can readily corner any market doesn't seem to penetrate the moral veil and venal militarism of the West, which seems to feel that Afghanistan must be fought to be won, not just bought on a commodity market.¹⁰³⁷

Das aus Opium gewonnene Heroin schließt den Kreis zum Titel, der mit seiner Pop- und Promi-Referenz implizit an den weit verbreiteten Drogenkonsum unter Popstars erinnert und so Parallelen zwischen zumeist distinkt betrachteten Themen aufzeigt. Sieht man einmal von *Feld*besuchen berühmter Musiker ab, werden das Musikbusiness, inklusive Drogenkonsum, und kriegerische Aktivitäten selten direkt aufeinander bezogen.¹⁰³⁸ Bereits im Kontext von „Implicating Lully“ hatte Tony Conrad festgehalten: „Composers became like fashion designers, mediating the mystery of public taste against the machinery of a publicly-controlled culture industry“.¹⁰³⁹

Markt, Marktmacht und deren Koppelung an den alltäglichen Meinungsbildungsprozess dominieren auch das Trio „Voting“,¹⁰⁴⁰ das aus kurzen, selbstsprechenden Texten besteht:

Stimme 1: Vote! Vote! Vote! Vote! Vote! Vote! Win Win Win Cor-rupt, Cor-rupt-ion, Cor-rupt, Cor-rupt-ion. Find a good guy, find some-one ho-nest, found a good guy, now run him for of-fice.

Stimme 2: Lob-by Lob-by Lob-by Lob-by. Smear Smear Smear Smear. It's working. It works.¹⁰⁴¹

Als Handlungsanweisung soll die dritte Stimme ein W-förmig gefaltetes Papier so vor die Lippen halten, dass das Blasen darauf den akustischen Effekt schnatternden Papiers (Miszelle) erzeugt: "In my song", schreibt Tony Conrad, "I have put corruption in its place in the chain of fame and fortune – the process of leadership. The song needs to be repeated a number of times, until everyone understands that the song is not just for us but is about us".¹⁰⁴²

Das Notat des kurzen Stücks "Middle Class" besteht dann lediglich noch aus einer Handlungsanweisung, welche den Sängern die Auswahl verschiedener Textsegmente und Intervalle überträgt.¹⁰⁴³ Das *egalitäre* Kompositionsprinzip ist an den durchschnittlichen Massengeschmack der Mittelklasse und den monopolisierten Musikmarkt angelehnt.¹⁰⁴⁴

Als Gegenentwurf hierzu thematisiert "Beating" das Gewaltpotential von Musik als Folterwerkzeug.¹⁰⁴⁵ "The use of musical sounds", schreibt der Künstler,

for underscoring fear and violence in films and for torturing prisoners are recent products of audio amplification. Earlier, almost all employments of music, for dance, ritual, meditation, marching, storytelling, lullabies, lamentation or courtship, had little or nothing to do with violence and horror.¹⁰⁴⁶

Das zweite Anwendungsbeispiel berichtet von Gewaltanwendung gegenüber gehandicapten Kindern mit Todesfolge, wobei die Schizophrenie der Grausamkeit darin besteht, dass ausgerechnet jene institutionellen Schutzräume zur Todesfalle werden, welche den Schutzbefohlenen eigentlich einen Ausweg aus der Gewalt hätten bereitstellen sollen: "In this song my words and music play discrete roles; the song lines are introspectively and placidly entwined while language promiscuously exercises its patrimony".¹⁰⁴⁷ Indem Tony Conrad hier den Opfern Präsenz verleiht, erweitert er seine musiktheoretische Arbeit um das Moment der Verantwortung.

5.3.3 *Laughing at Leonardo* (2008)

2008 entwickelt Tony Conrad im Rahmen eines Sabbaticals für den New Yorker Kunstraum Monkeytown (Brooklyn) die Stringperformance "Laughing at Leonardo". Zu Beginn der Performance liegt der Künstler im Sträflingsanzug rücklings auf dem Boden und spielt mit Händen, Füßen und dem Mund jene Stahlsaiten, die als lebensgroßes Instrument knapp 30cm über dem Boden installiert wurden. Vier schwebende Leinwände bilden einen Projektionskubus, auf welchen die Bilder zweier an der Decke montierter Videokameras live übertragen werden.¹⁰⁴⁸ Ein schwarzes Quadrat mit einer umlaufenden Kreislinie markiert auf dem Boden das Handlungsfeld und gibt die visuelle Struktur der Arbeit vor. Im Bild der vier hängenden Projektionswände vervollständigen sich die Bestandteile so zu einem prominenten Erinnerungsbild, welches Leonardo da Vincis berühmte Proportionsstudie (um 1490) nach Vitruv aktualisiert.



Abbildung 83: T. Conrad: *Laughing at Leonardo* (2008).

Mit viel Ironie und Witz inszeniert sich der damals 68-jährige Künstler als idealisierten Körper. 15 Minuten verharrt er musizierend als Gefangener im selbstgeschaffenen Kunstsystem, bevor er sich aufrichtet, um die Performance stehend fortzusetzen.¹⁰⁴⁹ Eine einfache Audioschaltung mischt Katie Shins E-Cello zu Tony Conrads Audiosignalen, wodurch sich das elektroakustische Feedback akustisch zu einem clusterartig minimalistischen Klangteppich verdichtet.

"Laughing at Leonardo" unterscheidet sich von den übrigen Violinperformances: Der Vorhang, welcher sonst die Bühne strukturiert und den Schatten des Spielenden einfängt, wirkt aufgelöst, da das videografische Geschehen im Kubus repliziert wird. Der Sträflingsanzug und eine dunkle Wollmütze ersetzen den üblichen monochromen

T-Shirt-Dress mit Hut und erinnern an das Gefangenenmotiv in Rodney Grahams Klavierperformance "A Reverie Interrupted by the Police" (2003), in welcher Graham im Sträflingsanzug und in Handschellen Klavier spielt, während die Bühne von einem Wächter bewacht wird.¹⁰⁵⁰

Das instrumentelle Schema löst keine geometrischen Probleme mehr, sondern wird zum Zeichen einer Regulierungspolitik, welche "Leonardo da Vinci's interpretation of Vitruvius's ideal of human proportionality, as represented in his iconic 'Vitruvian Man' drawing" parodiert.¹⁰⁵¹ Leonardos Abbild der kosmisch harmonisierten (Kunst- und Welt-)Ordnung wird um ein musikalisches und ein *binokular* konstruiertes Körperbild erweitert.¹⁰⁵² Während das menschliche Gehirn das stereoskopische Sehen intuitiv auflöst, versagt dieser Mechanismus in Anwendung auf die synthetisch produzierten Live-Bilder.¹⁰⁵³ "Today our conception of perspectival space", schreibt der Künstler "is operationalized differently; we understand proportionality, and the various instruments (lens, camera obscura, camera lucida, etc.) used by artists to render proportional perspective, as incidental to, or as mediating, the production of haptic spaces, but not as implementations of harmonic beauty in and of themselves".¹⁰⁵⁴ Effektiv entzaubert der Künstler die Simulation tiefenräumlicher 3D-Wahrnehmungen, welche zum Entstehungszeitpunkt vor allem durch die Filmindustrie stark umworben wird.¹⁰⁵⁵

Die audiovisuelle Kombination vom Saitenspiel, als einem akustischen Feedback, und visueller Störung, als Effekt der Überlagerung zweier Videobilder, erinnert an synthetische Videoperformances der frühen 1970er Jahre, wie sie beispielsweise Steina entworfen hat, mit welcher Tony Conrad 2004 das Video-Duett "In Santa Fe with Tony Conrad and Steina Vasulka" produziert.¹⁰⁵⁶ Für diesen Zweck baut der Künstler ein quadratisches Saiteninstrument, auf dem beide gleichzeitig spielen. Die akustischen Schwingungen werden als MIDI-Signal mit der Videokamera rückgekoppelt, sodass die Interferenzen die klare Sicht auf das Geschehen stören.¹⁰⁵⁷



Abbildung 84: T. Conrad: In Santa Fe with Tony Conrad and Steina Vasulka (2004).

Unabhängig von der ikonografischen Nähe zu Videoarbeiten, welche aus audio-visuellen Feedbacks resultieren, kann “Laughing at Leonardo” als Kommentar auf die doppelte Identität des Künstlers verstanden werden: freiwillig lässt er sich von den beiden Kunstsystemen der Musik und der Bildenden Kunst beziehungsweise Videokunst einspannen.

6. Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, Tony Conrads Videoschaffen in seiner ästhetischen Struktur und historischen Genese aufzuarbeiten. Auch wenn monografisch-textbasierte Ansätze heute insgesamt problematisch wirken, wurde den in Schrift und Wort greifbaren Aussagen des Künstlers umfassend Platz eingeräumt.¹⁰⁵⁸ Die bereitgestellte Text- und Bildbasis soll dazu beitragen, die künstlerischen Positionen, ihre mediale Inszeniertheit und historische Erscheinungsform künftig leichter verhandel-, überprüf- und korrigierbar zu machen.¹⁰⁵⁹ Anstatt den innovativen Charakter eines *verkannten Avantgardisten* aufzudecken oder einen neuen Künstlermythos zu schaffen, sollte die Zeitgenossenschaft des Künstlers dargelegt werden, wie sie sprachlich, in der Metaphorik, motivisch, mit Blick auf den Darstellungsgegenstand, und argumentativ, anhand von Diskursmustern und Referenzsystemen, in den Videoarbeiten aufscheint.¹⁰⁶⁰ Dem Medium Video kam dabei insofern eine wichtige Funktion zu, als seine Flexibilität über Jahre hin die kontinuierliche, künstlerische Transformation ermöglichte.

Auch wenn Video im Schaffen von Tony Conrad immer nur eine mögliche Artikulationsform neben anderen darstellt und viele Setzungen an Tropen der Filmwissenschaft erinnern, exerziert der Künstler diese ab den frühen 1980er Jahren nicht zufällig in videografischen Medien durch.¹⁰⁶¹ Viele filmtheoretische Themen sind bereits in den 1970er Jahren narrativ geworden.¹⁰⁶² Bei Tony Conrad kommt in dieser Situation der lokale Einfluss der Pictures Generation hinzu, weshalb in der Übergangszeit von Ohio nach Upstate New York (1976/1977) Abgrenzungseffekte gegenüber früherer Schaffensphasen erkannt werden.¹⁰⁶³ Einerseits bieten das Video und Alltagsmedien wie Dias, Postkarten, etc. als je andere Medien neue Handlungsoptionen, welche sowohl die Prinzipien der Musik (lange Dauern, Wiederholung, Memorierung, Iteration und Differenz) als auch des Experimentalfilms (z. B. Struktur, Logik, Sprachfähigkeit) auffangen, ohne vereinnahmend zu sein. Andererseits beansprucht die Dynamik dieser Zeit eine Eigen-

ständigkeit.¹⁰⁶⁴ So mündet die persiflierende Kritik gesellschaftlicher, soziokultureller sowie medialer Kontexte Anfang der 1980er Jahre in dialogisch-situative Prozesse,¹⁰⁶⁵ deren Artikulationsformen, Gesten und Erscheinungsweisen sich von Selbstvermarktungsstrategien anderer Künstlergruppen abgrenzen.¹⁰⁶⁶ Affirmativ aufgegriffene Themen werden teilweise explorativ, wenn beispielsweise die nach außen gewandte Kritik das Vorgehen der Kunstbetrachtung ins Visier nimmt. Wieder andere Ansätze wirken suggestiv, wenn beispielsweise psychologische Mechanismen der Manipulation erprobt werden.¹⁰⁶⁷ Angepasst an typische Fragestellungen der lokalen Kunstcommunity in Buffalo tritt die ambivalente Balance zwischen intuitiver Expressivität und formaler Regelmäßigkeit, künstlerischer Freiheit und normativem Diskurs mediatisiert (im Video) in Erscheinung. Die suggerierte Nähe wirkt dabei, verglichen mit der körperlichen Direktheit der Videokunst der 1960er Jahre, distanziert.¹⁰⁶⁸

Fordert der Künstler in seinem Aufsatz *A Propaedeutic for Active Viewing* (1986), dass postmoderne Kunst zur Unabhängigkeit des Betrachters beitragen und sich diversifizieren solle,¹⁰⁶⁹ womit er das semantische Spiel sprachlicher wie perceptiver Verstrickung (*involvement*) unterstreicht, erklärt er in seinem *Durations*-Aufsatz (2004) mit Blick auf kulturgeschichtliche Entwicklungen im 18. und 19. Jahrhundert:

The social reasons for the distraction of the viewer came immediately to the surface: the bourgeois cultural framework had been constructed upon the premise that there was a desperate longing amid the middle class for release from the anxiety-production that mobilized their lives, and that they could be tempted to believe in this resolution, only by the suggested assuagement, that a dispersal of anxieties into a welter of fantasy identifications with imaginary conflicts and repeated, successive, overlapping and interlocking releases might be proved.¹⁰⁷⁰

So zeigen sich einerseits Analogien zu klassischen Künstlerrollen, wie etwa dem Künstler als Künstler,¹⁰⁷¹ Autor,¹⁰⁷² Musiker,¹⁰⁷³ Produzent,¹⁰⁷⁴ Moderator,¹⁰⁷⁵ Psychologe/Psychiater,¹⁰⁷⁶ Wissenschaftler,¹⁰⁷⁷ Historiker¹⁰⁷⁸ oder Lehrer.¹⁰⁷⁹ Andererseits bleibt eine Differenz zu eben diesen Künstler(-stereo-)typen greifbar,¹⁰⁸⁰ denn Tony Conrad scheint seine Rollen eher gestisch und nur temporär, gleichsam fall-spezifisch auf die eigene Person/Handlung zu applizieren, als handle es sich um vorgefertigte Klischees.¹⁰⁸¹ "Personality", schreibt er in

seinem Essay über Laura Kikauka, die Wandelbarkeit des (eigenen) Wesens betonend, “is a cardinal armature of memory overall: [...] our experience is fractured and filed according to an emergent system of indexical relationships, each commonly tied to persons, needs, love, relationships, times, places”.¹⁰⁸²

Während also einerseits eine deutliche Annäherung an den Kunstkontext und die Diskurse der Zeit nachweisbar sind, spielen die großen gesellschaftspolitischen Themen der 1980er Jahre andererseits eine eher marginale Rolle.¹⁰⁸³ Zwar nimmt der Künstler beispielsweise implizit auf die damals aktuellen Fernsehformate der 24-Stunden-Nachrichten (CNN) und des Musikvideos (MTV) Bezug,¹⁰⁸⁴ aber seine Kritik am Fernsehen und den Zuschauern bleibt mit Blick auf die Möglichkeitsformen dieser neuen Formate überschaubar; ihn interessiert eher das narrative Potenzial der *Nahkommunikation*. In den späten 1980er Jahren geht die Medienkritik dann immer stärker in fikionalisierte Darstellungsformen über, deren Resonanzraum zunehmend das musikalische Spiel darstellt.¹⁰⁸⁵ Der videografische Auftakt des “Early Minimalism”-Zyklus emanzipiert diesen ein Stück weit vom *Theatre of Eternal Music* und verdeutlicht,¹⁰⁸⁶ wie das Zusammenwirken von minimalistischem Violinspiel und narrativer Rahmung in den späteren Musikperformances auf den institutionalisierten Kontext der Bildenden Kunst ausgerichtet wird.¹⁰⁸⁷ Nach der Jahrtausendwende verortet der Künstler Fragen nach der Gesellschaft in öffentlichen Räumen, wobei diese häufig als Dialog vorgebracht werden.¹⁰⁸⁸ Der Eindruck entsteht, Tony Conrad greife intuitiv jene Inversion von Öffentlichem und Privatem auf, welche die digital vernetzten Gesellschaften heute prägt.¹⁰⁸⁹ Themen wie die enttäuschte Liebe, Angst oder Tod und die Positionierung des eigenen Ichs werden zusehends mit einer abstrakten Öffentlichkeit unbekannter *Freunde* (Follower) geteilt.¹⁰⁹⁰ Daher gewinnt das Sprechen/Reden/Sich-selbst-Vermitteln erneut an Bedeutung. In Situationen, welche ein körperliches Gegenüber entbehren, findet der Künstler – analog zur Netzgemeinschaft – in seinem Alter Ego einen gesprächswilligen, stets spontanen Partner. Das Wechselspiel zwischen hyperaktivem Informations-Overload und vereinsamer Leere wiederholt die Verschiebung von der Selbstdarstellung der Videokunst zur „Ichpräsenz“, welche sich im Zustand dauerhafter Liveness ihrer selbst vergewissert.¹⁰⁹¹

Zugleich setzt in den 2000er Jahren eine selbstreflexive Phase ein, die das eigene Schaffen Revue passieren lässt und eine Form der aktiven Erinnerungskultur praktiziert, welche Neues hervorbringt.¹⁰⁹² Vor dem Hintergrund des eingangs erläuterten Verspätungsmotivs mag man darin mit Hal Foster jenes “desire to turn belatedness into becomingness, to recoup failed visions in art, literature, philosophy, and everyday life into possible scenarios of alternative kinds of social relations” erkennen, welches Foster als “archival impulse” beschreibt.¹⁰⁹³ Die Strategie trage dazu bei, so der Autor weiter, “to transform the no-place of the archive into the no-place of a utopia”.¹⁰⁹⁴ Verortet man diesen utopischen Nichtort als biografischen Fluchtpunkt in der Gegenwart, öffnet sich mit Blick auf Tony Conrads Œuvre nach der Jahrtausendwende ein bipolares Spannungsfeld, das seine Dynamik aus dem Wechselspiel zwischen der Aktualität/Performanz der Musik und der Rückbesinnung auf das künstlerische Selbst bezieht. Im Modus des *just recordings* verlieren die jüngeren Videoetüden dabei jene diskurs-reflexive Opazität, welche vor allem die theorieschwangeren 1980er Jahre prägte und die Videoarbeiten für die Zeitgenossen mitunter so schwer bekömmlich machte, auch wenn heute gerade hierin ein besonderer (kunsthistorischer) Wert erkannt werden kann.

7. Endnoten

1. Einleitung

- 1 Die vorliegende Arbeit verwendet die vom Künstler bevorzugte Benennung als Tony Conrad.
- 2 “The Flicker” montiert einzelne, monochrom schwarze und weiße Bildfelder (Frames) in rhythmischen Sequenzen (Kadern), die im Verlauf der 30-minütigen Vorführung an Dynamik gewinnen und bis zu stroboskopartigen Effekten führen. Am Anfang ist ein minimalistisches Musikstück zu hören, das nach dem Vorspann mit physiologischen Warnhinweisen den Eigengeräuschen des Projektors (Filmtransport) weicht. Ähnliche Prinzipien weisen auch die beiden 16mm-Schwarzweißfilme “Straight and Narrow” (1970) und “Articulation of Boolean Algebra for Film Opticals” (1975) auf, welche das ästhetische Muster auf schwarze und weiße Längs- und Querstreifen ausweiten, die mittels variierenden Breiten die einzelnen Frames strukturieren und dauerhaft mit Klang unterlegt sind (vgl. Anm. 128).
- 3 Das *Theatre of Eternal Music* wird Anfang der 1960er Jahre von La Monte Young (*1935, Bern, ID) gegründet. Neben seiner langjährigen Lebensgefährtin Marian Zazeela (*1940, New York City, NY) gehörten der Musikgruppe zeitweise auch John Cale (*1942, Garnant, Wales), Rhys Chatham (*1952, New York City, NY) und Tony Conrad (bis 1966/1967) an. Die offizielle Dokumentation kann online eingesehen werden (<<http://melafoundation.org/>>). Bezeichnend ist zudem die Nähe zu Jack Smith, Andy Warhols Factory und anderen kulturellen Hotspots dieser Zeit (vgl. hierzu auch Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 243ff.).
- 4 Ab den 1990er Jahren tritt der Künstler häufiger wieder mit jüngeren Experimental- und Szenemusikern wie etwa der Punkmusikerin MV Carbon (*1972), Keiji Haino (*1952, Chiba, Japan), Jutta Köther (*1958, Köln, D), John Miller (*1954 Cleveland, OH), Jim O'Rourke (*1969, Chicago, IL), Jennifer Walshe (*1974, Dublin, Irland) und anderen auf.
- 5 Nicky Hamlyn bezeichnet Tony Conrad beispielsweise als “musician and occasional film-maker” (Hamlyn 2003, *Film art phenomena*, S. 57). Mit Blick auf Conrads *Film-Culture*-Aufsatz (Conrad 1966, Tony Conrad on ‘The Flicker’, S. 5–8) merkt Hamlyn über die Musikalität von “The Flicker” an, dass “it is the combination of frames which produces specific effects in the viewer, rather in the way that harmonics combine to produce timbre, the tone color of musical instruments. This is in contrast to movies, where shot combinations produce semantic effects, but rarely perceptual ones: the frame-by-frame combinatorial process is absent” (Hamlyn 2003, *Film art phenomena*, S. 59).
- 6 Die offizielle Liste von Tony Conrads Videoarbeiten ist im MINDFRAMES-Katalog publiziert (Conrad 2008, *List of Works*, S. 619–625). Sie wird im Anhang durch zwischenzeitlich zugänglich gemachte Arbeiten ergänzt.
- 7 Hornbacher 1985, *Video: The Reflexive Medium*.

- 8 Zur Historizität der Videokunst und ihrem Modellcharakter merkt Marita Sturken 1985 an: "As a historical model, the development of video art can provide us with a microcosm of the social dynamic of the late twentieth century precisely because of video's problematic relationship with history and the paradoxes of our culture that are embodied in perceptions of the medium" (Sturken 1990, *Paradox in the Evolution*, S. 102).
- 9 Spielmann 2005, *Video*, S. 118.
- 10 Vgl. hierzu die 16mm-Filminstallation "Ten Years Alive on the Infinite Plain" (1972) sowie die Videoarbeiten "Concord Ultimatum" (1977), "Movie Show" (1977), "Ipso Facto" (1985) und die zugehörigen Erläuterungen dieser Arbeit.
- 11 Vgl. "Sip Twice, Sandry" (1983).
- 12 Vgl. "Height 100" (1983), "Indirect Measurement" (2004/2011).
- 13 Vgl. "Loose Connection" (1973), "Lookers" (1984), "I've never been" (2003).
- 14 Vgl. "Act of Will" (1979), "Weak Bodies and Strong Wills" (1986).
- 15 Vgl. "Cycles of 3's and 7's" (1977).
- 16 Vgl. "Beholden to Victory" (1983), "That Far Away Look" (1988), "No Europe" (1990), "Landscape is a Wish for Motion" (2003).
- 17 Vgl. "Accordion" (1981), "The Poetics of TV" (1985–87), "Egypt 2000" (1986), "Landscape is a Wish for Motion" (2003).
- 18 Vgl. "Palace of Error" (1982), "Laughing at Leonardo" (2008).
- 19 Ebd., S. 124.
- 20 Vgl. "Knowing with Television" (1983).
- 21 Ebd., S. 289–294.
- 22 Zwar beschreibt Yvonne Spielmann, an deren Terminologie diese Passage angelehnt ist, das Phänomen griffig (ebd., S. 192f.), doch unterscheiden sich ihre Referenzbeispiele von Tony Conrads Schaffen. So schreibt Spielmann: „Die in den Performances eingesetzten Videobänder bilden nicht nur einen Bestandteil der multimedialen Aufführung, sie sind auch einzeln konzipierte Videoarbeiten, die für sich stehen und unabhängig von der Performance gezeigt werden. Auf der einen Seite der Videoperformance steht also ein Ansatz medialer Selbstreflexion, der die Co-Kreativität von Künstler und Maschine in der Audiovisualität zusammenführt und synthetisiert. Auf der anderen Seite steht ein Verfahren der künstlerischen Selbstreflexion, das mediale Ausdrucksformen dialogisch aufeinander bezieht, indem Elemente (Aktion, Film, Video) einander gegenübergestellt werden und in verschiedenen Kontexten und Variationen vorkommen. Zusammengenommen umfasst das thematische Spektrum der selbstreflexiven Videopraxis die Eckpunkte einer medienkritischen Intention: ein künstlerisch-ästhetisches Anliegen und das bildtechnische Experiment. Das reflexive Medium Video gelangt gewissermaßen in seinen Grundformen zur Anschauung“ (ebd., S. 193). Übertragen auf den vorliegenden Kontext können Tony Conrads "Jail, Jail" (1982), "In Line" (1986), "An Immense Majority" (1987), "Redressing Down" (1988), "Blue Car Loop" (2001), "Hart" (2001), "Scanty Claus" (2002), "Fear" (2003/2010), "Grading Tips for Teachers" (2003), "A Handful of Earth and a Box" (2008) sowie "Pythagoras in the Park" (2009) als konkrete Beispiele vergleichbarer Tendenzen angeführt werden (zur generellen Problematik des Quellenstatus von Künstlertexten vgl. Anm. 26 sowie die abschließenden Erläuterungen in Anm. 1058 und Anm. 1075).

- 23 Sheldon Renan löst die materialistische Bindung des Mediums Film ans Zelluloid auf und hebt mit Blick auf den *Effekt des Films* die beiden Dimensionen Licht und Zeit hervor (Renan 1967, Introduction to the American Underground Film, S. 227). Jonathan Walley versteht unter *paracinema* filmische Arbeiten, “that identify themselves as films but do not take the form of the film media as we know it” (Walley 2007, The Paracinema of Anthony McCall and Tony Conrad, S. 355). In seinem Aufsatz *The Material of Film* definiert Walley ferner: “Paracinema identifies an array of phenomena that are considered *cinematic* but that are not embodied in the materials of film as traditionally defined. That is, the film works I am addressing recognize cinematic properties outside the standard film apparatus, and therefore reject the medium-specific premise of most essentialist theory and practice that the art form of cinema is defined by the specific medium of film. Instead, paracinema is based on a different version of essentialism, which locates cinema’s essence elsewhere. In this brief account of paracinematic works, I will discuss two key factors in their appearance” (Walley 2003, The Material of Film, S. 18).
- 24 Die in den videografischen Mustern angelegte Pluralität ließe sich mit Chin Daryl wie folgt charakterisieren: “In avant-garde film, many filmmakers defined materiality by emphasizing cinema’s ‘pure’ elements – light, film grain and the dimensionality of the filmic image. Films such as Tony Conrad’s *The Flicker* (1966), Ken Jacobs’ *Tom, Tom, the Piper’s Son* (1969) and Ernie Gehr’s *Serene Velocity* (1970) were insistent in their medium specificity. But during the past decade, the intermix of media has intensified due to the expressive needs of artists seeking ways to create moving image work with budgetary flexibility. The mixing of film and video technologies has opened up new aesthetic options and enabled numerous ingenious redefinitions – for example, having Super-8 film footage transferred to video; or shooting and editing on video and then transferring it to 16-millimeter film. In these ways, the integrity of medium boundaries does not seem as important as it once was. In a sense, the message now defines the medium” (Daryl 1994, Notes on the Rise, S. 26f.).
- 25 Einerseits lebt hier jenes Diktum nach, welches Bruce Nauman 1967 in seiner Neonarbeit “The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths” anschaulich gemacht hat, als er den Titel des Werkes in blauer Leuchtschrift über einer roten Neonspirale anbrachte. Andererseits mag man in Anbetracht von Arbeiten wie “Height 100”, “Literature and Revolution”, “In Line”, bedingt auch “Knowing with Television” jenes Vorgehen der britischen Künstlergruppe Inventor erinnern, über das Mark Godfrey mit Blick auf “Sleepwalkers” (2003) schreibt: “Not once does the narration allow the viewer to question the speaker’s own absolute authority. This uncritical adoption of narration unconsciously reproduces the very power structures that the artists seek to question” (Godfrey 2007, The Artist as Historian, S. 149).
- 26 Julia Gelshorn hat explizit auf die Problematik des Status von Künstleraussagen unterschiedlichster Formate hingewiesen. So seien Künstlertexte und Selbstkommentare „vom künstlerischen Wert keineswegs klar zu trennen, was nicht nur fiktive und ‚poetische‘ Textgattungen [betreffe], sondern gerade auch die künstlerische Theoriebildung ebenso wie die künstlerische Selbsthistorisierung“ (Gels-

- horn 2008, *Der Produzent als Autor*, S. 195). Wenn im Folgendem dennoch genau diesen, teils werkimmanenten Texten besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird, trägt diese in gewisser Weise und unvermeidbar auch jener ambivalenten „Verquickung von Künstlerliteratur und Werk“ bei, welche „einerseits zu einer Fiktionalisierung von Kunstliteratur beiträgt, andererseits aber häufig einen theoretischen und legitimatorischen Anspruch postuliert“ (ebd., S. 196).
- 27 Mit der Kunstwissenschaftlerin Verena Kuni bleibt darauf hinzuweisen, dass diese Selbstvermittlung, zumal, wenn sie im Modus des Gesprächs vorgebracht wird, (nicht nur bei Joseph Beuys) „immer wieder zu einem Vehikel wird, das Selbstzeugnis und Selbstdarstellung in den Gesamtzusammenhang einer *individuellen* Formulierung der ‚Legende vom Künstler‘ überführen hilft, für die sich deren Tradition als Rahmen *und* Reibungsfläche zugleich erweist“ (Kuni 2006, *Der Künstler als ‚Magier‘*, Bd. 1, S. 302).
- 28 Die Artikulationspraxis reicht an den spezifischen Künstlerhabitus von Tony Conrad heran, der einen deutlichen Fokus auf die Prozessualität des Gegenwärtigen und die Aktualität legt. Jenseits der musikalischen Performances, deren Werkform (trotz Aufzeichnungsoption) immer schon temporär und flüchtig ist, sei hier das Engagement für künstlerische Non-Profit-Organisationen erwähnt. Liegt ab den späten 1970er Jahren das Medienkunstzentrum Hallwalls (Buffalo) im Zentrum von Tony Conrads Aufmerksamkeit, verschiebt sich der Fokus um 2006/2008 auf das New Yorker ISSUE Project Room. Hier wird die Gala zu seinem 75ten-Geburtstag ausgetragen (März 2015), nachdem er kurz vor Suzanne Fiols (1960–2009) Tod eine Zeit der intensiven Zusammenarbeit mit der Gründerin des Kunstzentrums verbracht hatte.
- 29 Um dies aufzuzeigen, werden die verwendeten Textquellen in langen Zitaten wiedergegeben. Experimentelle Textskizzen, Manuskripte, verschriftlichte Vorträge, publizierte Texte oder Notizen aus dialogischen Gesprächssituationen lehnen sich häufig eng an videografische Strategien an (vgl. POINT BLANK) und/oder kontextualisieren die in den Videoarbeiten gesprochenen Texte, gerade wenn diese in den unmittelbaren Bandverlauf (Text-Bild-Bezug) eingebettet sind.
- 30 Die Pluralität der unterschiedlichen Quellen und das Wechselspiel zwischen Bezugnahme, Abgrenzung und Differenz unterstützt die kritische Distanz. So erläutert Verena Krieger, nachdem sie die Übertragung der Erfahrungen (Methodik) der Zeithistoriker auf den kunstgeschichtlichen Umgang mit Gegenwartskunst empfohlen und vor den Gefahren der Vereinnahmung durch das „Betriebssystem Kunst“ gewarnt hat: „Distanz zum Gegenstand ist zwar eine prinzipielle Voraussetzung wissenschaftlicher Analyse, doch gilt dies für die Kunstgeschichte nur mit Einschränkungen, da diese ohne ein empathisches Verhältnis zu ihrem Gegenstand – der Kunst – nicht auskommt. Für sie heißt es deshalb, das Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz nicht einseitig aufzulösen, sondern beide Haltungen miteinander auszutarieren. Zwar ist es erforderlich, aus einer Position der Nähe heraus Distanz zum Gegenstand zu gelangen, doch zugleich gilt es, die eigene Teilhabe am behandelten Phänomen nicht nur als Problem anzusehen, sondern auch zur Stärke werden zu lassen“ (Krieger 2008, *Zeitgenossenschaft als Herausforderung*, S. 20). Inwiefern es dabei gelingt, „die eigene Empathie für den analysierten Gegenstand mit zum Objekt der Analyse zu machen und daraus

- verallgemeinerte Erkenntnisse zu ziehen“ (ebd.), wie es Krieger fordert, ohne dennoch affirmativ zu werden, werden stets die Lesenden entscheiden.
- 31 Conrad 1988, ‘Catching’ Video at Home, S. 19.
- 32 Ebd.
- 33 Neben eigenständig erstellten Transkriptionen werden Aussagen aus dem vorgelegten Textkorpus des Künstlers und Werkakten sowie kontextualisierende Zeitdokumente verwendet. Im Rahmen der Recherchen wurden hierzu circa 130 Quellentexte vom Künstler digitalisiert bereitgestellt.
- 34 Die referenzierten Künstleraussagen werden nicht (dekontextualisierend) als Beleg der eigenen Aussage verwendet, sondern bilden umgekehrt den Ausgangspunkt der Recherchen. Die historische Plausibilität ihres Zustandekommens wird überall dort dargelegt, wo dies möglich ist. Die Wiedergabe umfassender, z.T. noch nicht publizierter Textauszüge dient der Kontextualisierung und steht jener Segmentierung entgegen, welche (übersetzte) Quellensegmente und Künstlerstatements mit eigenen und fremd angeeigneten Beschreibungsformen sowie Interpretationen in einem homogenisierten Text verschmelzen. Die hier präferierte Trennung von Werkbeschreibung, künstlerischem Beschreibungstext, Textaussagen aus dem Bandzusammenhang und Sekundärliteratur erscheint umso wichtiger, als die Videokunst aufgrund des erschwerten Zugangs zum Material und des beachtlichen zeitlichen (und inhaltlichen) Umfangs besonders anfällig für Mutmaßungen ist.
- 35 Noch bevor Nicolas Bourriauds Konnotation der *relationalen* Ästhetik (1998/2002) als Charakteristikum der Postmoderne kontrovers diskutiert wurde (vgl. z.B. Bishop 2004, Antagonism and Relational Aesthetics, S. 51–79; Ryan 2006, From Video Replay, S. 199–203), verwendete Tony Conrad den Begriff, um ein System wechselseitiger Bezüge zu benennen. So müsse die intentionale Gegenläufigkeit “be rooted in a reciprocity of metanarrative and life-experience. Its marginalization functions with respect to this reciprocity, engendering an economy of societal empowerment, rather than the destitution and disempowerment by which modernist cultural alterity has been marked” wirkt Ende der 1980er Jahre zentral für den Künstler (Conrad 1989, Video as Opposition, S. 49). So heißt es im Text weiter: “Instead of the drugs and dreams which contextualize the work of Jack Smith or Orion Jericho, the marginalizing factor for a postmodern cultural project will be ideological ironies” (ebd.). Tony Conrads ursprünglicher Titel dieses Aufsatzes lautet *Video as Opposition: Punching out of a Postmodern Bag* (1989). Das Motiv der Handtasche weist als weibliches Accessoire auf die bunten cross-dressing und cross-gendered Aktivitäten der 1980er Jahre hin (z.B. “Jail. Jail”), welche sich bereits in den Fotoprojekten der späten 1970er Jahre im Umfeld von Anne Turyn und der Pictures Generation andeutet.
- 36 Vgl. hierzu auch Anm. 430.
- 37 Eine so verstandene, erzählerische Narrativität charakterisiert Christian Metz in seinem *Voyeurisms*-Aufsatz (1975) als “masquerades as story”, wenn er im Anschluss an Emile Benveniste die Erzählung (story) vom Narrativ der Geschichte (history) abgrenzt. “Traditional film“, schreibt der Autor, “is presented as story, not as discourse. And yet it is discourse, if we refer it back to the film-maker’s intentions, the influence he wields over the general public [...], but the basic characteristic of this kind of discourse, and the very principle of its effectiveness as

- discourse, is precisely that it obliterates all traces of the enunciation, and masquerades as story. The tense of the story is of course always the 'past definite'; similarly, the narrative plenitude and transparency of this kind of film is based on a refusal to admit that anything is lacking, or that anything has to be sought for; it shows us only the other side of the lack and the search, an image of satiety and fulfilment, which is always to some extent regressive: it is a formula for granting a wish which was never formulated in the first place" (Metz 1997, *Story/Discourse*, S. 544). Wollte man die hier angelegte Argumentation noch einen Schritt weiterführen, könnte dem Film als erzählungsbasierter Kunstform erneut das Video als diskursives Medium (vgl. Hornbacher, Anm. 7) gegenübergestellt werden. Und mit Blick auf die Geschichte (history) und das Narrativ des gender- und genrebasierten Diskurses sei hier an Hermine Freeds "Art Herstory" (1974) erinnert.
- 38 Wie gut das Publikationsgeschäft und der Kunstmarkt teilweise aufeinander abgestimmt sind, verdeutlichen die *Yellow-Movie*-Monografie von 2008 (Diederichsen, Müller Hgg.), der schmale Ausstellungskatalog zu TONY CONRAD: DOING THE CITY: URBAN COMMUNITY INTERVENTIONS (2013) oder auch das Booklett zur Wiener Ausstellung TONY CONRAD. ÜBER ZWEI ECKEN (vgl. Long (2014), Tony Conrad). DOING THE CITY stellt Tony Conrads Community-Aktivitäten der frühen 1970er neben jene der frühen 1990er Jahre (Cohen, Joseph et al. Hgg. 2013, Tony Conrad) und feiert die beiden *wiederentdeckten* Filmarbeiten "Waterworks" (1972/2012) und "Loose Connection" (1973/2011). Die historische Distanz zu "Studio of the Streets" (1991–1993) und zu den kaum kontextualisierten "School News"-Projekten (1993–1997) wird dabei ebenso wenig reflektiert, wie die zwischenzeitlich erfolgte Neubewertung des öffentlichen Raums, auch wenn die (aktuelle) Gegenwart in Form einer Straßenabspernung und eines Erdhaufens eine weitere Dekade später als Dekor in den Galerieraum transferiert wird, ohne dass entsprechende Barrieren je in den gezeigten Werken vorgekommen wären.
- 39 Die vorliegende Arbeit stellt keine Biografie dar und erhebt auch mit Blick auf das Video keine Anspruch auf Vollständigkeit. Ferner versucht sie jene Gefahren der oberflächlichen Behandlung von Künstleraussagen zu vermeiden, die Isabelle Graw in einem der Aufsätze über Künstlerinterviews benennt, wenn sie schreibt: „Ich würde so weit gehen, zu sagen, dass sich die Lebensorientierung von den frühen Viten und der Monografie in jener Interpretationsgläubigkeit konserviert, die heute noch die progressivsten KunsthistorikerInnen an den Tag legen. Speziell in neueren, US-amerikanischen Studien, etwa der brillanten Untersuchung von Branden Joseph über Tony Conrad, wird den Verlautbarungen des Künstlers absolute Autorität eingeräumt, so als hätte es die Tradition einer quellenkritischen und diskursanalytischen Lektüre niemals gegeben. In dieser weit verbreiteten Intentiongläubigkeit findet meines Erachtens die Fixierung auf Person und Lebensbedingungen des Künstlers statt, wie sie typisch für die alte Legendenproduktion war, ihre uneingestandene Fortsetzung“ (Graw 2013, *Reden bis zum Umfallen*, S. 298).
- 40 Zu den prägenden Autoren des ersten Rezeptionshochs (1966–1972) gehören Filmemacher wie Jonas Mekas, Malcolm Le Grice, Bruce Jenkins und Wilhelm und Birgit Hein sowie namhafte Kritiker wie Shalden Renan, Amos Vogel und weitere. Jonas Mekas widmet insgesamt fünf seiner *Movie Journal*-Kolumnen der *Village*

Voice Tony Conrad (vgl. Conrad 2011, Vita, S. 24–28/54): Am 9. November 1967 berichtet Mekas über “The Flicker”, am 22. März 1972 über die “Yellow Movies”, die er als “Conrad’s best work” bezeichnet (vgl. Joseph 2007, 1000 words, S. 304). Weiter führt Tony Conrad in seiner Referenzliste Artikel vom 24. März 1966, 21. Januar 1971 und vom 2. März 1973 in der japanischen Macmillan-Ausgabe von 1972 an. Wilhelm (*1940) und Birgit Hein (*1942) integrieren “The Flicker” und “Straight and Narrow” 1972 in die Sektion „Filmschau: New American Cinema“ des Filmprogramms der DOCUMENTA 5. Malcolm Le Grice hebt in seinem Aufsatz *Abstract Film and Beyond* die “retinal response” hervor, die “The Flicker” evoziere (Le Grice 1978, S. 135). Bruce Jenkins schreibt 1981 *A Case Against ‘Structural Film’* (Jenkins 1981, A Case Against ‘Structural Film’, S. 9–14), Birgit Hein erwähnt in *Film im Underground* Tony Conrads “The Flicker” (1965), den sie, wie einige frühe Quellen, noch auf 1965 datiert (Hein 1971, Film im Underground, S. 96, S. 103, S. 106, S. 117 und S. 179; es ist unklar, ob Tony Conrad auch mit dem „Amerikaner Conrad“ gemeint ist, der in Paris gemeinsam mit Pierre Clementi und Etienne O’Leary den Film “Heads and Tales” realisiert haben soll [ebd., S. 129]). In anderen Abhandlungen der Autorin werden weitere Arbeiten von Tony Conrad genannt (vgl. Hein, Herzogenrath (Hg.) 1977, Film als Film, u.a. S. 192f.). In dem erstmals 1976 auf Englisch erschienenen *Film as subversive Art* erklärt Amos Vogel zu “The Flicker”: „ein Thema ist das Licht und dessen Absenz“ (Vogel 2000, *Film als subversive Kunst*, S. 130; vgl. engl.: Vogel 1974, Film as a subversive art, S. 113f.). Ein ähnliches Argument findet sich auch bei Ken Kelman, wenn dieser mit Blick auf “The Flicker” vom “light as the medium and power, light as the substance and subject” spricht (Kelman 1967, The Reality of New Cinema, S. 105). Zu Shalden Renan vgl. ders. 1967 (An introduction to the American underground film, S. 31–33, 39, S. 104 sowie einen Sondereintrag zu “The Flicker” in ebd., S. 138–140). Zudem erwähnt der Autor, wie auch später P. Adams Sitney, “The Eye of Count Flickerstein”. In Battcocks (Hg. 1967, The new American cinema) Anthologie referenzieren gleich mehrere Autoren Tony Conrad und “The Flicker”: Ken Kelmann (1967, Anticipations of the Light, S. 31), Andrew Sarris (1967, The Independent Cinema, S. 52) sowie Amos Vogel (1967, Thirteen Confusions, S. 135). Am ausführlichsten berichtet jedoch Fred Wellington (1967, Liberalism, S. 44). Erwähnt seien zudem die Texte von Regina Cornwell (1972, Some Formalist Tendencies, S. 110–114 sowie dies. 1975, Recent Radical Film), Kenji Kanesaka (1968, Underground Generation) und die Anthologie *Experimental Animation* von Robert Russet und Cecile Starr (Hg. 1988). Hinzu kommen P. Adams Sitney Aufsätze und Anthologien, welche ganz grundlegend zur Kanonisierung von “The Flicker”/ Tony Conrad beigetragen haben (vgl. Sitney 1970, Structural Film, S. 344; ders. (Hg.) 1975, The essential Cinema; und ders. 1979, Visionary film, S. 386). Anders als Amos Vogel oder Jonas Mekas ist Sitney kein Filmemacher und diskutiert damit auch nicht auf Augenhöhe mit Kollegen (zur Kritik an Sitney vgl. z.B. George Maciunas, der Sitney grafisch “3 ERRORS” vorwirft: “wrong terminology, wrong examples, wrong chronology and wrong sources of origins” und dabei auch Tony Conrad erwähnt [vgl. Maciunas 1970, Some Comments on ‘Structural Film’, S. 349 sowie ders. hier Anm. 1085]). Sitney fördert die Szene nicht durch institutionellen Rückhalt, sondern schreibt primär. Amos Vogel betreibt hingegen den einflussreichen

- New Yorker Filmclub Cinema 16 (1947–1963) und baut u.a. das Film Department am Lincoln Center (1963) auf. Jonas Mekas gründet 1954 die Zeitschrift *Film Culture* (bis 1996), 1962 die New Yorker The Film-Makers Cooperative (Coop) und leitet bis heute die Anthology Film Archives. Tony Conrad schreibt über Sitney: “In 1969 P. Adams Sitney tagged a group of recently made formalist films as structural films. Though structuralism was soon to refer to a far grander critical structure than this (few of the French structuralist texts had reached the US by this time), it was generally recognized that something new was then happening in film, and the term stuck. *Structural film* cobbled together diverse approaches and artistic strategies, each of which nevertheless owed something to the post-Greenbergian art scene of the earlier 1960s. None of the structuralist film-makers was pleased with their new designation, perhaps because each saw herself or (mostly) himself more simply as working at the forefront of the progressive contemporary idiom” (Conrad 2008, Work stop 1, S. 542).
- 41 Vgl. z.B. Walley (2003, *The Material of Film*, S. 15–30), Joseph (2005, *Concept art and instrumental reason*, S. 74–87, ders. 2007, *1000 Words*, S. 304–305), Holl (2006, *Trance-Formationen*, S. 29–37 sowie dies. 2008, *Immersion oder Alteration*, S. 109–119) oder auch Weibel (2004, *Das allusive Auge*, S. 10).
- 42 Zur Übertragung strukturalistisch-filmtheoretischer Konzepte auf videografische Fragestellungen vgl. z.B. Hill (1995, *Surveying the First Decade*), Spielmann (2005, *Video*, S. 163f.) sowie Büscher (2002, *Live Electronic Arts und Intermedia*, S. 215; 236f sowie ebd., S. 263). Vgl. ferner die Beschreibungen zu den “Yellow Movies” (1972–1973), zu “Movie Show” (1977) und “Sip Twice, Sandry” (1983) in der vorliegenden Arbeit.
- 43 “The Eye of Count Flickerstein” adelt selbstironisch den Flicker-Erfolg, indem er den Stroboskopeffekt dem Grafen (*engl.: count*) Flickerstein gleichsam wörtlich ins Auge legt. Der Film fasst selbst nie wirklich Fuß in der Rezeption. Umso bemerkenswerter ist, dass Sitney ihn (überhaupt) erwähnt.
- 44 Wörtlich schreibt Sitney 1970: “‘The Eye of Count Flickerstein’, begins with a brief Dracula parody in which the camera moves up to the eye of the count; then, until the end of the film, we see a boiling swarm of images very similar to, if not made from, the static on a television screen when the station is not transmitting. (Sitney 1970, *Structural Film*, S. 344). Weiter führt der Autor ferner aus: “Aesthetically, ‘Count Flickerstein’ lacks the ambition of ‘The Flicker’ but it is not without visual interest” (ebd.).
- 45 Gleichzeitig mit der Krise des Experimentalfilms wird es offenbar auch um Tony Conrad ruhiger. Zur Krise des Experimentalfilms vgl. Hein 1977, *Film als Film* sowie Habich 1985, *W [und] B Hein*.
- 46 Der Inhalt der vier Audio-CDs wird in einem umfangreichen Begleitheft beschrieben, in welchem sich Tony Conrad zu den Kompositionen und ihrem Entstehungskontext äußert (Hunt (Hg.) 1997, *Early Minimalism Volume One*).
- 47 Paul Dickinsons Beschreibung von “Palace of Error” (1982) im *Interview mit Tony Conrad* (Dickinsons 1988, *On Early Minimalism*) hält noch vor dem Minimalismus-Boom einen neuralgischen Punkt fest, der später ein Stück vernebelt wird (vgl. Anm. 486f.).

- 48 Zwar wird der Streit mit La Monte Young (ab 1972 und den 1980er Jahren) immer wieder betont, künstlerisch werden die beiden zwischenliegenden Dekaden in dieser Rezeptionslinie jedoch eher vernachlässigt. Dem “Music and the Mind of the Word”-Zyklus (1976–1982) kommt mit Blick auf die Differenzierung eine wichtige Rolle zu. Er und die beiden ihm assoziierten Performances “Tiding Over. Till Tomorrow” (1977) und “Any Time” (1980) wurden daher hier aufgenommen. Sie verdeutlichen die Nähe zu den Entwicklungen der Appropriation Art in Buffalo und lassen die grundlegende Ambivalenz zu Beginn der 1980er Jahre als semantische Verwerfungen greifbar werden (vgl. Kapitel 5.2).
- 49 Symptomatisch hierfür mag die Verortung musikalischer Performances im musealen Kunstkontext (und in Galerien) sein (vgl. z.B. ZKM 2006, Tate 2008, Berlin 2012 sowie ISSUE Project Room (Hg.) 2015, Greene Naftali hosts ISSUE Project). Auf dem Einladungsfoto zum Galakonzert 2015 posieren Tony Conrad und Charlemagne Palestine vor der “Jail. Jail”-Kulisse, welche die Greene Naftali Gallery 2012 als neuaufgelegtes Werk unter dem Titel “Women in Prison” launcht, bevor es 2015 in Wien ausgestellt wird (vgl. Anm. 446).
- 50 Branden W. Joseph liefert die erste und bislang wichtigste wissenschaftliche Tony-Conrad-Monografie. Ausgehend von der Freundschaft mit Henry Flynt und dem Harvard-Umfeld spannt sie einen weiten Bogen über die Zusammenarbeit mit La Monte Young und John Cale, Jack Smith, Robert Morris bis zu Mike Kelleys und Tony Ourslers “The Poetics”-Projekt (1977–1997). Die frühen musikalischen und filmischen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre werden grundlegend und detailreich kontextualisiert. Josephs erfahrener und facettenreicher Schreibstil lässt fast einen Bildungsroman entstehen, der *en passant* unterschiedliche Künstlermilieus in Tony Conrads Umfeld mit porträtiert. Elegant werden in regelmäßigen Abständen Details und Kreuzungslinien zu Tony Conrads Vita eingeflochten. 2012 legt der Autor mit dem schmalen Bändchen *The Rob and the Cooked. Tony Conrad and Beverly Grant in Europe* dann ein weiteres Kapitel aus der Vita des Künstlers vor. Die Nahsicht auf Tony Conrads Europa-Tournee 1972, im Umfeld der DOCUMENTA 5, entwickelt einen diskursiven Rahmen für die Wiederauflage von Tony Conrads Aufsatz *The Eye and the Asshole. Otto Muehl and the Extremes of Vienna* (1986), der im zweiten Teil des Bändchens abgedruckt ist.
- 51 Auch wenn Marie Losiers (*1972, Boulogne, F) filmisches Portrait “Tony Conrad. DreamMinimalist” (2008) nicht im klassischen Sinne als (Text-)Quelle gilt, verdeutlicht eine ikonografische Analyse, dass jede der 39 Szenen mit Arbeiten oder Schaffenskontexten von Tony Conrad verknüpft werden kann (vgl. Lurk 2014, Marie Losier). Die einprägsame Metaphorik, welche im Violine spielenden Musiker ein Leitbild findet, reicht mithin weit über die vordergründig unterhaltsame Bildsprache hinaus, die terminologisch Tony Conrads Bezeichnung der *Dream Music* (statt *Theatre of Eternal Music*) aufleben lässt. Die Nähe zum autobiografischen Kontext bleibt aufgrund der fiktionalen Züge und der ästhetischen Darstellungsform transparent.
- 52 2006 finden ferner die beiden Ausstellungen PIONEER OF THE MINIMAL: A TONY CONRAD RETROSPECTIVE (2006, Hallwalls Contemporary Arts Center in Buffalo, NY) und MINDFRAMES. MEDIA STUDY AT BUFFALO 1973–1990 (2006–2007, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, D) statt. Kaum

- zwei Jahre später richtet die Tate Modern UNPROJECTABLE: PROJECTION AND PERSPECTIVE (14 Juni 2008, London, UK) aus und das Österreichische Filmmuseum (30. Oktober 2008, Wien, A) zeigt das Film- und Performance-Programm DREAM MINIMALIST.
- 53 Nach wie vor kreisen wissenschaftliche Aufsätze primär um “The Flicker” (1966): Vgl. Walley (2003, *The Material of Film*, S. 15–30), Joseph (2005, *Concept art and instrumental reason*, S. 74–87, ders. 2007, *1000 Words*, S. 304–305), Holl (Anm. 41), Michaud (2005–2006, *Flicker, le ruban instable*, S. 88–95).
- 54 Vgl. Joseph 2012, *The Roh and the Cooked*.
- 55 In Köln/Berlin wird Tony Conrad seit 2006 von der Galerie Daniel Buchholz und in New York durch die Greene Naftali Gallery vertreten. Beide Galerien bringen den Künstler in ein marktfähiges Umfeld, das von der WHITNEY-BIENNALE (2006, Greene Naftali) über die ART BASEL und ART COLOGNE (je 2008, je Buchholz), die YOKOHAMA TRIENNALE (2008, Japan, Greene Naftali) bis zur BIENNALE von Venedig (2009, beide Galerien) reicht. Zudem widmet die Galerie Daniel Buchholz Tony Conrad 2006 (YELLOW MOVIES), 2008 (Einzelpresentation auf der ART COLOGNE), 2009 (RE-FRAMING CREATURES, anlässlich der Jack Smith Filme) und 2012 (INVENTED ACOUSTICAL TOOLS) Einzelausstellungen. Die Greene Naftali Gallery organisiert ein FILM SCREENING (9.02.2007, visuell beworben mit der Documenta-Skizze zu “Film Feedback”, 1974), auf das die Performance “Window Enactment” (30.10.2007), Branden Josephs Book Release (18.04.2008) und die Ausstellung WiP – WOMEN IN PRISON (2012) (17.01.2013–27.02.2013) folgen, wobei letztere dann 2014 an die Kunsthalle Wien Karlsplatz vermittelt wird (TONY CONRAD. ÜBER ZWEI ECKEN, 3.12.2014–8.03.2015). Im März 2015 richtet die Greene Naftali Gallery gemeinsam mit dem ISSUE Project Room die Geburtstagsgala zum 75ten (“Tony Conrad & Charlemagne Palestine at First Unitarian Congregational Society”) aus (5.03.2015). Das schmale Bändchen *Tony Conrad “Yellow Movies” (1972–1973)* (Diederichsen (Hg.) 2008, Tony Conrad) wird von der Galerie Daniel Buchholz zur ART COLOGNE 2008 herausgegeben und kommt dem auflodernden Interesse an den “Yellow Movies” entgegen, das im Umfeld der 8. LYON BIENNALE (2005) und der ART BASEL 2008 an Popularität gewonnen hatte (vgl. Kapitel 2.1.2 sowie Anm. 185).
- 56 Neben den “Yellow Movies”, den “Pickled Movies” und den Klangwerken, die in Form von Musik-CDs käuflich erworben werden können, steigt in den letzten Jahren das Interesse an den selbstgebauten Musikinstrumenten sowie den noch nicht verbreiteten Ton-Aufnahmen von Jack Smith, die Tony Conrad in der WG-Zeit der 1960er Jahre angefertigt hat.
- 57 Die Urversion der “Pickled Movies” (1973) besteht aus einer Serie von 12 dekorativ eingekochten 16mm-Filmen, deren Filmstreifen gemäß einem altherwürdigen amerikanischen Rezept in einer Essig-Gewürzmischung *konserviert* und als Objekt ausgestellt werden. Als Sequenz von sieben bis undefiniert vielen Gläsern werden die Objekte nebeneinander auf mittlerer Höhe so positioniert, dass das durchscheinende Licht sie wie durch eine Linse beleuchtet (engl. *expose*). Das Celuloid der Filmstreifen ist trüb (geworden), sodass tatsächlich das Glasobjekt als „Film“ betrachtet werden möchte. Essig gehört im Filmkontext zudem zu den klassischen Degradationsprodukten bei der Zersetzung des Materials.

- 58 Tony Conrad ist Mitte der 2000er Jahre überall dort präsent, wo der Experimental-film boomt, wie die folgende Auswahl an Ausstellungen exemplarisch verdeutlicht:

TURBULENT SCREEN. DIE STRUKTURELLE BEWEGUNG IN FILM UND VIDEO (August – November 2004, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg, D), L'OEIL MOTEUR (Mai – September 2005, MAMCS, Strassburg, F), LICHTKUNST AUS KUNSTLICHT (November 2005 – August 2006, ZKM, Karlsruhe, D), MOTORE IMMOBILE (Februar – April 2006, Greene Naftali Gallery, New York, US), BORDERLINE BEHAVIOUR (Januar – März 2007, TENT, Centrum Beeldende Kunst / Witte de With, Rotterdam, NL), STAY FOREVER AND EVER AND EVER (Mai – Juni 2007, South London Gallery, London, UK), ONE MORNING I WOKE UP VERY EARLY (Januar – März 2008, Office Baroque Gallery, Antwerpen, NL), PAUL MCCARTHY: FILM LIST (Juli – September 2008, Whitney Museum, New York, USA), EIGHT SHORT FILMS (13. September 2008 MoMA, NYC; hier wird "Straight and Narrow" präsentiert). SEE THIS SOUND. VERSPRECHUNGEN VON BILD UND TON (August 2009 – Januar 2010, Lentos Kunstmuseum Linz, A), SIXTIES SYNAESTHETICS (April 2010, Northwest Film Forum, Seattle, WA), ZELLULOID. FILM OHNE KAMERA (Juni – August 2010, Kunsthalle Schirn, Frankfurt, D). Vom Staub der Geschichte befreit, feiert der filmische Materialismus damals das 100-jährige Medium, wobei es im Kunstkontext nicht selten als Installationsobjekt präsentiert wird. Die ehemals ausgegrenzte Kunstform wird für ein breites Publikum insgesamt salonfähig. Hinzu kommen monografische Ausstellungen wie TONY CONRAD-YELLOW MOVIES (November 2006 – Januar 2007, Galerie Daniel Buchholz, Berlin, D sowie im April 2008 in Köln), TONY CONRAD (Januar – Februar 2007, Greene Naftali Gallery, New York, USA), TONY CONRAD REVISITS (Januar – Februar 2007, International Film Festival, Rotterdam, NL), TONY CONRAD, DOING THE CITY (September – November 2012, 80 WSE, New York City, NY) und weitere.

- 59 Exemplarisch für die ebenfalls in diesen Zeitraum fallenden Festival-Aktivitäten sei seine Teilnahme an folgenden Kunstereignissen genannt: XSCREEN Festival (März 2003, Köln, D), EXPANDED CINEMA-FESTIVAL (September 2004, Hartware Medien Kunst Verein, Dortmund, D), SO KLAPPTS – MODELLE DES GELINGENS KÜNSTLERHAUS (April – Mai 2005, Mousonturm, Frankfurt, D), PERFORMA05 (November 2005, PERFORMA, New York, USA), die bereits erwähnte WHITNEY BIENNIAL 2006: DAY FOR NIGHT (März – Mai 2006, Whitney Museum, New York, US), EVOLUTION 2006 (Leeds City Art Gallery, Leeds, GB, April 2006), EXPANDED CINEMA. TIME / SPACE / STRUCTURE (Dezember 2006, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, D), PERFORMA07 (Oktober – November 2007, PERFORMA, New York, USA), FORUM EXPANDED / BERLINALE 2008 (Februar 2008, Arsenal, Berlin, D) und REYKJAVIK EXPERIMENT MARATHON (Mai – August 2008, Reykjavik Art Museum, Reykjavik, IS). Zur Gruppe der *reanimierten* Filmwerke gehören beispielsweise "4-X Attack" (1973), "Film of Note" (1973), "7360 Sukiyaki" (1973), "Electrocuted 4-X" (1973) sowie die später kommerzialisierten "Pickled Movies", die zwischen 2005 und 2007 in zwei neuen Editionen produziert werden. Marie Losier beobachtet *die* Köchin Tony Conrad, mit Schürze und Perücke im "Dream Minimalist" nicht nur dabei, wie er/sie eine neue Edition der "Pickleds" produziert, sondern Losier spinnt das umgangssprachliche Wortspiel

- zur Konservierung als dauerhaft erhaltende Maßnahme konsequent weiter, indem sie Tony Conrad selbst zur *Konserve* werden lässt.
- 60 Vgl. Anm. 52 sowie den Beitrag der E:vent Gallery EYE CONTACT (November 2009, London, UK) und Ausstellung WISH YOU WERE HERE: THE BUFFALO AVANT-GARDE IN THE 1970s (Winter 2011, Albright Knox Gallery, Buffalo, NY, Anm. 84ff.).
- 61 In diesem Zusammenhang mag man sich an Alois Riegls Begriff des „Alterswertes“ erinnern, über den der Autor 1903 in seiner Schrift *Der moderne Denkmalkultus* schreibt: „In diesem Anspruch auf Allgemeingültigkeit, den er [der Alterswert] mit den religiösen Gefühlswerten gemein hat, beruht die tiefe und in ihren Folgen vorläufige, noch nicht übersehbare Bedeutung dieses neuen Erinnerungs- (Denkmal-) Wertes, der im Folgenden als ‚Alterswert‘ bezeichnet werden soll“ (Riegl 1995, *Der moderne Denkmalkultus*, S. 150).
- 62 Für die Ausstellung TONY CONRAD. DOING THE CITY: URBAN COMMUNITY INTERVENTIONS (vgl. Anm. 38) werden die teils stark degradierten Fragmente des „Waterworks“-Events (1972/2012) sowie „Loose Connection“ (1973/2011) digitalisiert und (neu) editiert (vgl. Lurk 2013, *History Re-Invented*, S. 58–60). Ferner findet im weiteren Umfeld der Ausstellung das Videoprogramm HELLO HAPPINESS statt, welches einen allgemeinen Überblick zum Videoschaffen des Künstlers offeriert. Es enthält folgende Videoarbeiten: „Accordion“ (1981), „Aquarium“ (1975), „Bicycle Safety Announcement“ (1991), „Claiming Los Angeles“ (2002), „Come on in“ (1986), „Egypt [2000]“ (2000), „Fear“ (2003/2010), „Grading Tips for Teachers“ [2003], „Hello Happiness“ [2001], „Impacted Crustacean Delirium“ [2009], „The Ears Knuckle Under to the Eyes“ (2004), das hier erstmals unter dem Titel „Indirect Measurement“ [2004/2011] ausgestellt wird, „Ipso Facto“ (1985), „Palace of Error“ (1982/2008), „New Diaries (Parts I–IV)“ [1993], „Run Dick, Run Jane“ (1985), das eigentlich seit Mitte der 1990er Jahre „Egypt 2000“ heißt, „Teddy Tells Jokes“ (1980), „The Directors“ (1991/2011), „Walking to the Sun“ (2009), „Weak Bodies, Strong Wills“ (1986) (UnionDocs Center for Documentary Art (Hg.), 2012), „Hello Happiness“ (vgl. Yue 2012, *Loose Ends*). *Anm.: die Angaben der eckigen Klammern korrigieren die von der Veranstaltungswebsite übernommenen Angaben.*
- 63 Das wichtigste Ausstellungsprojekt stellt in diesem Zusammenhang die AUTHORIZED TO SURRENDER-Schau (1990) dar (vgl. Anm. 80).
- 64 Wie sehr auch das videografische Schaffen der 1980er Jahre bis heute mit den frühen Filmarbeiten assoziiert ist, verdeutlicht das kurze *Remake*-Video „Women in Jail“ von Anna*, welches den Künstler 2008 bei den Vorbereitungen zur Wiederinstandsetzung des „Jail, Jail“-Sets zeigt. Im Vorspann ist eine Sequenz der Filminstallation zu „Ten Years Alive on the Infinite Plain“ eingeblendet (vgl. Scherer, Anna 2010, *Tony Conrad ‚Women in Jail‘*).
- 65 Zum Einfluss des Rock ‘n’ Roll vgl. Anm. 122.
- 66 Heute gehören die beiden Schwarzweiß-Bänder „Cycles of 3’s and 7’s“ (1977) und „Concord Ultimatum“ (1977) zu den bekanntesten Videoarbeiten des Künstlers, obwohl „In Line“ (1986, Special Merit Award beim Tokyo Video Festival, 1988) und „That Far Away Look“ (1988, 11th Annual San Francisco Art Institute Film and Video Festival, 1989) Ende der 1980er Jahre Preise einspielen. Die mitunter

oberflächliche Betrachtung zeigt sich im Fall von "Cycles of 3's and 7's" u.a. daran, dass bisher weder ein eingehender Vergleich mit Tony Conrads musikalischer Auseinandersetzung mit Terzen und Septen gezogen wurde, noch aufgefallen wäre, dass der Titel den Geburtstag des Künstlers referenziert (7. März 1940). Branden W. Joseph hat am Beispiel des 16mm-Films "Coming Attractions" (1970) gezeigt, dass Rezeptionslücken nicht nur auf das Videoœuvre beschränkt sind und Schwankungen unterliegen. So war "Coming Attractions" in den frühen 1970er Jahren in Experimentalfilmkreisen durchaus präsent (vgl. Hein, Herzogenrath 1977, *Film als Film*, S. 192–193), bevor der Film im weiteren Verlauf der 1970er Jahre weitgehend in Vergessenheit geriet (Joseph 2012, *The Roh and the Cooked*, S. 15ff.). Zu den weniger bekannten Werkgruppen gehören kleinere Objektgruppen wie etwa die Flexagons und die mathematischen Objekte (1958–1962), die kaum überlieferten, fotografischen Arbeiten der späten 1970er und frühen 1980er Jahre, die Performances und Werke, die von Tony Conrads Vorlieben für das (Puppen-)Spiel, situative Komik und Travestie zeugen. Die Materiallage (schwieriger Zugang, kaum Dokumentation) befördert das Schattendasein. Zu den bemerkenswerten Ausnahmen gehört Sally Banes Besprechung der Performance "Your Friend" (1983), welche das selten erwähnte Werk im Kontext der New Yorker Performancearbeiten zwischen 1976 und 1985 verortet (Banes 1998, *Subversive expectations*, S. 207f.). Teilweise werden Arbeiten auch aufgrund der Prominenz anderer Künstler bekannt, wie etwa durch Mike Kelley ("Beholden to Victory", 1983; "The Poetics Project", 1977–1997, beide in Zusammenarbeit mit Tony Oursler) oder Tony Oursler ("Synesthesia" 1997 [präsentiert werden neben Tony Conrad Musikheroen wie John Cale, Genesis, P-Orridge, Lydia Lunch, Laurie Anderson; Kim Gordon, Glenn Branca, David Byrne, Dan Graham, Alan Vega, Thurston Moore und Arto Lindsay], "Studio: Seven Months of My Aesthetic Education (Plus Some)", 2005 [Tony Conrad neben Kim Gordon, Lee Renaldo, Zeena Parkins, J.G. Thirwell, Stephen Vitiello und Ikue Mori zu sehen]). Ferner wäre Joe Gibbons zu erwähnen ("On Our Own", 1990, mit Tony Oursler).

- 67 Marita Sturken spricht strukturelle Probleme der Videokunstgeschichte an, wenn sie schreibt: "Indeed, this preoccupation with history seems extraordinarily paradoxical in a medium whose very technology is geared to the present and associated with the future" (Sturken 1990, *Paradox in the Evolution*, S. 102). Zum teils eingeeengten Fokus der Videokunst erklärt sie weiter: "The struggle for comprehensive theory of video in the United States has resulted so far in a surprisingly limited discourse, mired in myth supported by selective historical accounts and weighted by the issue of the medium's properties as defined by modernism. This frustratingly narrow discourse has stalemated in its noacknowledgment of several key issues: the diversity of intent of videomakers and the unresolved relationship of art and technology in our culture. This is a medium in which the ongoing developments in electronic technology, and their relationship to the power of technology in our culture – as it is manifested in the transmission of images on television, the storage of information in computers, and the mass media – cannot be ignored" (ebd., S. 119f.).
- 68 Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre, als sich die grundlegenden Gattungen der Videokunst ästhetisch ausdifferenzieren, produziert Tony Conrad

- noch materialistische Filmobjekte, experimentelle Filme und Filminstallationen. Für die Kuratoren der Videosektion der DOCUMENTA 6, Wolf Herzogenrath und David A. Ross sowie weitere Theoretiker ist zehn Jahre nach der Einführung der ersten tragbaren Consumer-Videokamera, dem Sony Portapak (Zielinski 1986, Zur Geschichte des Videorecorders, S. 155), und fast 15 Jahre nach den ersten telematischen Fluxus-Aktionen von Nam June Paik, und Wolf Vostell, die Videokunst Mitte der 1970er Jahre so salonfähig, dass sie im Fernsehen ausgestrahlt werden kann (vgl. Herzogenrath 1977, Fernsehen und Video, S. 293f.). Zwar ist diese Idee 1977 nichts Neues mehr, hatten doch die künstlerischen Public-Access-Bewegungen in den USA in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre das Fernsehen als ein Organ der freien Meinungsäußerung zugänglich gemacht (zu den wichtigen Gruppierungen vgl. Anm. 69 und 775). Aber im europäischen Umfeld sind wenig flächendeckend ausgestrahlte Programme zu verzeichnen. Nach Otto Pienes und Aldo Tambellini's "Black Gate Cologne" (1968, WDR Produktion) finden sich wenig vergleichbare Angebote. Weder das Equipment noch entsprechende Fernsehsendeplätze sind verfügbar. Unabhängige künstlerische Ansätze finden sich dann Gerry Schums FERNSEHGALERIE (Düsseldorf 1968–1970) oder der linksliberalen Videogruppe Video Out in Frankreich (Paris 1969–1971, bzw. später video 00), die von der Schweizer Künstlerin Carole Roussopoulos gegründet wird und unter Jean Genets und Simone de Beauvoirs Einfluss steht.
- 69 Aus werkmonografischer Sicht vgl. zur Differenz Anm. 1080. Generell wird das Wissen zur Videokunst zunächst häufig in spezifischen Journalen wie *Radical Software* (Korot, Gershuny & Schneider, 1970–1973) oder *Avalanche* (Sharp & Bear, 1970–1976) diskutiert und Newsletter verbreitet (z.B. *Guerrilla Television* [Shamberg & Raindance Corporation, 1973], *The Spaghetti City Video Manual* [Videofreex, 1973], *Independent Video* [Marsh, 1974]). Sie belegen noch heute eindrucksvoll die Themen und Debatten von damals. Die Videokunstaussgabe von *Art Rite* (Frühjahr 1974) gilt als weiterer Meilenstein. Ab 1976 erscheinen zudem die ersten Anthologien, welche diese Kunstform im etablierten Buchformat als ernstzunehmend charakterisieren (vgl. Gill 1974, Video: State of the Art; dies. 1976, Artists' Video; Schneider, Korot 1976, Video Art, An Anthology; Battcocks 1978, New Artists Video). Tony Conrad verpasst aber nicht nur die Aufnahme in die verteilten Communities, sondern auch den Zugang zu den frühen Sendeplätzen für Videokunst im Fernsehen (vgl. ARTISTS-IN-TELEVISION (Rockefeller Foundation, ab 1968), ARTISTS SHOWCASE (Barzyk /WGBH New Television Workshop, 1974–1982). Einen Überblick vermitteln Stern (1977, Support of Television Arts), Dowling (1986, Die Geschichte des WGBH New Television Workshop) und Barzyk (Hg. 2001, Fred Barzyk). Hinzu kommen WGBH-Sendungen wie FRAMES OF REFERENCE, DANCE FOR CAMERA, POETRY BREAKS und NEW TELEVISION. Die WGBH-Aktivitäten werden bis 1993 vom Contemporary Art Television Fund (CAT) finanziert, dessen Workshops teilweise vom Institute for Contemporary Art/Boston (ICA) unterstützt werden. Auch im New Yorker Fernsehsender WNET finden sich entsprechende Videokunstproduktionen, exemplarisch sei VISIONS genannt. KTCA (St. Paul, Minneapolis) produziert dann die Serie ALIVE FROM OFF CENTER. 1973 kuratiert Brian O'Doherty für das NEA bei WNET einen telematischen Überblick zum aktuellen künstlerischen Trend (Titel: VIDEO: THE NEW

- WAVE), dessen kanonischer Charakter als “seminal compendium of independent video work in the early 1970s” beschrieben wird (vgl. O’Doherty 1973/2013, Video: The New Wave). Es zeigt Beispiele “of the emerging video field includes examples of guerrilla television and ‘street’ documentaries, early explorations with image-processing and synthesis, and performance video” (Huffman 1990, Video Art, S. 85). Gerald O’Grady produziert 1978 für Channel 17 (WNED) die Serie “Film-Makers”, für die er 23 namhafte Experimentalfilmemacher zu Studiointerviews einlädt, um diese ihre eigenen Filme (und Videotapes) *in situ* präsentieren und kommentieren zu lassen. Die vom New York State Council on the Arts und dem NEA-National Endowment for the Arts geförderte Themenreihe wird am 22.–25. Februar 1978 ausgestrahlt (vgl. Knowles 1996, Mediascope Buffalo, S. 8) und macht kaum zugängliches Filmmaterial publik.
- 70 Neben lokalen Aktivitäten in Buffalo (Hallwalls, Media Study/Bufalo, CEPA Gallery, Albright-Knox Art Gallery) und New York (The Kitchen, Anthology Film Archive, Limbo Lounge), führt Tony Conrad Vorträge an. Seine Vita benennt das Center for the Performing Arts (1980, Denver, CO), das IV INTERNATIONAL FESTIVAL OF ABSTRACT FILM (1980, Marseille, F), die Hartford Art School (1980, NY), den Art Space (1980, Toronto), das TOWARDS A LIVING CINEMA-Symposium (1981, Contemporary Cinema), die Dia Art Foundation (1981, NY), The Funnel (1981, Toronto), Philadelphia (1981), das THREE RIVERS ARTS FESTIVAL (1982, Pittsburgh, PA), Woodland Pattern (1982, Milwaukee, WI), den Visual Studies Workshop und die Media Alliance (1982/3, je Rochester, NY). Hinzu kommen das 6TH VIDEO FESTIVAL (1983, Tokyo, J); Vorträge in Frankreich (Beaubourg, Paris 1985); das VIDEO FESTIVAL (1986, San Francisco, CA), am NATIONAL VIDEO FESTIVAL LOS ANGELES (1985, American Film Institute, CA); das 87 FILM/VIDEO FESTIVAL (1987, Tokyo, J), das WATERFRONT VIDEO FESTIVAL (1988, Dortmund, D), das The Herbert F. Johnson Museum of Art und der Cornell University (1988, Ithaca), das 4EME MANIFESTATION INTERNATIONALE DE VIDEO ET DE TELEVISION (1988, Montpelier, F), die EMAF – EUROPEAN MEDIA ARTS FESTIVAL (1988, Osnabrück, D.) und THE RELATIVE VIOLIN FESTIVAL (1989, Berlin, D.).
- 71 *The Squealer* wird von Julie Zando im Medienkunstzentrum Squeaky Wheel herausgegeben. Hier publiziert Tony Conrad auch pseudonym, was schlecht dokumentiert ist. Überliefert sind die Aufsätze *Can Artists Work with Advanced Technologies?* (1987), *A Propaedeutic for Active Viewing* (1987), *Literature and Revolution* (1987), *Network Society and Personal Pluralism* (1988), *Armor-Piercing Electronic Art Incoming at UB: Post-Currents/A gallery of Electronic Art* (1988/89), *Exit Post-Modernism: The Ground Floor* (1989), *Duke, Duke, Duke, Duke of Erl: Grahame Weinbren and Roberta Friedman, The Erl King* (1989), *Polar Strategies* (1990), *Censorship Nostalgia: The Artpark Bust, A Season Later* (1991), *Lessons for Localism from the Censorship Wars* (1991), *Advertising and the Legend of Cultural Resistance* (1995) und *Let’s Understand Our Own Propaganda* (2003). Hinzu kommen *Squealer*-Rezensionen über Tony Conrads Arbeiten wie etwa Ron Ehmkes *I Hear You Knockin’ (But You Can’t Come In)* (1987) und *Watching the Detectives: Early Minimalism at the Burchfield* (1988/89), Paul Dickinsons *The Discourse of the Vertical: Tony Conrad Interviewed* (1988) oder Elizabeth Licatas Rezension der *Infermental VII*-Ausgabe (1988).

- 72 INFERMENTAL wird 1980 (bis 1991) von den ungarischen Filmemachern Gábor und Veruska Bódy ins Leben gerufen und stößt in der Videokunstszene, auch außerhalb von Europa, auf breite Anerkennung (vgl. Anm. 86 sowie 96).
- 73 Vgl. hierzu Barbara Londons Bibliografie zur Videokunst, die 1985 für das Museum of Modern Art (MOMA) erstellt wird (London 1985, Video: A Selected Chronology). London ist seit 1974 Videokuratorin des MoMA und untersucht auf höchster institutioneller Ebene das Sammlungspotenzial der damals neuen Gattung. Verzeichnet sind in der *Chronology* neben Ausstellungen, Organisationen und Künstlergruppen zwischen 1963 und 1983 auch Fernsehproduktionen und diverse Publikationen, die als zentrale Knotenpunkte der Videokunstproduktion und Rezeption gelten. Aus Buffalo ist besp. John Minkowskys VIDEO / TV: HUMOR / COMEDY (1982, SUNY Buffalo) erwähnt. Das vom Experimental Television Center (Newark Valley, NY) getragene *Video History Project* wird (1969/1)1971 von Ralph Hocking und Sherry Miller Hocking eingerichtet und heute u.a. von Dave Jones und Mona Jimenez fortgeführt. Es stellt die bislang vielleicht umfassendste, volltextindizierte Sammlung historischer Quellen öffentlich und kostenfrei im Internet zur Verfügung. Auch Tony Conrads videografischen Aktivitäten lassen sich hier, neben den Einträgen im Hallwalls-Archiv, teilweise nachvollziehen (vgl. Miller, Jimenez et al. 2009, Video History Projects).
- 74 Das Generationenargument spiegelt primär die Perspektive der Kunstkritik wider. Vielfältige Freundschaften verbinden Tony Conrad mit der „zweiten Videogeneration“. Zu den Newcomern der 1980er Jahre, die sich längerfristig international durchsetzen, gehören u.a. Dara Birnbaum, Larry Clark, Peter Campus, Douglas Gordan, Gary Hill, Mike Kelley, Tony Oursler, Bill Viola und viele andere mehr.
- 75 Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 53. Und der Autor führt sogleich weiter aus: „Conrad broached the issue himself in 1975: ‘I tend to fear at times for the world’s perception of my own work: though I find my own œuvre impeccably consistent and directed, its diversity (I realize) obscures the plane of this consistency from any but the most careful analyst’” (ebd.). Diese Differenz zum Mainstream und die theorieschwangere Fülle an historisch geprägten Argumenten, Sprach- und Bildfloskeln macht Tony Conrads Videoarbeiten heute umso interessanter, so die These dieser Arbeit.
- 76 Conrad 1986, *A Propedeutic for Active Viewing*, S. 1. Ein Nachdruck findet sich im MINDFRAMES-Katalog S. 600.
- 77 Auch wenn die Situation nicht exakt auf die USA und Tony Conrad übertragbar ist, sei hier Christiane Fricke’s Einschätzung zum Scheitern von Gerry Schums FERNSEHGALERIE (1968–1970) erwähnt, die neben dem inkompatiblen Wissensvorsprung Schums, grundlegende Probleme ausweist, wie „die von institutioneller Seite als unwägbare eingeschätzten technischen Entwicklungen, wohl auch die Flucht vor der Technik und nicht zuletzt die Skepsis gegenüber dem theoretisch unbegrenzt reproduzierbaren Artefakt, ‚das man nicht an die Wand nageln kann‘ und dessen flüchtige, an den Bildschirm gebundene Existenz den gewohnten Rezeptionsformen zuwider läuft“. Schließlich, so die Autorin weiter, könnten „[d]as Versickern des 68er-Aufbruchs, die Ratlosigkeit und der Rückzug ins Private auf der einen, auf der anderen Seite die unlösbar erscheinenden finanziellen

- Probleme [...] und [...] Mutlosigkeit“ angeführt werden (Fricke 1996, Dies alles Herzchen, S. 388).
- 78 Chris Hill arbeitet seit den frühen 1980er Jahren bis ca. 1991/1992 intensiv mit dem Künstler zusammen. Sie taucht persönlich u.a. in den Videoarbeiten “That Far Away Look” (1988), “The Space of Writing is the Surface of the Skin” (1989/2011) und “No Europe” (1990) auf. Die Aufnahme von “Cycles of 3’s and 7’s” in *Surveying the First Decade* trägt zwar der Verbreitung dieser Arbeit bei, dennoch mangelt es bislang noch an detaillierten Werkbeschreibungen. Da Bibliotheken oder Sammlungen bei DVD-Editionen selten die Einzelwerke inventarisieren, sind diese häufig nicht leicht recherchierbar (Ausnahmen bilden z.B. das belgische Kulturzentrum Packed (Brüssel) und die kanadische Daniel Langlois Foundation (Montreal)). Zur Problematik der Ausstellung von Videokunst und ihrer Zugänglichkeit vgl. u.a. Ross 1977, Fernsehen, Video und die Kunstmuseen, S. 294–296 sowie Ammann 2009, Video ausstellen. Zur Marktmacht des Ausstellungsbusiness in Bezug auf Tony Conrad vgl. (Anm. 445).
- 79 Exemplarisch sei die Wiederentdeckung des “Studio of the Streets”-Projektes (1991–1993) und der Arbeiten im öffentlichen Raum erwähnt (vgl. Cohen, Joseph et al. (Hg.) 2013, Tony Conrad sowie Mansfield 2014, *Animating the periphery*) sowie Tony Conrads *Annexpression*-Eintrag im WÖRTERBUCH DES KRIEGES (2009), der vermutlich auch die Aufnahme in die *ESCALIER DU CHANT* (vgl. “This is a Song about What’s Wrong in your Neighborhood / To the Bystanders”) befördert hat. Im Unterschied zu diesem, vermeiden die Kuratoren der New Yorker Ausstellung historische Bezüge. So kommt Mansfield ein Jahr später in seiner MA-Thesis zu dem Ergebnis: “While the project ultimately failed in its principal intention of inspiring a new legion of local media producers, ‘Studio of the Streets’ maintains relevance today as a model for the issues involved with properly recontextualizing past activist public access television endeavors either within the art gallery or across the disparate network of such online video platforms as YouTube” (ebd., S. iii).
- 80 Die 1990 für *AUTHORIZED TO SURRENDER* zusammengestellten Videoarbeiten bilden einen repräsentativen Überblick. Bei der Übertragung auf das damals aktuelle, qualitativ hochwertige UMATIC-Format werden einige Arbeiten editorisch überarbeitet. Bis weit in die 2000er Jahre bildet die Auswahl die Basis für weitere Sichtungs- und Ausstellungskopien (auch von Einzelarbeiten), wobei auch die Erläuterungstexte recyclet werden. Die vier Themencluster gruppieren die Einzelwerke wie folgt: I. *SNAPSHOT HISTORY* (“Studio of the Streets XXVII”, 1991, Excerpt; “That Far Away Look”, 1988; “Teddy Tells Jokes”, 1980, Kurzversion, und das Gemeinschaftsprojekt “Long-shot/run/dead”, 1986, heute “Egypt 2000”), II. *THE SUBJECT IS SEX(UN)LESS: SPOTTING GENDER* (“Combat Status Go”, 1981; “In Line”, 1985; “Run Dick, Run Jane”, 1985; “Concord Ultimatum”, 1977, Excerpt; “Eye Contact” 1985; “An Immense Majority”, 1987, und „VIDI VICI: Narrative And The Death Of Desire”, 1988), III. *PRAXIS SPACES* (“Weak Bodies and Strong Wills”, 1986; “Height 100”, 1983, Excerpt; “Your Friend”, 1982–1985; “Movie Show”, 1977, Excerpt; “Redressing Down”, 1988, und “No Europe”, 1990) und IV. *THE SCIENCE OF OBSERVING* (“Ipso Facto”, 1985; “Research: Knowing with Television”, 1983; “Cycles of 3’s and 7’s”, 1977, Excerpt; “Suckerman”-

- Performance, 1986; "Sip Twice, Sandry", 1983; "Lookers", 1984, Excerpt sowie die (heute verschollene?) Computerversion von "The Flicker", 1991). Die hier greifbare Körperlichkeit erinnert an die Auseinandersetzung mit den Filmen des Wiener Aktionismus (vgl. Conrad 1986, *The Eye and the Asshole*, S. 54–74).
- 81 Die fragmentarisch überlieferten Programmankündigungen weisen fünf POINT BLANK-Events aus, von denen der Auftakt (11. Dezember 1983) RARE FORMAL FILMS WHICH EXPLORE AND DOCUMENT SPACE überschrieben ist. Gezeigt werden die minimalistischen Schwarzweißfilme "Film of Note" (1973), "Loose Connection" (1973) und die 16mm-Filminstallation (mit nur zwei Projektionen) "Four Square" (1971). Während der Künstler später gewöhnlich "Articulation of Boolean Algebra for Film Opticals" (1975) und, aufgrund der Popularität, "The Flicker" (1966) hinzuzieht, setzt er hier offenbar noch andere Prioritäten: Wahrnehmung und Betrachter bilden zentrale Anknüpfungspunkte. Für den zweiten Ausstellungsblock BIZARRE FORMAL EXTENSIONS OF FILMMAKING (18. Dezember 1983) installiert Tony Conrad die 16mm-Installation "Ten Years Alive on the Infinite Plain" (1972), allerdings mit nur zwei statt vier Projektionsflächen. Hinzu kommen der 16mm-Schwarzweißfilm "Straight and Narrow" (1970) und dokumentarische Rückblicke zu den drei materialistischen Filmperformances "Bowed Film" (1974), "4-X Attack" (1973) und "Boiled Shadow" (1974). Während das Begleitprogramm zu THE PROJECT OF A RADICAL EXAMINATION OF NARRATIVE (8. Januar 1984) und zum Abschluss der Retrospektive unter dem Titel TAMING AND WORKING WITH THE MACHINE (TBA) nicht überliefert sind, erläutert die Ankündigung des vierten Programmpunkts SELECTIONS FROM "MUSIC AND THE MIND OF THE WORD (15. Januar 1984) ausführlich den Entstehungskontext des gleichnamigen Langzeitprojektes (vgl. Abbildung 75).
- 82 Gegenstand der Retrospektive PIONEER OF THE MINIMAL: A TONY CONRAD RETROSPECTIVE (25–27 Oktober 2006) ist ein mehrtätiges Screening, auf dessen Präsentationsmaterial der Künstler im Rahmen der MINDFRAMES-Ausstellung erneut zugreift. Gezeigt werden dabei zunächst "No Europe" (1990), "Beholden to Victory" (1983), "Studio of the Streets" (1991–1993) und "Coming Attractions" (1970), bevor am zweiten Abend "The Flicker" (1966), "Straight and Narrow" (1970), "Third Film Feedback" (1974) und "Cycles of 3's and 7's" (1977) folgen. Obwohl sich im Hallwalls-Archiv der bisher umfassendste Block an Videoarbeiten und -dokumentationen zu Tony Conrads Wirken befindet, locken zwei Abendprogramme von PIONEER OF THE MINIMAL erneut mit den Conrad-Film-Klassikern.
- 83 Die Ausstellung präsentiert Tony Conrads Schaffen neben dem der Videokünstlerin Steina und den Filmemachern James Blue, Hollis Frampton, Paul Sharits, Woody Vasulka sowie Peter Weibel. Sofern die Künstler noch leben, räumt ihnen der *Buffalo-Heads*-Katalog große Gestaltungsfreiheiten zur Selbstvermittlung ein. Aus Archivmaterialien soll eine Art Source-Book (Gerald O'Grady) entstehen, welches die temporäre Sichtbarkeit der Werke im Ausstellungskontext überdauert. Die zentrale Rolle, die den Videoarbeiten in der Ausstellung eingeräumt wird, kann auf Woody Vasulkas künstlerische Leitung zurückgeführt werden.
- 84 In der Ausstellung präsentiert Tony Conrad unter anderem die Videoarbeiten "Cycles of 3's and 7's" (1977), "Concord Ultimatum" (1977), "Movie Show" (1977), "Phonograph" (1979), "Teddy Tells Jokes" (1980), "Accordion" (1981),

- “Height 100” (1983), “Sip Twice, Sandry” (1983), “Beholden to Victory” (1983), “Literature and Revolution” (1985), “Ipso Facto” (1985), “Eye Contact” (1985), “In Line” (1986), “Egypt 2000” (1986), “Redressing Down” (1988), “That Far Away Look” (1988), „VIDI VICI Narrative & the Death of Desire” (1988), “No Europe” (1990), “Lafayette Square” (1991), “Studio of the Streets” (1991–1993) und “Artpark: One Year Later” (1991). Hinzu kommen die beiden (digitalisierten) Filme “Articulation of Boolean Algebra for Film Opticals” (1975) und “Aquarium” (1975), die Kompositionen “Pi” (1978), “Early Minimalism. March 1965” (1988) und “Piano Morning (part of Music and the Mind of the Word)” (1978) sowie die Performancedokumentation “Your Friend” (1982), die Fotoarbeiten “Gesture” (1979) und “Tony Conrad at Artpark Protest, Lewiston New York, September 1 1990” (1990) sowie Auszüge der Collageserie “Photo Corner Works” (1977; Anm. TL: Alle Titel sind an die hier benutzte Titulierung angeglichen). Im Begleitprogramm der Ausstellung findet eine Violinperformance statt, welche die Brücke zum späteren Spotlight der Tate Modern schlägt. “The Flicker” (1966) und “Straight and Narrow” werden im ZKM bereits kurz vor MIND-FRAMES im Rahmen der Ausstellung LICHTKUNST AUS KUNSTLICHT (19.11.2005–01.05.2006, ZKM Karlsruhe) ausgestellt und daher nicht erneut gezeigt.
- 85 Eingelassen in das rahmende Narrativ der *Work stops* (vgl. Fussnote 87), werden bereits publizierte aber auch unveröffentlichte Skripte in eine neue Ordnung gebracht, wobei man mit Buzz Spector sagen möchte: “For the most part, though, the pages [...] – at least during the time of its compilation – are a place for the journal-keeper to ruminate about his or her own moods, tastes, and scruples. As such, the journal becomes the site for both fervent convictions and excoriating doubts. It sheds a specifically inner light on an artist’s work, revealing systems of meaning and feeling through a unique psychological filter” (Spector 1989, *Artists’ Writings*, S. 349).
- 86 Während einiger Stipendien am ZKM überarbeitet der Künstler zwischen 2004 und 2006 frühere Texte. Ein textkritischer Vergleich mit andernorts auffindbaren Quellen verdeutlicht, dass kaum Fremdeinflüsse geltend gemacht wurden. Mit Ausnahme von Kürzungen und wenigen sprachlichen Glättungen hat auch Tony Conrad selbst kaum redaktionell eingegriffen, was den Quellenwert steigert (Ausnahmen finden sich bei der Bezeichnung von: “Beholden to Victory”, vgl. Anm. 410 und “Music and the Mind of the Word”, vgl. Anhang: Chronologisches Verzeichnis der Videoarbeiten Tony Conrads). Ein- und Überleitungen wurden hingegen, teils von der Redaktion, neu geschrieben. Das Vokabular baut auf vorhandenen Textfragmenten auf, die als Einzeldokumente (Conrad 2004, Progress 2; Conrad 2004, Progress 3; Conrad 2003, Progress 4; Conrad 2006, After Progress) offenbar auch Branden W. Joseph (2008, *Beyond the Dream Syndicate*, z.B. S. 377) vorlagen. Die einzige Quelle, die als solche in ihrer ursprünglichen Struktur aufgelöst wurde und unbenannt bleibt, ist das Dokument der videografischen Werkbeschreibungen zu *AUTHORIZED TO SURRENDER* (vgl. Conrad 1991, *Authorized to Surrender*), die im *Buffalo-Heads*-Katalog zu Bildunterschriften wurden. Zudem wurde der *INFERMENTAL*-Text *Catching up to Video at Home and Abroad*, der 1988 auch im Katalog der *Ars Electronica* (1988) erschien, nach der Fertigstellung des Künstlerskripts in den *Buffalo-Heads*-Katalog eingefügt. Dies

- ist sehr wahrscheinlich auf den Co-Kurator des entsprechenden INFERMENTAL-Bandes und der MINDFRAMES-Ausstellung, Peter Weibel, zurückzuführen.
- 87 Das Tony-Conrad-Segment beginnt im *Buffalo-Heads*-Katalog mit RETROSPECT I, welches im Rahmen von *Work stop 1: The early films* "Ten Years Alive on the Infinite Plain" (1972), "The Flicker" (1966), "Straight and Narrow" (1970) und "Coming Attractions" (1970) bespricht. *Work stop 2: The logic of black and white* referenziert "Flicker Matte" (1974) und "Articulation of Boolean Algebra for Film Optical" (1975). *Work stop 3: Structure corrupted* erläutert "Articulation of Boolean Algebra for Film Optical", "The Flicker", "Bowed Film" (1974), "[7360] Sukiyaki" (1973); "Ten Years Alive on the Infinite Plain"; "Roast Kalvar" (1974); "Moment Propagation" (1975); "Film of Note" (1973) und "Concord Ultimatum" (1977). Auszüge von *Non-Linguistic Extensions of Film and Video* (1976) mit "Articulation of Boolean Algebra for Film Optical" und das Transkript der Kurzfassung von "Concord Ultimatum" schließen diese Sektion ab.
- RETROSPECT II gliedert sich in *Work stop 4: Punishment* mit Bezug auf "Tiding Over" (1977) sowie die Postkarten "Come To Hallwalls" (1979), "Too Little" (1979) und "Phonograph" (1979). Es folgt *Work stop 5: Narrative as Paradox (Confusion and Illusion in Sip Twice, Sandry)* mit "Sip Twice, Sandry" (1983) sowie *Work stop 6: Entrancing viewers* mit "Knowing with Television" (1983), "Ipsos Facto" (1985), "Articulation of Boolean Algebra for Film Optical", "Aquarium" (1975), der Erwähnung des verschollenen 16mm-Films "Mickey Mouse" (1976) und "Cycles of 3's and 7's" (1977). Nach einer abgebildeten Zwischenseite folgen die Erläuterungstexte zur Audioarbeit "Pi" (1978) und ein umfassender Auszug des Transkripts des Vortrages *Watching Movies: Failure and Success / Fashion, Technique, and Hierarchy in Looking at Movies* (1979), in dem u.a. die "Yellow Movies" (1972–1973), "Pickled 3M-150" (1974), "Bowed Film" und "Phonograph" erwähnt werden.
- RETROSPECT III enthält die Texte *Work stop 7: Music in the Mind of the Wor[l]d* (1982), das Transkript der 100 Sätze von "Any Time" (1980) sowie die Texte *Accordion* (1981) und *Music in the Mind of the Wor[l]d* (1977–1982). Es folgen die Skripte zu *We Don't Believe Everything We Read* (1982), *About Beholden to Victory*, *Beholden to Victory* (1983), *Jail Jail* (1983) und *Introduction to Beholden to Victory* (1983).
- RETROSPECT IV bezieht sich auf die Zeit [*Work stop 8: After Beholden to Victory*, wobei hier nun erstmals eine Reihe an Videoarbeiten im Textverlauf erwähnt ist. Neben einer Dokumentation der Performance "[Any Time.] 100 Songs" (1980) werden "Beholden to Victory" (1982–3), "Phonograph", "In Line" (1986), "The Flicker"; "VIDI VICI" (1988) und "Ipsos Facto" (1985) erwähnt. Es folgt das Re-Print *What Intuitions are Revealed by a Choice to Regard Time as Non-linear?* bevor RETROSPECT V mit *Work stop 9: The Palace of Error*, welche die gleichnamige Arbeit beschreibt ("Palace of Error", 1982–1985), dem Transkript von "In Line" sowie den Re-prints von *A Propaedeutic for Active Viewing* (1987), *Paradox and Alternative Media* (1988, der Originaltitel trägt den Untertitel *Marketing Social Criticism, Institutionalizing Artistic Independence, (Dis)Organizing for Alienation*), *Catching up to Video at Home and Abroad* (1988) und Kontextbeschreibungen zu den Werken *Studio of the Streets* (1991–1993) und *Censorship Nostalgia: The Art-park Bust, a Season Later* ("Artpark", 1990) die Sektion schließen.

- 88 Dass sich Tony Conrad kaum im Medium des Textes über seine Videoarbeiten äußert, fällt gerade im Vergleich zum Filmschaffen auf. Wenn, dann kommentiert er (direkt) im Video. So finden sich im Unterschied zu den Filmarbeiten oder den Musikstücken (vgl. *Table-of-the-Elements*-Edition) im Umfeld der Videoarbeiten eher Transkriptionen und Skripte als tatsächliche Werkbeschreibungen. Erläuternde Aussagen und ihre intermediäre Semantik scheinen auf das werkimmanente/videografische Wechselspiel zwischen dem vom Künstler gesprochenen Text, den Bildaussagen und den Klangkontexten beschränkt.
- 89 Die Präsentation der Tate Modern, UNPROJECTABLE: PROJECTION AND PERSPECTIVE (14 Juni 2008, London, UK) ist zwar quantitativ eher überschaubar, verfügt jedoch aufgrund des spezifischen Ortes über eine qualitativ hohe Wirkung. Das Tate-Programm kann als Indikator für Tony Conrads gestiegene Bedeutung gelesen werden: Der erste Abend folgt dem Motto FLICKER AND PROCESS FILMS und vereint Tony Conrads strukturalistisch-materialistische Filmarbeiten (1966–1975). Der zweite Abend beantwortet mit den Videoarbeiten “Concord Ultimatum”, “Redressing Down”, “Ipso Facto”, “Lookers”, “No Europe”, “Accordion” und “In Line” die Leitfrage TONY TAKES ON VIDEO. WHO’S WATCHING WHO? Zudem ist die Videoarbeit “Egypt 2000” zu sehen, in deren Titel die Jahreszahl scherzhaft um die 25, seit der Entstehung verstrichenen Jahre angepasst wurde (“Egypt 2025”). Der dritte Abend präsentiert den DREAMMINIMALIST Tony Conrad, wobei der von Marie Losier (rück-)entlehnte Titel vom Veranstalter auf ein Streichquartett und eine Klangperformance mit Marie Losier übertragen wird (vgl. Comer, Koegel et al. 2008, Tony Conrad). Bei dieser Performance setzt Tony Conrad sein Instrument “Phonarmonica” (2012) ein, welches aus fünf übereinander montierten Schallplatten besteht, die von einer Bohrmaschine in Rotation versetzt und mit einem Geigenbogen gespielt werden können (vgl. hierzu Buchloh 2012, Tony Conrad *Invented Acoustical Tools*, Bildnr. 35).
- 90 Das Österreichische Filmmuseum honoriert TONY CONRAD: DREAMMINIMALIST im Sommer 2008 mit einem Film- und Videoprogramm, das Filmklassiker (“The Flicker”, 1966; “The Eye of Count Flickerstein”, 1967; “Straight and Narrow”, 1970; “Curried 7302”, 1973; “Third Film Feedback”, 1974; “Articulation of Boolean Algebra for Film Opticals”, 1975; “4-X Attack”, 1973 und “7302 Creole”, 1973) mit Videoarbeiten kombiniert (“Accordion”, 1981; “An Immense Majority”, 1987; “Lookers”, ab 1984; “Literature and Revolution”, 1985 und “No Europe”, 1990). Erstmals werden “Hello Happiness” (2001), “Claiming Los Angeles” (2002) und “Conversation II” (2005) im musealen Kontext gezeigt. Hinzu kommt in Wien die Klangaufnahme und Jack Smith-Reminiszenz “Scotch Tape” (1963).
- 91 Das Vortragsprogramm der AMATEURISM-Konferenz wird durch das Videoprogramm EYE CONTACT ergänzt, welches die Arbeiten “In Line” (1986), die Super-8 Arbeit “Aquarium” (1975), “Eye Contact”, die Found-Footage Arbeit “Weak Bodies and Strong Wills” (1986) sowie die Performance-Dokumentation “[Any Time.] 100 Songs” (1980) enthält.
- 92 Neben einer überarbeiteten Fassung von “Tiding Over” (1977), zeigt die Ausstellung “Concord Ultimatum” (1977) und “Come on in” (1986). Der Künstler möchte auch das “Studio of the Streets”-Projekt (1991–1993) präsentieren, worauf die Kuratoren aber verzichten (vgl. Anm. 293).

- 93 Nun nehmen auch die Anthology Film Archives Tony Conrads Videoarbeiten in ihr abendfüllendes Programm auf.
- 94 Zu den gezeigten Videoarbeiten vgl. Anm. 62.
- 95 Die Netz-Rezensionen zu HELLO HAPPINESS verdeutlichen (vgl. z.B. Genevieve Yues Rezension (2012, Loose Ends), dass die Künstleraussagen relativ direkt als Beschreibungstext umgelabelt werden. Falsche Werktitel oder temporäre Zusammenhänge werden ungeprüft aus dem Gespräch übernommen und festgesetzt. Das zaghafte Interesse der beiden Galerien an Tony Conrads Videoarbeiten beschränkt sich auf jene Werke, deren Narrativ materielle Relikte hervorbringt. Während die Greene Naftali Gallery zur Monumentalisierung tendiert (vgl. die Präsentation von "Beholden to Victory" in der Overduin & Kite Galerie in Los Angeles (2007) oder die Uraufführung des "Jail, Jail"-Projekts 2013), illustrieren die Videoarbeiten "Indirect Measurement" (2004/2011) und "Scantry Claus" (2002) in der Galerie Daniel Buchholz die Funktion der ausgestellten Musikinstrumente (vgl. INVENTED ACOUSTICAL TOOLS, 2012).
- 96 Die Video Data Bank (USA) führt, dank Chris Hills *Surveying the First Decade*, "Cycles of 3's and 7's" (1977); 2008 kommt Marie Losiers filmisches Portrait (als DVD-Version) hinzu. Das Electronic Arts Intermix (USA) vertreibt "Beholden to Victory", wobei die Arbeit mit "featuring Mike Kelley" angeschrieben ist. Zudem ist Tony Conrad bei diesem Vertrieb über kollaborative Arbeiten von Tony Oursler und Joe Gibbons in Begleitrollen vertreten. Das EAI vertreibt Tony Ourslers "Synesthesia: Tony Conrad" (1997–2001, 45:19 min) sowie sein "Sound Digressions in Seven Colors" (2006, 12:59 min) und die Gemeinschaftsproduktion "On Our Own" (1990, 45:40 min) mit Joe Gibbons. Trotz der lokalen Nähe zur kanadischen Grenze fehlen Tony Conrads Videoarbeiten in den kanadischen Videokunstdatenbanken von V tape (Toronto, ON), Vidéographe (Montreal, QC) oder CCCA Canadian Art Database Project (Winnipeg, CA). Bei den europäischen Videodistributoren Montevideo (NL), IMAI (D, ehemals 235Media), The Streaming Festival (den Haag, NL), PACKED / Centre of Expertise in Digital Heritage (Brüssel, BE) oder auch der Videocompany (CH) sind Tony Conrads Arbeiten bisher nicht vertreten und auch über die Europeana finden sich kaum verwertbare Videoreferenzen. Die Mediaartbase, ein Zusammenschluss aus Documenta-Archiv, EMAF-Archiv (European Media Art Festival), Kassler Dokumentarfilm- und Videofest sowie ZKM-Sammlungen, verzeichnet die Filme "Straight and Narrow" (1970) und "The Eye of Count Flickerstein" (1967), die Videoarbeiten "Ipso Facto" (1985), "In Line" (1986), "Weak Bodies and Strong Wills" (1986) sowie Marie Losiers "Tony Conrad: DreamMinimalist" (2008). "Ipso Facto" ist Bestandteil des Programms PUBLIC IMAGES (INFERMENTAL VII); "In Line" stammt aus der Sektion EXPLOSIVES IN THE HAND BAGAGE (INFERMENTAL IX). Die Videoarbeiten "Ipso Facto" und "In Line" haben über das *INFERMENTAL-MAGAZIN* Einzug in die ZKM-Sammlung gefunden, dessen Archiv sich in der ständigen Sammlung der ZKM-Mediathek befindet: Marie Losier hat ihren Film auf dem EMAF-Festival gezeigt. "Cycles of 3's and 7's" ist in der Videosammlung des Neuen Berliner Kunstvereins verzeichnet, akquiriert über die Hillsche Videoedition (VDB, 1995). In den musealen Sammlungen des MoMA, des SFMOMA, des Walker Art Center in Minneapolis und des Frankfurter Museums für Mo-

- derne Kunst hingegen, die analoge Werke von Tony Conrad (wie z.B. die "Yellow Movies", 1973) besitzen und eigene Videosammlungen vorweisen können, sind derzeit keine Videoarbeiten des Künstlers nachweisbar (Stand Januar 2013), vgl. im Unterschied hierzu den Filmvertrieb (Anm.: 128).
- 97 Die Liste verdeutlicht den ursprünglichen Präsentationskontext (Bandzusammenhang). Die Ressourcen sind wie folgt titulierte: "An Immense Majority" (1987) und "Hello" (1987) [von Ted?], (HW00110 // G114), "Redressing Down" (1988), "That Far Away Look" (1988), "VIDI VICI" (1988) (HW00111 // G115), *Reckoning with Retooling #2: "Ipso Facto"* (1985), "Cycles of 3's and 7's" (1977), "Unnecessary Fuss" (no date) (HW00112 // G116), "Buffalo Learning Television" [date unknown]; "Alternate titles: B.L.T.", "Maine Alliance of Media Arts" (HW00113 // G118), "No Europe" (1990) (HW00114 // G119), *AUTHORIZED TO SURRENDER: A VIDEO RETROSPECTIVE, 1977–1990* (HW00115 // G120), "Poetics of TV", "Weak Bodies and Strong Wills" (1986), "Come on in" (1986) (HW00116 // G122), "Long-shot/run/dead" (1986), "Lookers" (1984), "VIDI VICI", "Transformers (HW00117 // G123), "No Europe" (HW00118 // G124), "Redressing Down" (HW00119 // G125), "Studio of the Streets", "Alternate title: First Amendment Network, gemeinsam mit Brian Springer (HW00120 // G126), "That Far Away Look" (HW00121 // G127), "That Far Away Look" (HW00122 // G128), "In Line" (1986) (HW00123 // G129) und "Studio from the Streets" (HW00528 // G542) (vgl. Hallwalls Collection, 1974–2008). Aus Format und Kompilation könnte bei den original aufbewahrten Bändern vermutlich noch der Verwendungszusammenhang rekonstruiert werden.
- 98 Im Oktober 2011 waren u.a. folgende Arbeiten auf Vimeo gelistet: "60 excerpts" (eingestellt von Tyler Hubby im März 2011), was eine abgewandelte Version von "Field Recording on Ludlow St." (2009) darstellt, eine Dokumentation des EPOETRY (2011) Festivals, dessen Werkbeitrag "Sightline" (2011) in Kapitel 4.3.4.1 besprochen wird sowie "Scanty Claus" (2002). Auf Youtube findet sich unter anderem die Arbeit "The Divorce Song (why it's so funny)" (2010). Tony Conrads Aufnahmen in die Sammlung des Online-Portals für neue Musik, Experimental-film und Video, UbuWeb, ist aufgrund einer früheren Intervention des Künstlers nicht wieder erfolgt. So erklärt Sean Dockray mit Blick auf die Erfolgsgeschichte von UbuWeb: "Still, there are important exceptions to UbuWeb's relative freedom from conflict. Take, for example, the discussion 'Ubu-Web...HACKED!' on the Frameworks mailing list in 2010, in which some experimental filmmakers criticized Ubu for undermining the already waning agency of artists. There Tony Conrad objected to the dissociation of sound from image of his seminal film *The Flicker*, in response to the posting of 'Soundtrack to 'The Flicker,' 1965 (MP3)' on Ubu. 'Independent films belong to the filmmakers,' he added, continuing that it would be best to wait for culture to mature enough to confront 'property ownership at large' without undermining the specific forms of ownership at play in experimental art" (Dockray, Goldsmith 2012, Review: UbuWeb, S. 430).
- 99 Backups der digitalisierten Daten würden sich in minderer Qualität (mpeg3 etc.) vermutlich finden, aber deren legaler Status ist im Sinne der Aufführungsrechte entweder an Privatpersonen gebunden oder nicht legitimiert, weil die Präsentationsrechte in der Regel nur für eine bestimmte Ausstellung, nicht aber dauerhaft erteilt

- werden. Eindeutige oder auch implizite Kauf- oder Schenkungsverträge fehlen, zumal dem Künstler die Kopierarbeiten nur selten vergütet werden.
- 100 Der Mangel an einem professionellen Bindeglied zwischen Künstler und Ausstellungsmacher führt ferner dazu, dass sich Kuratoren direkt an den Künstler wenden, wenn sie Materialien für ihre Ausstellungen benötigen. Selten wird Buch über die angefragten *Wunschlisten* und die tatsächlich auf Wechseldatenträger (DVDs) gelieferten Werke geführt. Der Prozess ist fehleranfällig und kurzlebig.
- 101 Vgl. "Studio of the Streets" (1991–1993) Anm. 38 und Anm. 445 oder auch "Jail. Jail" (1982)/"Women in Prison" (2012), Anm. 442.
- 102 Hanhardt 2008, *From Screen to Gallery*, S. 8.
- 103 Zur jüngeren Videokunstgeschichte vgl. Anm. 1080. Die inhaltliche Gruppierung der Videoarbeiten im vorliegenden Text verlässt die historische Stringenz überall dort, wo dies thematisch erforderlich ist. Zudem werden nicht alle Themen in der gleichen Tiefe besprochen.
- 104 Als offizielles Werkverzeichnis wird die Auflistung im *Buffalo-Heads-Katalog* betrachtet (Conrad 2008, *List of Works*), welche im Anhang ergänzt wird. Neben digitalen und digitalisierten Quellen (Text, Bild, gescannte Textdokumente, Rohdaten), lagen diverse Fassungen der Vita des Künstlers und Faculty-Reorts vor (Hauptquelle: Conrad May 2011, *Vita*). Zum Pool der Primärquellen gehörten ferner eine Excel-Tabelle, welche Laura Niedzwiecka Doyle 2006 begonnenen hat und bis dato als Inventar der persönlichen Archivbestände gilt (Conrad, Niedzwiecka Doyle 2006, *Inventory List*), vereinzelte Ausstellungslisten, Orkan Telhans Fotografien (OT) sowie digitalisierte Videoarbeiten (Details vgl. Anhang), die über Timecodes [#mm:ss#] exakt referenziert werden – die Timecodes beziehen sich auf die verwendeten Dateien (vgl. Anhang).
- 105 Ikonografische Vergleiche eignen sich vor allem bei klassisch gewordenen Themenkomplexen wie der Identitätspolitik ("An Immense Majority", "Redressing Down", "Hart"), der Reflexion des Sehens (*lat.*: video) – ob als phänomenologische Erscheinung ("Sip Twice, Sandry", "Height 100"), als sinnlich-körperlicher Akt ("Eye Contact", "VIDI VICI", "Hart") oder auch als instrumentell gesteuerte Operation ("Fear", "Tony's Ocular Pets"). Auch beim Entwurf von Betrachter-Typologien ("Eye Contact", "Lookers", "In Line"), der Kritik des Massenmediums Fernsehen ("The Poetics of TV", "Knowing with Television") und seiner Zerstörung ("Concord Ultimatum") sowie weiteren Aspekten der mediatisierten Gesellschaft ("Blue Car Loop", "That Far Away Look", "The Poetics of TV") hilft es, die Bildsprachlichkeit genauer zu betrachten. Hinzu kommt die künstlerisch persifizierende Analyse gesellschaftlicher oder ästhetischer Regulierungsorgane, die bevorzugt sprachbasiert erfolgt ("Beholden to Victory", "Jail. Jail", "Panopticon" sowie *The Animal*). Motivgeschichtliche Zugänge wirken hingegen bei *genre*-lastigen Stoffen angemessen ("Jail. Jail", "Literature and Revolution", "Egypt 2000", "The Space of Writing is the Surface of the Skin") und bei historio-fiktionalen Epen ("No Europe", "The Battle of the Nile"). Der Lektüre medienspezifischer Effekte liegen medientechnische Kenntnisse zugrunde ("Yellow Movies", "Movie Show", "Sip Twice, Sandry"), welche durch werk- und zeitspezifische Kontextinformationen ergänzt werden (Vorführtechniken: "Movie Show", "Sip Twice, Sandry"; Wiederholungsmotiv/Iteration: "Music and the Mind of the

- Word”; „Jail. Jail”; Löschen/Überschreibung des Magnetbandes: „Concord Ultimatum“). Schließlich zeigen sich aus der historischen Distanz von über dreißig Jahren gestalterische Effekte, welche nicht nur durch die technischen Möglichkeiten (beziehungsweise Einschränkungen) des Mediums Video erklärt werden können, sondern in sich Bedeutung tragen und mithin stillkritisch innerhalb zeitlicher Schranken verortet werden. Analogien zu klassischen Gattungen wie der Videoperformance („Accordion“, „Cycles of 3’s and 7’s“), zu Doku-Soaps aus der Ich-Perspektive („Walking to the Sun“, „Hart“) oder zum experimentellen Spiel mit medialen Werkzeugen/Tools und Eigenschaften/Features werden dargelegt („Movie Show“, „Ipso Facto“, „Tony’s Ocular Pets“, „Fear“, „I’ve never been“).
- 106 Krauss 1999, *A Voyage on the North Sea*, S. 31. Im Unterschied zum vorliegenden Kontext hat Rosalind E. Krauss allerdings Videokunstwerke vor Augen, die im Kunstsystem (inkl. Kunstmarkt) etabliert sind.
- 107 Vgl. Anm. 48.
- 108 Vgl. Anm. 1059.

2. Videografischer Blick auf die Künstlervita

- 109 July 2011, Website Header.
- 110 Sein Studium schließt Tony Conrad 1962 mit einer mathematischen Abhandlung über sogenannte „Flexagons“ ab (Conrad, Hartline 1962, *Flexagons*). Die Theorie stützt sich auf eine Reihe von selbstgefalteten mathematischen Objekten aus Buntpapier, Karton oder Draht und war zuvor bereits Gegenstand einer kürzeren wissenschaftlichen Abhandlung (Conrad 1960, *The Theory of the Flexagon*). Obwohl dem Künstler bis heute sein mathematisch analytischer Charakter anzumerken ist, distanziert er sich regelmäßig von seinem Mathematikstudium (vgl. hierzu Conrad 1963, *Observation*). Noch 1991 charakterisiert er in einer nicht publizierten, ironisch persiflierenden Notiz den institutionell-autoritären Charakter universitärer Bildungseinrichtungen, wenn er schreibt: „As time goes on, my student-years’ intuitions of Harvard’s regressiveness and insularity come more and more sharply into focus. The capsizing of Western *progressive* intellectual traditions in politics, critical thought, and the arts during the last decades has stirred meaningful discourse at last – while unfortunately a conservative hegemony has positioned itself for world domination in the times ahead. Harvard is transparently a party of the latter (and not the former) development. The only needle in the throat of Harvard’s *intellectual* alliance with elitist business interests is HRAAA“ (Conrad 1991, No Title (Ref.: Harvard)). Aus Sicht des Videoeuvres erinnert man unwillkürlich die Videoarbeit „Grading Tips for Teachers“ (2003, Kamera: Laura Odell; Postproduktion/Schnitt: Anya Lewin), in welcher der Akt der Benotung als aleatorisches Abwägen und -wiegen, als Würfelspiel und hieroglyphische Zufallsprozedur vorgeführt wird. Aus der Zeit zwischen 1959 und 1962 sind die Kompositionen „Three Loops for Performers and Tape Recorder“ (1961) sowie die „Fugue for Strings“ (1961) überliefert. Branden W. Joseph ist ausführlich auf die Episode eingegangen und erwähnt unter den paradoxen/nicht aufzuführenden Stücken des „Ouroboros-like circle[s]“ das Stück „Null Piece“

- (1961), das in den Variationen “To Perform this Piece do Not Perform this Piece” und “Fugue for Strings” vorliegt (Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 153–211). Ferner erwähnt er das Stück “This is the Piece that is no Piece” (ebd., S. 158). Hinzu kommen “This Is The Piece that is Performed only Before it is Written” (7. November), “Work Which is its Title” sowie “This Piece Is Its Name”, “Fugue (for Henry Flynt)” (alle 1961).
- 111 Noch immer lebt Tony Conrad in Buffalo und ab der zweiten Hälfte der 2000er Jahre zusätzlich Brooklyn (New York). Geblieben ist zudem das unstete Umherreisen, welches durch Ausstellungen, Konzerte, Lectures und künstlerische Anlässe getaktet wird.
- 112 Die von Orkan Tezhan fotografierten Objekte (1955–1957) charakterisiert Tony Conrad in einer Tabelle, welche die obigen Abbildungen wie folgt beschreibt: Links: File: 3679 “Dissection of the cube into two end pieces and a ‘smoking’ of six irregular tetrahedra”; Mitte: File: 3670 “Rhomboidal dodecahedron enclosing a wire model of the intersecting cube and octahedron that it spans”; Rechts: File: 3434 “Rotatable ‘smoking’ formed from two strips of paper braided together in equilateral triangles. It depends on the flexibility of the paper at each bend. Invented [...] in connection with work on Flexagons”.
- 113 Tony Conrads Studium wird von der Mathematical Association of America finanziert, da der Künstler in seinem letzten Highschool-Jahr beim *Annual Mathematic Contest* den zweiten Platz belegt hatte (Conrad May 2011, Vita, S. 2f.).
- 114 Branden W. Joseph hat das spezifische Klima in Tony Conrads Studienzeit (Harvard), die dortigen Einflüsse sowie die Freundschaft mit Henry Flynt und anderen umfassend aufgearbeitet (Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 60ff.; S. 120f.). Dabei wird deutlich, dass Henry Flynt nicht nur Tony Conrad, sondern auch La Monte Young beeinflusst hat. So schreibt Tony Conrad Henry Flynts Konzeptkunst-Manuskript (Flynt 1961/1963, Concept Art) für La Monte Young ab, woraufhin dieser dem Autor das Fluxus-Stück “X for Henry Flynt” (1960) widmet, in welchem ein Klavier mit Reißnägeln präpariert wird. Henry Flynt, der ebenfalls einige Semester Mathematik studiert hat (vgl. seine Aufsätze *The Invalidity of Mathematics* (1995), ders. *Mathematics, Tokenetics, and Uncanny Calculi* (1996), etc.), charakterisiert sein Verhältnis zu Tony Conrad in einer POINT BLANK-Unterhaltung 1985 erfrischend unerschrocken, wenn er sich als Denker (“head guy”) bezeichnet, wohingegen Tony Conrad “obviously a physical environment guy” sei. Wörtlich sagt Flynt: “I admit: I’m a *head* guy, or something; I mean ideas sort of hit me hard, whereas to some extent you [Tony] obviously are a *physical environment* guy, and you’ve been commenting on it quite a lot, in the last two days” (Conrad 1985, Henry Flynt at POINT BLANK, S. 3).
- 115 Tony Conrad lernt La Monte Young, Dennis Johnson und deren typischen Westküsten-Lebensstil 1959 in San Francisco kennen: “While at Berkeley”, schreibt Branden W. Joseph, “the eighteen-year-old Conrad accompanied Young and Johnson to several of the seminars offered that summer by Rudolf Kolisch, brother-in-law of Arnold Schoenberg and founder of the famous Kolisch Quartet, who analyzed Pierre Boulez’s ‘Structures’ (1951–1952) and Luigi Nono’s ‘Varianti’ (1957) in detail” (Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 61). Und etwas später erklärt der Autor weiter: “Through a classmate, Conrad was introduced to

Ralph Costa, a Chilean poet, who helped him find an apartment on Haste Street, just around the corner from where Young and Dennis Johnson were living on Telegraph Avenue” (ebd., S. 59). Zu diesem Zeitpunkt ist an der Westküste noch wenig vom Cageschen Einfluss der Ostküstenmusik zu spüren, was nicht nur zu einer Erweiterung des musikalischen Denkens von Tony Conrad führt, sondern diesen umgekehrt auch dort zum (Vor-)Boten des östlich-erweiterten Musikbegriffs macht.

- 116 In Darmstadt, Köln und Kopenhagen öffnet sich im Folgejahr (1960) erneut der bisherige Fokus. Tony Conrad besucht das Archiv des berühmten Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD), dessen Sommerkurse Musikgeschichte geschrieben haben. Hier studiert er u.a. die Partituren von Karlheinz Stockhausen, den er später in den Kölner WDR-Studios für elektronische Musik persönlich besucht. Die briefliche Korrespondenz dieser Zeit bringt gelegentlich fluxusartige Kompositionen hervor, die eine Nähe zu den “Word Pieces” (1960–1962, vgl. Anm. 110) aufweisen.
- 117 Die Beiträge zur Minimal Music beziehen sich weitgehend auf die Zusammenarbeit mit dem *Theatre of Eternal Music* (vgl. “The Tortoise, His Dreams and Journeys”, 1963–1966), von denen die wenigsten explizit in der Vita aufgeführt oder präzise datiert sind. Erst in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre beginnt der Künstler im Rahmen der “Early Minimalism”-Kompositionen, systematisch(er) seine Vergangenheit aufzuarbeiten. Er kompiliert fragmentarische Unterlagen mit Erinnerungen und führt die Stücke neu unter einem Titel auf, welche formal den datierten Gemälden von On Kawara (1933–2014) oder auch Gerhard Richter (*1932) ähneln, auch wenn die Daten bei Tony Conrad das ursprüngliche Entstehungsdatum (Monat und Jahr) ausweisen. Die Abfolge der Wieder- oder Neuaufführungen folgt nicht der Chronologie.
- 118 Sheldon Renan führt den Flickereffekt auf Tony Conrads Studienumfeld zurück: “In fact“, schreibt er, “Conrad was introduced to the possibilities of stroboscopic stimulation of the optic nerves in a Harvard physiology class” (Renan 1967, Introduction to the American Underground Film, S. 138; vgl. ferner S. 33). In seiner Vita weist Tony Conrad auf die Musikproduktionen zu den Filmen “Flaming Creatures” (1963, Jack Smith), “Chumlum” (1964, Ron Rice), “Incidental music for Ronald Travel’s Shower” (1965, Off-Broadway) und Musik für das Begleitprogramm des NEW THEATER STRATEGY FESTIVALS (1973, NYC) hin, bevor musikalische und ästhetische Prinzipien in “The Flicker” explizit aufeinander bezogen werden (vgl. Anm. 119; zu Stimmungssystematiken vgl. Johnson 2012, Tuning in Opposition). Wie in der Musik und der Kunst scheinen im Privatleben die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Szenarien und Genres zu verschwimmen. Tony Conrad bezieht Marian Zazeelas altes Apartment, als diese zu La Monte Young geht, und teilt sich fortan die Wohnung mit dem Skandalfilmemacher Jack Smith (1932–1989). Neben der praktischen Auseinandersetzung mit dem Medium Film lernt Tony Conrad hier auch seine erste Frau Beverly Grant (1936–1990) kennen, die, wie Smith, in Kontakt zu Andy Warhol und dessen Factory steht (Beverly Grant tritt beispielsweise in Warhols 16mm-Schwarzweißfilmen “Batman Dracula” (1966) auf und ist in der Fotoserie “13 Most Beautiful Women” (1963) zu sehen).

- 119 Das Textfragment wurde im *Buffalo-Heads*-Katalog in den Abschnitt *Retrospect I. Work stop 1: The early films* integriert (vgl. Conrad 2008, Work stop 1, S. 543) und erinnert an Sheldon Renan (vgl. Anm. 118). Dieser hatte bereits früher erklärt: “Conrad became aware of some of the effects of stroboscopic light in a class in the physiology of the nervous system at Harvard. Graduating from Harvard with a B.A. in mathematics in 1962, he went to New York to play the ‘drone; violin’ in La Monte Young’s avant-garde music group. He also began doing sound work for underground film-makers” (Renan 1967, Introduction to the American Underground Film, S. 138).
- 120 Allgemein hält Carlos Kase für die Mitte der 1960er Jahre (und konkret 1966) fest: “This energy manifested itself in the explosive and riotous presentations of the DESTRUCTION IN ART SYMPOSIUM (1966) (which featured an international assemblage of artists including Gustav Metzger, Al Hansen, Otto Muhl, Wolf Vostell, Raphael Montañez Ortiz), the extreme volume and duration of La Monte Young’s minimalist music, the performances and happenings of the Fluxus group (which included, for example Yoko Ono, who was responsible for the legendary performance work, Cut Piece), the Artaud inspired experiments in drama presented by The Living Theatre, the dramatic embodied encounters between animal carcasses and human flesh in Carolee Schneemann’s Meat Joy (1964), and the machine-gun barrage of flicker films by artists like Paul Sharits and Tony Conrad” (Kase 2009, A cinema of anxiety, S. 143).
- 121 Ebd. Mit Blick auf Tony Conrads spezifischen Werdegang erläutert auch Branden W. Joseph: “Conrad had, in fact, been central to the development of the art-band phenomenon in several ways. He had been a member of the Primitives, the short-lived rock group with Cale, Lou Reed, and Walter De Maria that existed for a brief moment during the winter 1964–65 and eventually morphed into the Velvet Underground (of which Conrad was not a part, but which he inadvertently named, finding Michael Leigh’s soft-core paperback of that title and bringing it to the apartment he used to share with Cale). He also played a role in Rhys Chatham’s development into a minimalist rock composer by inviting the young musical director of the performance space The Kitchen to play long-string drone in his sound and video performance ‘Ten Years Alive on the Infinite Plain’ (1972). (The next month would find Conrad, Chatham, and Charlemagne Palestine manifesting ‘The Fundamental D-Flate Group’ together at Antioch College.) Rather than discussing such relations, however, Conrad, hardly pausing for questions, entered into a long, not entirely unrelated exposé on the history of the capitalist exploitation of the youth market through music and the wider historical relations of art, music, technology and culture” (Joseph 2008, Beyond the Dream Syndicate, S. 24f.).
- 122 Wörtlich merkt der Künstler später an: “I can’t say that my first experiences with the violin were pleasurable, because I always thought the violin sounded so bad. I’m saying that I didn’t practice much, if at all, or advance well, even with my own private teacher” (Conrad 1964, Four violins, wieder abgedruckt in: Conrad 1997, LYssophobia, S. 9). Im Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist erklärt der Künstler: “My teacher explained that I could learn the most if I played the violin very slowly and listened very carefully” (Obrist 2010, Tony Conrad, S. 457; zur Anerkennung unter Künstlerfreunden vgl. Anm. 339f.).

- 123 “In terms of the symbolic cultural order of the West”, schreibt Duguid, “it was John Cage, in the 50s, who turned music composition most forcefully toward listening. And as it happened, the 50s also saw the eruption of Rock ‘n’ Roll consumerism. Whatever else it was, Rock ‘n’ Roll elbowed itself to the front of pop music because of its sound – a much simplified, listenable music. In another universe, Rock ‘n’ Roll might have been called minimal pop” (Duguid 1996, Tony Conrad Interview; weiter zur Aufnahmepraxis vgl. Anm. 467).
- 124 Zu “Straight and Narrow” (1970) vgl. Anm. 2.
- 125 Die ein knappes Jahr später entstandene Vier-Screen-Installation “Coming Attractions” entfaltet einen ästhetischen Wahrnehmungsraum, der durch farbig wechselnde, monochrome Lichtfelder der vier quadratisch angeordneten Projektionen entsteht. Die Komposition “Emergency Landing” (1970) erweitert das visuelle Ereignis darin zum sinnlichen Erlebnis. Ein vierseitiger Projektionscube prägt später auch “Laughing at Leonardo” (2008).
- 126 Beverly Grant beschäftigt sich zu dieser Zeit intensiv mit der unterprivilegierten Rolle von Schauspielerinnen im Milieu des Underground Films. Im Unterschied zum Starkult der anerkannten Filmindustrie (Hollywood) werden die Schauspielerinnen gerade bei der Kritik von Experimental- und Undergroundfilmen häufig vernachlässigt. Beverly Grants Einsatz wird in “Coming Attractions” (1970) besonders greifbar. Der genreartige Travestiefilm rückt die schauspielerische Leistung weiblicher Charaktere in den Vordergrund, auch wenn rückblickend zu fragen bleibt, inwiefern nicht das Gendercrossing doch wieder eher die männlichen Akteure in den Fokus rückt, zumal die Blickführung und das Narrativ deutlich maskuline und weniger feminine Züge trägt.
- 127 Im Unterschied zu “Loose Connection” wird “Waterworks” 2012 erstmals als Werk offiziell präsentiert. Der Entstehungskontext ist hingegen in Jonas Mekas “Walden (Diaries, Notes, and Sketches)” (1969) – vermutlich eher zufällig, aber dafür als explizites Zeitdokument – belegt (vgl. Anm. 161).
- 128 Ausgehend von Kassel (DOCUMENTA 5, 1.–5. Juli) tourt Tony Conrad 1972 mit seiner jungen Familie durch die Zentren des europäischen Experimentalfilms: Köln (9. Juli, XSCREEN Kino), London (Anfang August), München (29. August, Olympiade / Film Dia Licht Festival), Berlin (8. September, Arsenal Kino), Hamburg (1.–2. Oktober, Abaton Kino), Paris (27.–28. Oktober, Collectif Jeune Cinéma), Freiburg (5. November, Kommunales Kino), München (17. November, Unabhängiges Film Zentrum), Innsbruck (18. November, Forum für aktuelle Kunst) und Wien (20. November, Österreichisches Film Museum). Den Verlauf des Aufenthalts hat Branden W. Joseph sorgsam aufgearbeitet (Joseph 2012, *The Roh and the Cooked*, S. 22–26). Bei der vorletzten Station durchforstet der Künstler in München das Heinsche Experimentalfilmarchiv, das Wilhelm Heins Bruder Karlheinz aufbewahrt. Wie prägend dieser Aufenthalt ist, zeigt sich noch 14 Jahre später in Tony Conrads Essay *The Eye and the Asshole. Otto Muehl and the Extremes of Vienna*, 1960 (1986, S. 54–74), der zunächst in *The Underground Film Bulletin* erscheint und 2012 von Branden W. Joseph neu aufgelegt wird (vgl. Conrad 2012, *The Eye and the Asshole*, S. 86–103). Der dauerhafte Einfluss dieser Episode zeigt sich auch nach 1972, als Tony Conrads Schaffen in der Kritik zusehends verengt wird und quantitativ abflacht. Die Filmarbeiten der 1970er Jahre scheinen sich nun

in situ aufzuzehren und finden kaum längerfristige Erwähnungen. „The Flicker“ wird hingegen 1976 in A HISTORY OF THE AMERICAN AVANT-GARDE CINEMA DER AMERICAN FEDERATION OF ARTS aufgenommen und 1979 in der Ausstellung FILM AS FILM / FORMAL EXPERIMENT IN FILM 1910–1975“ (London, Hayward Gallery) gezeigt. Bei den Anthology Film Archives ist der Film seit 1970 Bestandteil der permanenten Sammlung der 100 MOST IMPORTANT FILMS. Noch heute kümmern sich die Anthology Film Archives um die Distribution. Unter den aufwendig erhaltenen (preserved) Filmen listen sie im Frühjahr 2012 neben „The Flicker“ (1966) zudem „Straight and Narrow“ (1970) und „Third Film Feedback“ (1974); die gleichen Filme werden auch über das LUX in London und das Canyon Cinema (San Francisco) vertrieben, wobei letztere zudem „The Eye of Count Flickerstein“ (1967) und „Articulation of Boolean Algebra for Film Opticals“ (Finale, 1975) im Programm führen. „The Flicker“ (1966) und „Third Film Feedback“ (1974) sind zudem bei The Film-Makers Coop (New York) zu beziehen. Der französische Filmverleih CinéDoc führt hingegen „The Eye of Count Flickerstein“ (1967) sowie „Cycles of 3’s and 7’s“ (1977) im Programm. Das Stagnieren der Rezeption Mitte der 1970er Jahre lässt sich vielleicht am deutlichsten anhand der Beiträge zur DOCUMENTA 5 (1972) und der DOCUMENTA 6 (1977) in Kassel zeigen, deren Programm intentional vergleichbar bleibt.

1972 zeigt Tony Conrad in Birgit und Wilhelm Heins Filmsektion FILMSCHAU: NEW AMERICAN CINEMA der DOCUMENTA 5 die beiden 16mm-Filme „The Flicker“ (1966) und „Straight and Narrow“ (1970). Fünf Jahre später kommen auf der DOCUMENTA 6 „4-X Attack“ (1973), „The Eye of Count Flickerstein“ (1967/75), „Aquarium“ (1975) und „Mickey Mouse“ (1976) hinzu. Zudem werden die Filmarbeiten „Third Film Feedback“ (1974), „Bowed Film“ (1974) und „7360 Suki-yaki“ (1973) im Ausstellungskatalog geführt (vgl. Conrad 1977, Tony Conrad, S. 258f.).

- 129 Unter den Studierenden findet sich Joe Gibbons (*1953), den Tony Conrad 1980 in San Francisco wieder treffen wird, wo sich die bis heute währende Freundschaft ausprägt. Das spezifische Klima zeichnet sich für Tony Conrad damals durch implizite Spannungen aus. Einerseits findet sich die doppelte künstlerische Vergangenheit als Musiker und Filmemacher, andererseits stellt die Vermittlung in der Lehre eine neue Herausforderung dar. Rückblickend erklärt der Künstler gegenüber Hans Ulrich Obrist: „I was happy giving people instructions of what to do because I didn’t want to be instructed to doing things. And I wondered: what was the function of these scores anyway? I thought maybe there’s a way to get away altogether from the principle of instructing someone to do something, which is what I disliked about music lessons and playing checkers...“ (Obrist 2010, Tony Conrad, S. 465).

- 130 Zu den umgangssprachlich als „Food Films“ bezeichneten Filmobjekten und Performances gehören „Deep Fried 7302“ (1973), „Curried 7302“ (1973), „Deep Fried 4-X Negarive“ (1973), „7302 Creole“ (1973), „7360 Suki-yaki“, „Pickled Wind“ (1973), „Pickled 3M-150“ (1974/2006), „Boiled Shadow“ (1974) und „Roast Kalvar“ (1974). Unter den theoretischen Arbeiten dieser Zeit seien die Vorlesungen *Some Production Notes on Loose Connection* (24.–28. November 1973) und *Toward an Orientative Basis for Formulative Esthetics in Film I Relations* (Sommersemester 1975) erwähnt.

- 131 Die Installationen "Third Film Feedback" (1974) und "Shadow File" (1975) werden in Jud Yalkuts Ausstellung LUMINOUS REALITIES. PROJECTION AND VIDEO ART (Wright State University Art Gallery, NY 1975) präsentiert und im zugehörigen Katalog vom Künstler beschrieben (Conrad 1975, Shadow File, S. 5–12). Auf diesen Beitrag bezieht sich auch Slavko Kacunko (2004, Closed Circuit Videoinstallationen, S. 43).
- 132 Conrad 2006, After Progress, S. 1.
- 133 Ebd. Unmittelbar davor erläutert der Künstler: "In New York, between 1962 and 1974, I hardly cracked a book. Consequently, when I found that teaching suited my needs, not only financially but both as an artist and in terms of my sense of social responsibility, I became quite attentive to my deficits in media and art history and theory. Paul Sharits, who had preceded me at Antioch College, had used his post as a professor of film to conduct courses on phenomenology, film history, semiology, and other matters then quite opaque to me" (ebd.).
- 134 Viele der hier adressierten Themen und Erklärungsmodelle überträgt der Künstler damals geradezu wörtlich auf seine medienkünstlerische Praxis. Im Rahmen von "Concord Ultimatum" (1977) erklärt er: "Thinking about a film which would relate to larger social forces, to personal expression, to art, to communication and to the language of cinema, I began in 1975 to work with the camera in a new way: be destroying it: I did a number of camera destructions privately before I ventured in front of a group; I have since done public executions, symbolic demolitions, tortures, mild reprimands, amputations, and social snubs. In all cases, these events have been covered by other cameras, so that there has emerged a slowly pyramiding structure of DOCUMENTS (trio) in the wake of these activities" (Conrad 1976, Proposal for a 16mm Motion, S. 2).
- 135 Exemplarisch sei "Articulation of Boolean Algebra for Film Opticals" (1975) erwähnt, dessen fertigungstechnische Struktur in einem gleichnamigen Aufsatz erläutert wird. Die rhythmische Struktur der schwarzen und weißen Balken wird aus mathematischen Konzepten abgeleitet und wahrnehmungstheoretisch untermauert. Text und Film tragen einerseits bereits Züge des (Post-)Strukturalismus, auch wenn sie andererseits der materialistischen Experimentalfilmtheorie der frühen 1970er Jahre verhaftet bleiben.
- 136 In diese Zeit fällt nicht nur der Tod der Eltern des Künstlers, sondern auch die Trennung von der ersten Ehefrau, Beverly Grant (1976). Sich wandelnde künstlerische Paradigmen, welche den experimentell materialistischen Strukturalismus (im Film) der 1970er Jahre von der Videoära der 1980er Jahre abgrenzen, führen zu inneren Spannungen.
- 137 Conrad 2003, Progress 4, S. 1.
- 138 Gerald O'Grady, der akademische Direktor des Instituts, holt diese und andere Theoretiker, wie etwa John Minkowsky, systematisch nach Buffalo, um hier die Rolle der neuen Medien für die Gegenwartskultur zu debattieren. Aus der Perspektive der Appropriation Art schreibt Sarah Evans: Charles "Clough saw no reason to move to Manhattan since the people featured in *Artforum* were teaching in UB's Media Studies Department: hungry for knowledge (but not for schooling), Clough sat in on experimental film and video courses taught by Hollis Frampton, Paul Sharits, and Woody and Steina [...], while also auditing Robert Buck's cura-

- torial course at the Albright-Knox Art Gallery” (Evans 2009, *There’s No Place Like Hallwalls* S. 102). Und Marguerite W. Knowles erläutert in ihrem Aufsatz *Mediascope Buffalo: The Moving Image in and around Buffalo 1970–1995*: “When Media Study/Buffalo closed its doors in 1985, Hallwalls evolved into the premier venue for local independent screenings and for a wide range of international exhibitions and screenings of the moving image. Hallwalls offers the community in addition to regular film and video screenings, a video post-production facility with internships available to artists, weekly public access show, series of performances, installations, publications, traveling exhibits, an alternative art space, and a digital facility. They are known for specialized programs dealing with issues such as feminism, sexual orientation, AIDS, abortion, and first amendment rights” (Knowles, zitiert nach ETC, Experimental Television Center (Hg.) 2011, *Hallwalls*).
- 139 Vgl. hierzu Tony Conrads Konversationsstücke in Kapitel 4.3.4.
- 140 Tony Conrad in: Hill 1995, Tony Conrad interview by Chris Hill, S. 16.
- 141 Woody Vasulka möchte sich damals wieder stärker auf seine eigene künstlerische Tätigkeit und die “exploration of the digital world” konzentrieren und sucht in Tony Conrad eine berufliche Entlastung (vgl. Conrad 2008, *Work stop 1*, S. 542).
- 142 Ebd. “Woody’s faith in my flexibility”, meint Tony Conrad sodann, “had its origin in a performance work, ‘Ten Years Alive on the Infinite Plain’” (ebd.).
- 143 Auf der DOCUMENTA wiederholt sich, was der Künstler im Vorjahr bei seinem Wechsel nach Buffalo bereits erfahren hatte: das neue Kunstmedium Video stiehlt seinem (ver-)alte(-te)n Vorläufer die Show (zu Tony Conrads DOKUMENTA 6 Beitrag vgl. Anm. 128). Im Unterschied zur in Kassel und andernorts spürbaren Opposition von Film und Video wirkt Tony Conrads Medienwahl in den Folgejahren bis ca. 1980 ein Stück weit zufälliger und weniger (politisch) divergent. Die amerikanische Debatte zum Konkurrenzkampf zwischen Film und Video prägt u.a. die OPEN CIRCUIT-Konferenz (1974) am MoMA (vgl. Davis, Simmons (Hg.) 1977, *The new television*).
- 144 Conrad 1976, *Non-Linguistic Extensions of Film*, S. 277.
- 145 Der tschechische Filmemacher Bohuslav (Woody) Vasulka (*1937, Brno) und die isländische Konzert-Violinistin Steina (Steinnunn Briem Bjarnadóttir, *1940, Reykjavík) lernen sich in Prag während Steinas Gaststudium kennen. Sie heiraten und emigrieren 1965 in die USA, wo sie u.a. 1971 *The Kitchen* aufbauen, dessen gattungübergreifende Offenheit prägend für den Umgang mit den damals neuen Medien wird (vgl. hierzu auch den Werdegang von Laurie Anderson, Shigeo Kubota und vielen anderen). Hier lassen sich Film- und Musikinteressen mit den Prinzipien der neuen Medien (Film, Video, Synthesizer, etc.) verbinden.
- 146 Tony Conrad in: Hill 1995, Tony Conrad interview by Chris Hill, S. 4.
- 147 Ebd. In *The Kitchen* stößt Tony Conrad nicht nur auf seine Kollegen “Woody and Rhys Chatham, Dimitri Devyatkin and Steina and the gang”, sondern auf einen Ort, der “was different from a gallery performance space, they were not really doing Body Art, and the relation between performance as body art and video is another history that you’ll find amply carried forth in other contexts” (Tony Conrad in: Hill 1995, *Interview with Steina Vasulka*, S. 4).

- 148 Im Jubiläumskatalog *The Kitchen Turns Twenty* würdigt Tony Conrad The Kitchen als ausgesprochen vielseitigen Ort (Conrad 1992, Clapping Nostalgia, S. 31–36).
- 149 Nach seinem fulminanten, kuratorischen Erfolg bei der WHITNEY BIENNALE (2012) wird Jay Sanders 2012 ordentlicher Kurator am Whitney Museum. Später engagiert er sich in seiner freien Arbeit z.B. im Umfeld der Screenings für das DOING THE CITY-Feature bei 80 WSE (2012, vgl. Anm. 175) für Tony Conrad.
- 150 Während die erste Filmversion der Installation von “Ten Years Alive on the Infinite Plain” in den 1980er Jahren aus einem einzigen Filmloop besteht, welcher durch alle vier Projektoren durchgeschleift wird (variable Zeiten), sind heute vier Einzelloops vorhanden, sodass jeder Projektor mit einem eigenen Film bespielt wird. Die Loops werden unmittelbar nacheinander gestartet. Dann bewegen die Filmvorführer die Projektoren manuell aufeinander zu, wobei die Bewegung ihrem Zeitgefühl unterliegt und die Dauer der Darbietung mithin leicht variieren kann. Am Ende ist ein, aus vier Teilprojektionen überlagertes, Einzelbild entstanden. Einen ähnlichen Überlagerungseffekt erwähnt Peter Weibel auch in Hinblick auf den gemeinsam mit Beverly Grant realisierten Farbfilm “Straight and Narrow” (1970, Musik Terry Riley & John Cale [“Church of Antrox”, 1971]), wenn er schreibt: „Der Film wird gelegentlich durch zwei hintereinandergestellte Filmprojektoren gezeigt, die in ein rechtwinkeliges Eck projizieren, so daß das zweite Bild etwas zeitverzögert erscheint [...]. Diese Interferenzen steigern den musikalischen und visuellen „Flickerl-Effekt““ (vgl. Weibel 1987, Von der visuellen Musik, S. 95).
- 151 Die Verwendung von positiven und negativen Bildfeldern im Ausgangsloop unterbindet den Durchlichtungseffekt und erzeugt eindeutige schwarze oder weiße, aber nicht graue Bildwerte.
- 152 Tony Conrad in: Hill 1995, Tony Conrad interview by Chris Hill, S. 5.
- 153 Insgesamt orientiert sich die Dauer der Aufführung an der Audioaufnahme der Uraufführung bzw. der musikalischen Liveperformance. Die Filminstallation ist gegenüber der Uraufführung allerdings 30 Minuten kürzer, da eine der vier Audioaufzeichnungen missglückte (Tony Conrad vermutet, dass ein Audiomagnetband versehentlich überschrieben wurde). Bereits in der Filminstallation “Four Square” (1971, gemeinsam mit Beverly Grant) hatte die Elektro-Klang-Komposition “Emergency Landing” (1970) die Wirkung unterstrichen. Allerdings sind die vier 16mm-Farbfilme von “Four Square” quadratisch angeordnet, wodurch die immersiven Tendenzen verstärkt werden.
- 154 Rhys Chatham ist damals für das Musikprogramm von The Kitchen zuständig. Den Stellenwert der Zusammenarbeit für Chathams weiteren Werdegang erwähnt Tony Conrad in seinem MINDFRAMES-Beitrag beiläufig, wenn er schreibt: “Rhys, who was an Indian music enthusiast, whose flute playing was strongly influenced by drone-based thinking, performed with striking originality and insight in ‘Ten Years Alive on the Infinite Plain’. Our interaction in 1972 influenced each of us strongly; and in some respects ‘Ten Years Alive on the Infinite Plain’ was a first step toward Rhys’s later invention of the massed guitar sound that was to define New York art-rock and the crossover between musical minimalism and avant-pop” (Conrad 2008, Work stop 2, S. 545; vgl. zudem Joseph 2008, Beyond the Dream Syndicate, S. 24f., hier wiedergegeben in Anm. 120).

- 155 Unwillkürlich erinnert das “I Have a Dream” an Martin Luther Kings berühmte Bürgerrechtsrede vor dem Lincoln Memorial in Washington D.C. (1963), welche Tony Conrad beiläufig in seinem Aufsatz *MINor premis* (1997) erwähnt. Darin schreibt er: “At the time [1962–64], the numerical frequency ratios we used for the microtonal inter intervals in Dream Music appeared so intimate with ancient Pythagorean numerology that it was easy for us to be seduced into fantasizing that our system of pitch relationships was *eternal*, as in La Monte Young’s preferred designation, the *Theatre of Eternal Music*. For my part, I preferred *Dream Music*, which was less redolent of a socially regressive agenda – only think of Martin Luther King’s ‘I Have a Dream’ speech, which I had heard, standing on the Lincoln Memorial steps a year before I recorded ‘Four Violins.’ The framework of intervals [...] is of course no more eternal than a rhythms based on seven beats to the measures” (Conrad 1997, *MINor premise*, S. 36).
- 156 Tony Conrad, nicht publizierte Ankündigung zu “Ten Years Alive on the Infinite Plain” (1972, *The Kitchen*).
- 157 Am Scharnier zwischen Mathematik, Musik und künstlerischer Ästhetik spielt die pythagoreische Musiktheorie eine zentrale Rolle. Mit ihr beschäftigt sich Tony Conrad Anfang der 1960er Jahre und dann erneut nach der Jahrtausendwende intensiv (vgl. Tony Conrad Statement zu “The Flicker”, in: Northwest Film Forum, *The Sprocket Society* (Hg.) 2010, *Sixties Synaesthetics*, S. 7f. sowie Anm. 992; zu “Articulation of Boolean Algebra for Film Opticals” vgl. Conrad 1975, *Articulation of Boolean Algebra*).
- 158 Die Beat-Künstler Brion Gysin und Ian Sommerville William konstruieren z.B. die sogenannte “Dream Machine” (ca. 1961), eine Beleuchtungsapparatur, deren repetitive Lichteffekte durch sich bewegende Schablonenröhren erzeugt werden und auf Grey Walters neurowissenschaftliche Studie *The Living Brain* (1953) aufbauen. Als historische Vorläufer mögen in diesem Zusammenhang auch Thomas Wilfreds Lichtklaviere (“Clavilux”) der späten 1920er Jahre erinnert sein (vgl. hierzu Weibel, Jansen (Hg.) 2006, *Light art from artificial light*). Tony Conrad konstruiert noch 1979 zusammen mit Woody Vasulka für Paul Sharits ein “Color Printing System”, welches monochrome Lichtfelder für 35mm-Farbfilm erzeugen soll (vgl. Conrad 1979, *Color Printing System*).
- 159 Wörtlich heißt es darin: “This place was selected by Media God to perform an experiment on you, to challenge your brain and its perception. We will present you sounds and images which we call Electronic Image and Sound Compositions. They can resemble something you remember from dreams or pieces of organic nature, but they never were real objects, they have all been made artificially from various frequencies, from sounds, from inaudible pitches and their beats” (Steina, Vasulka 1971, *Welcome to The Kitchen*, S. 1).
- 160 Diederichsen 2008, *Zeit und Traum*, S. 14.
- 161 Jonas Mekas erklärt das Poetische in einem Fernsehinterview mit Gerald O’Grady (1978, Channel 17) anhand seines 16mm-Tagebuches “Walden (Diaries, Notes, and Sketches)” (ab 1969). Dabei verwendet er die Metaphorik von Horizontalen und Vertikalen: Während die filmische Zeit horizontal verlaufe, durchkreuzten die übereinander gelagerten (narrativen) Schichten das Vertikale, so Mekas. Ein Bezug zu filmischen Arbeiten wie “Straight and Narrow” (1970), in welcher hori-

- zontale und vertikale Streifen motivisch allgegenwärtig sind, scheint insofern nicht ganz abwegig, als Tony Conrad in den „Walden Diaries“ gemeinsam mit Beverly Grant auftaucht (vgl. J. Mekas: *Walden/Diaries, Notes and Sketches* (1969) [Q: Vimeo #02:19# – #02:52#]). Filmisch-poetische Referenzen mit Hang zur „träumerischen“ Abstraktion finden sich auch bei Tony Conrads langjährigem Kollegen Hollis Frampton, dort z.B. in den 16mm-Filmen „Maxwell’s Demon“ (1968), „Snowblind“ (1968), „Zorns Lemma“ (1970), „nostalgia“ (1971) oder auch dem Großprojekt „Hapax Legomena“ (1971–1972).
- 162 Vgl. hierzu Conrad 2013, *Studio of the Streets Wall Texts*, S. 50f.
- 163 Vgl. hierzu das „Waterworks“-Projekt (1972/2012) sowie Conrad 2013, *What is Community*, S. 39.
- 164 Bei jüngeren Vernissagen führt Tony Conrad das Trio gelegentlich als Event erneut in der Installation „Ten Years Alive on the Infinite Plain“ auf (vgl. in Chicago 2002, Buffalo 2003 und Dortmund 2004). Dabei variiert die Zusammensetzung der Musiker. In Brüssel (13. Oktober 2007, ARGOS OPEN ARCHIVE FESTIVAL) passt Tony Conrad den Titel seiner Arbeit insofern an, als „Forty-five Years Alive on the Infinite Plain“ (1972/2007) die seit der Uraufführung verstrichene Zeit berücksichtigt. Gleiches gilt für die Präsentation in Bologna (16. April 2013, LIVE ARTS WEEK, MAMBo – Museo d’Arte Moderna di Bologna/Fondazione Teatro Comunale di Bologna), wo das Werk unter dem Titel „Fifty-one Years on the Infinite Plain“ zu erleben ist. Begleitet wird die Performance diesmal von Silvia Mandolini (Geige), Valentino Corvino (Bratsche), Marco Radaelli (Cello), Emiliano Amadori (Bass; vgl. *Argos Open Archive Festival 2007, Forty-five Years on the Infinite Plain*). Eine kurze Sequenz von „Ten Years Alive on the Infinite Plain“ ist auch in der CD-Edition von *Table of the Elements* enthalten (1997, begleitet von David Grubbs und Jim O’Rourke).
- 165 Im Rahmen der POINT BLANK-Veranstaltungen (1983) ist „Ten Years Alive on the Infinite Plain“ bereits als Filminstallation erwähnt.
- 166 Es ist bezeichnend, dass „Ten Years Alive on the Infinite Plain“ in *The Kitchen* und nicht in den *Anthology Film Archives* oder dem *Millennium Film Workshop* realisiert wird, denen Tony Conrad damals ebenfalls verbunden ist. Ähnlich wohlkalkuliert wirkt die Auswahl der Präsentationsorte der unterschiedlichen „Yellow Movies“-Editionen exakt ein Jahr später (vgl. Anm. 182).
- 167 Hill 1995, *Tony Conrad interview by Chris Hill*, S. 4f.
- 168 Lurk 2009: *Informal Chat: Early Video Works*, S. 4.
- 169 So erinnert sich Tony Conrad: „Woody was ascribing to me sort of priority in this whole area of working with the bit-based digital image – even though in an effect that had been none of my concerns. But Woody had felt that I had been there long before and this let him to urge that I would be hired in Buffalo to teach video – even so I had never taught video and that I had never made video and had never done video and didn’t even know video. But Woody was convinced that I was ahead of anybody else and that I would be the right person and that’s why I am still at Buffalo“ (ebd., S. 5).
- 170 Branden W. Joseph berichtet von Tony Conrads Job als technischem Zeichner (Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 53). Gemäß Vita gelangt der Mathematikstudent in seiner Studienzeit durch das RIAS-Radcliffe Institute for

- Advanced Study (Department of Mathematics, Harvard University) an einen Auftrag als *Computer Programming Trainee*, welcher ortsunabhängig ausgeführt werden kann und es dem Künstler ermöglicht, zu reisen. 1959 geht er daher nach San Francisco, wo er unter anderem La Monte Young kennenlernt (vgl. Anm. 115). 1960 reist er dann nach Europa, wo er ein Gastsemester am Universitets Fysisk-Kemiske Institut in Kopenhagen absolviert. Anschließend tourt er durch Europa. In Deutschland besucht er unter anderem in Darmstadt das Internationale Musikinstitut (IMD) und das Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks (Köln), das Herbert Eimert 1951 aufbaut und 1963 von Karlheinz Stockhausen übernommen wird (vgl. Anm. 116 und 220). 1961 belegt Tony Conrad am RIAS Summer Institute einen Kurs zur *Theory of Large Computing Devices*. 1965 arbeitet er in New York zunächst als Lab Assistant bei Wm. Nemeth Optical House, 1965/66 als Programmierer bei der Life Circulation Company und 1971–72 bei der Elektronikfirma Entran Devices Inc (vgl. Conrad May 2011, Vita, S. 2). Auch später beschäftigt sich Tony Conrad mit den Anwendungsbereichen von Computertechnologie. So verfasst er im Mai 1985 den Aufsatz *Digital Arts in the Historic Context of Computer Science*.
- 171 Das Buch *Untitled [minimalist computer work]* (1976, ehem. *Ditto Master-Fade*) besteht aus einem Endlosdruck des Buchstaben H. In der pythagoreischen Musikästhetik wird die Ganzzahlenharmonie als Goldener Schnitt ($a : H = A : b$) beschrieben. In der Shannonschen Informationstheorie bezeichnet H (großes Eta) hingegen das Maß der Entropie, welches den Erwartungswert von Information bestimmt. In seinem Buch überträgt Tony Conrad das minimalistische Prinzip der Wiederholung auf den narrativen Gehalt, dessen Inhalt dadurch auf ein (selbstreferenzielles) Minimum reduziert wird. Das Medium des Buches überhöht den impliziten Gestus eines ironischen Kommentars zur Informationstheorie.
- 172 Tony Conrad bezeichnet den "Piano Vorsetzer" (1979) als sein einziges, wirklich *digitales* Musikinstrument. Der analoge Spielautomat steuert die C-Tasten eines Klaviers, indem ein perforierter, schwarzer Tonpapierstreifen wie eine 8bit-Lochkarte von einer Diode in einer Blechdose beleuchtet wird. Eine Fotozelle liest unter dem automatisch bewegten Programmfilm die Information aus und gibt sie als Anschlagimpuls an die mechanischen Hämmerchen weiter, welche die entsprechenden C-Tasten anspielen. Der "Piano Vorsetzer" ironisiert den Betrachtungsgegenstand mit brachial wirkenden, analogen Mitteln. Inwiefern der Künstler mit der Buffalo-Norm (vgl. Völz 2009, Historische Speicher, S. 8) vertraut ist, welche ab 1908 die Breite der perforierten Notenrollen von mechanischen Reproduktionsklavieren vereinheitlicht, ist unklar.
- 173 Den Echtzeiteffekt der videografischen Bildübertragung (Video Closed Circuit) wendet Tony Conrad kurze Zeit später auf das Medium Film an ("Third Film Feedback", 1974). In seinen Videoarbeiten sind Closed Circuits eher selten und kommen nur flüchtig vor (vgl. "Concord Ultimatum", 1977; "Come on in", 1986; zu "Third Film Feedback" vgl. Lurk 2008, Tony Conrad und der strukturalistische Experimentalfilm, S. 267–271).
- 174 Conrad 1992, Clapping Nostalgia, S. 33. Ferner erklärt der Künstler im Gespräch mit Chris Hill: "I could create any logical combination by using a suitable sequence of bi-packing and double exposing. The problem with working this way in

film was that it was extremely time consuming and painfully elaborates to realize, expensive and very very difficult.

The idea of being able to realize some of these objectives in real time using video tools was quite seductive. In effect that's the seduction of video; [...] one realizes images, contact with image and contact with image processes, in real time, for the first time. I think there's almost nothing that has been done with video that doesn't depend upon that allure" (Hill 1995, Tony Conrad interview by Chris Hill, S. 5).

- 175 Jay Sanders führt dieses Gespräch anlässlich der Wiederaufführung von "Ten Years Alive on the Infinite Plain" in *The Kitchen* 2005, wo er zu diesem Zeitpunkt noch Kurator ist (vgl. hierzu auch Anm. 149).
- 176 Sanders 2005, Tony Conrad, S. 68.
- 177 Neben den synthetischen Experimenten der Vasulkas zu elektronischen Video-Feedbackschlaufen lassen sich über Dimitri Devyatkin (*The Kitchen*) auch Bezüge zu jener Form des Video-Feedbacks aufzeigen, die gewöhnlich unter dem Begriff des Closed Circuit abgehandelt werden. Exemplarisch hierfür sei Devyatkins Arbeit "Video Tunnel" (1971, mit John Rogers) erwähnt.
- 178 Hill 1995, Tony Conrad interview by Chris Hill, S. 7.
- 179 So heißt es im gleichen Text weiter: "I spent several years in the late 60s playing with electronic devices and building circuits. And one day, (laughs) I realized that I couldn't make a piece that I liked out of all of that and that I could make a lot of good music by playing on my violin. (laughs) And I stopped" (ebd., S. 7). Bereits 1960 hat sich Tony Conrad, beeindruckt vom Besuch der Darmstädter Sommerkurse, des Eimert-Studios und des Kölner Studios für elektroakustische Musik beim WDR, kompositorisch mit elektronischem Feedback beschäftigt (vgl. "Three Loops for Performers and Tape Recorder", ein Stück für drei untereinander verbundene Kassettenrekorder).
- 180 Die konzeptuelle Differenz zwischen Woody Vasulkas Denken und jenem von Tony Conrad wird greifbar, wenn man Tony Conrads Text *Articulation of Boolean Algebra for Film Optical*s (1975) mit Woody Vasulkas Texten vergleicht, wie besp. *Didactic Video: Organizational Models of the Electronic Image* (1975, reprint in: Vasulka 2008, *Didactic Video*, S. 400–410) oder auch seinem *A Syntax of Binary Images* (1978, reprint in: ders. 2008, *A Syntax of Binary Images*, S. 420–429).
- 181 Weil letztlich nur ein (statt planmäßig zwei) Videomischer zur Verfügung steht, um das ausschließende ODER zu erzeugen, und auch andere Belange praktische Eingeständnisse erfordern, merkt Tony Conrad rückblickend an: "Both of us are frustrated; there are just not enough binary video tools available yet. Imperceptibly to either of us (at the time), we forge an indissoluble union of interests. In the end, Woody improvises on the video side, Rhys and Laurie play with me. A handful of people come; it is exquisite" (Conrad 1992, *Clapping Nostalgia*, S. 33).
- 182 Announcement in *The Kitchen* (Hg. 1973, 2nd Annual Video Arts Festival). Der Einladungstext lautet: "Mon May 7 8:30pm 'Yellow Movie,' a forty-monitor show by Tony Conrad". Die unterschiedlichen Editionen referenzieren variierende Bewegtbildformate und sind auf die Ausstellungsorte abgestimmt. Während der Millennium Film Workshop die 16mm Edition zeigt, präsentiert *The Kitchen* die Video- und Fernsehformate, die heute weitgehend in Vergessenheit geraten

- sind; die folgenden Bezeichnungen folgen der Inventarliste (Conrad 2006, Orkan Telhan Photos).
- 183 Hierarchisch gelesen, kann die Malerei (sc. Kunst sc. *high culture*) dem populären *yellow*-Medium des populären (Hollywood-)Films (sc. *low* oder *mass culture*) gegenüber gestellt werden. Bezogen auf den Farbnamen *Gelb* sei zudem eines der frühen Skizzenbücher des Künstlers erwähnt, in welchem grundlegende, experimentelle Filmkonzepte dargelegt sind: es trägt den Titel: *Yellow Flicker Notebook* (May 12, '65). Der letzte Eintrag dieses Notizbuches ist auf "April 11, '69" datiert. Anders verwendet Tony Conrad die Bezeichnung *gelb* im Rahmen seines nicht realisierten Videoprojekts "My Yellow Tail" (1989), einem Rollenspiel, das Analogien zu Kathy Ackers und Alan Sondheims Videoband "The Blue Tape" (1974) aufgewiesen hätte (vgl. Anm. 617).
- 184 Bazin 2002, Was ist Film, S. 225.
- 185 Formalikonografisch weisen die Filmversionen der "Yellow Movies" ferner eine gewisse Nähe zum Anfang von John Baldessarīs experimenteller Videoarbeit "Six Colorful Inside Jobs" (1977) auf, in welcher sich Baldessari eine Woche lang von oben dabei filmen lässt, wie er einen Raum jeden Tag mit einer neuen Farbe ausmalt. Montags beginnt er, den weiß gestrichenen Raum rot zu übermalen, wobei er zuerst die Raumkanten überpinselt und dabei eine Bildstruktur erzeugt, die visuell mit Tony Conrads Rahmenkonstruktionen der "Yellow Movies" vergleichbar scheint.
- 186 Die jüngere Popularisierung und Monumentalisierung dieser Werkgruppe zeigt sich u.a. in Jonathan Walleys Erläuterungen über mehrere hundert Realisationen. So schreibt Jonathan Walley: "By 1975, Conrad produced several hundred realizations, which all consist of household paint brushed onto rectangular sheets of paper roughly approximating the Academy ration of 1.33 to 1" (Walley 2007, *The Paracinema of Anthony McCall*, S. 360). Ferner idealisiert der Autor etwas, wenn er in seinen Anmerkungen zu David James feststellt: "James mistakenly interprets Conrad's 'Yellow Movies' as attempting to acquire for cinema the status of marketable art object" (ebd., S. 381). Die aktuelle Marktpraxis widerspricht dem deutlich, die 16mm-Filmedition der "Yellow Movies" birgt auch ökonomische Erfolge. Jonas Mekas rezensiert die Ausstellung in seiner *Village Voice*-Kolumne als bahnbrechend. So akquiriert zunächst das Walker Art Center (Minneapolis, "Yellow Movie 1/25-31/73", 1973), später auch das Museum of Modern Art (NYC, "Yellow Movie 3/31-4/2/73", 1973) sowie das Museum für Moderne Kunst Frankfurt einzelne Werke der Serie, bevor Präsentationen auf Kunstmessen (Basel, Köln), während Festivals (Lyon), im Experimentalfilm-Kontext (Frankfurt, Minneapolis) oder bei Galeriepräsentationen der neuerlichen Popularität beitragen, was schließlich in der Präsentation der "Yellow Movie" in dem Ausstellungssegment LOST IN TRANSLATION im italienischen Pavillon der 53. Biennale in Venedig (2009) gipfelt.
- 187 Der Text stammt aus dem Millennium-Einladungsflyer (vgl. Diederichsen (Hg.) 2008, Tony Conrad, S. 10).
- 188 Conrad 2005, *Is this Penny Ante or*, S. 102. Weiter erklärt der Künstler: "The 'Yellow Movie' series of 1972–1976 used a painted movie screen shape, and relied on the gradual fading of cheap paint as its light recording mechanism. The 'Yellow Movies', of which I produced very many, frequently working together with Jerry Tartaglia, ultimately failed as an intervention, since they were not

- cogently legible at the time within either film or art. They were exhibited at Millennium Film Workshop, but received notice only from the ever-progressive Jonas Mekas. Gallerist Ivan Karp said they did not function as a *legible international iconography*, which was his yardstick for art" (ebd., S. 102f.).
- 189 Vgl. Anm. 184.
- 190 Der Katalog *Tony Conrad. Yellow Movies* (Diederichsen, Müller (Hg.) 2008) würdigt die beiden Filmeditionen der "Yellow Movies". Im Zentrum steht die 16mm-Edition, die vier 35mm-Objekte sind zumindest am Ende des Kataloges wie ein Appendix abgebildet, ohne eingehend erläutert zu werden. Die übrigen Editionen fehlen ganz.
- 191 Diederichsen, Müller (Hg.) 2008, Tony Conrad.
- 192 Conrad May 1973, *Yellow Movies*.
- 193 Gillette in *Video: process and meta-process* (1973, S. 21) zitiert nach Antin 1975, *Television*, S. 36. Und Antin führt kurz darauf weiter aus: "It would be so much more convenient to develop the refined discussion of the possible differences between film and video, if we could only forget the Other Thing – television. Yet commercial television, which controls the technology and hares the essential conditions of production and viewing of everything seen on the video monitor screen, has also provided almost all the background viewing experience of the video audience and even of the video artist" (ebd.).
- 194 Zu P. Adams Sitney vgl. Anm. 44.
- 195 Der Unterschied zwischen der Video- und der Filmversion innerhalb der schwarzen Rahmung wird ferner durch die Dicke des Rahmens markiert, welche bei den Video- und Fernsehversionen bis an den Bildrand reicht.
- 196 In diesem Zusammenhang wäre es interessant, den Einfluss des Fernsehens auf den Experimentalfilm zu betrachten. Carlos Kase führt etwa aus: "Though it influenced a variety of art forms and practices, the medium upon which television had the most significant influence is likely that with which it shares its principal technology: video art. Yet, in largely unrecognized ways, television was a significant determining influence on experimental film as well" (Kase 2009, *A cinema of anxiety*, S. 145).
- 197 Hätte Tony Conrad gewollt, wäre der Experimentalfilmemacher, der in der *cutting*-Praxis ausgesprochen routiniert ist (vgl. Anm. 255), in der Lage gewesen, eine saubere Linie auszuscheiden, zumal bei den TV-Objekten offensichtlich Schablonen verwendet wurden.
- 198 Das mittlere Monitorfeld lässt Tony Conrad absichtlich frei.
- 199 Zwar unterscheidet sich "Moon is the Oldest TV" durch die elliptische Disposition im Raum, welche an die Umlaufbahn des Mondes erinnern soll, aber der Aspekt des Von-Innen-heraus-Leuchtens und das Moment der Dauerhaftigkeit wären vermutlich vergleichbar.
- 200 Physische Videoinstallationen mit vielen TV-Monitoren sind aufgrund der technischen wie materiellen Verfügbarkeit 1973 noch relativ selten. Zwar realisiert Nam June Paik 1974 erstmals seinen "TV Garden", aber das *Gros* seiner Mehrkanalinstallationen (z.B. "Fish Flies on Sky", 1985) oder auch Ira Schneiders "Time-Zones" (1980) datieren später. Die visuelle Collage von TV-Monitor-artigen Flächen (konvex gewölbte, abgerundete Ecken) ist als grafisches Spiel in

- Print-Publikationen hingegen relativ verbreitet (vgl. z.B. Willoughby Sharps und Liza Bears *Avalanche* oder auch Battcock (Hg.) 1978, New Artists Video).
- 201 Auch wenn die TV-Objekte heute aufgrund unsachgemäßer Lagerung diverse Schäden aufweisen (Dreck, Kratzer, Wasserschäden (inkl. Salzränder, etc.)), ist noch deutlich erkennbar, dass Tony Conrad an den Rändern dunkle Farbspuren aufgebracht hat, um den Raumeffekt zu steigern.
- 202 Nicht publizierter Brief Tony Conrads (2004, Inquiring about the 'Yellow Movies', S. 1).
- 203 Teer ist in der Malerei und bei experimentellen Kunstformen der 1960er Jahre relativ beliebt (z.B. Landart) und darf hier durchaus materialesemantisch gelesen werden.
- 204 Conrad 2006, Orkan Telhan Photos, Zeile 311.
- 205 Signaturen sind in Tony Conrads Œuvre nicht sehr gebräuchlich, auch wenn sie an einzelnen Objekten nachweisbar sind. In der Regel wirken sie ironisch vgl. die Postkarte "Too Little" (1979). Im vorliegenden Fall *stört* der Aufkleber zudem die Durchsicht.
- 206 Der Listeneintrag lautet: "Screened on tarred fabric" (Bildbezeichnung der Quelle: Img. dscf1243).
- 207 Bildbezeichnung der Quelle: Img. dscf1244.
- 208 Zwar hat sich der erwartete Degradationseffekt (*fading out over time*) nie in der von Tony Conrad erwarteten Form eingestellt – die ungefassten Außenflächen der vergilbenden Papierränder wirken heute wesentlich fragiler als die bemalten Flächen, welche durch die Dispersionsfarbe *geschützt* werden. Augenscheinlich hat das Bindemittel der Farbschicht dem Papier bisher weniger zugesetzt, als die Handhabung, bei welcher das Papier mittels Klebeband oder Nadeln direkt auf die Wand gepinnt wird und so die natürliche Degradation (Lösungsmiteinfluss, Vergilbung, Ausreißen der Stecklöcher) befördert wird. Der selektive Blick hat das Zeitmotiv direkt an die Minimalismus-Tradition gebunden. Anders als bei den Installationen "Shadow File" (1975) und "Third Film Feedback" (1974) bleibt die videografische Zeit hier kaum greifbar. Der langsame Zerfall der "Yellow Movies" (1972–1973) unterscheidet sich, ähnlich wie beispielsweise bei Dieter Roth, sowohl vom Kunstmotiv der (schnellen) Zerstörung, welches seit der klassischen Moderne eine Rolle spielt, als auch von der natürlichen Alterung/Degradation materieller (und immaterieller) Objekte.
- 209 Diederichsen 2008, Zeit und Traum, S. 12.
- 210 Zum Zeitbegriff der Dauer vgl. Henri-Louis Bergson, der in seiner *Einführung in die Metaphysik* (1909) eine filmnahe Metaphorik verwendet. Zu den beiden gegenläufigen (Film-)Spulen, von denen eine die Lebenszeit, die andere die wachsende Erinnerung darstellt, kommt die Vorstellung von unendlich vielfältigen Schatten hinzu (Bergson 1929, Einführung in die Metaphysik).
- 211 Das Licht weist variierende Wellenlängen (Farben) auf. Nach dem Verlust der Originalfolie kann die nicht wieder ausgestellte Arbeit als *abgegangen* gelten. Da das verwendete Malmittel (der Folie) krebserzeugend ist, hat Tony Conrad darauf verzichtet, die Folie zu rekonstruieren.
- 212 Vgl. Kacunko 2004, Closed Circuit Videoinstallationen, S. 224 sowie Lurk 2008, Tony Conrad und der strukturalistische Film, S. 271f. Zum Schattenmotiv in

- Tony Conrads Œuvre vgl. auch "Boiled Shadow" (1974) und "Palace of Error" (1982).
- 213 Zum technischen Aufbau erläutert der Künstler wörtlich: "The light sources for the projection are very intense, and lenses are not used in image formation; the particular sort of projected images I am talking about are usually called shadows. The photochromic panel is sustained in a condition of equilibrium, so that shadow images will be stored during a comparatively brief exposure (on the order of one minute), but will in time (on the order of 15 minutes) fade towards the overall equilibrium color" (Conrad 1975, Shadow File, S. 5).
- 214 Vgl. hierzu auch Gene Youngbloods Konzept des expanded cinemas: "When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes. One no longer can specialize in a single discipline and hope truthfully to express a clear picture of its relationships in the environment" (Youngblood 1970, Expanded Cinema, S. 41).
- 215 Conrad 1975, Shadow File, S. 5.
- 216 Vgl. z.B. Foucault 2002, Archäologie des Wissens; Derrida 1997, Dem Archiv verschrieben.
- 217 Nicht inventarisierte Skizze.
- 218 Vgl. hierzu Anm. 156.
- 219 Vgl. hierzu die beiden Vorlesungsskripte *Some Production Notes on Loose Connection* (24.–28. November 1973) und *Toward an Orientative Basis for Formulative Esthetics in Film I Relations* (Sommersemester 1975).
- 220 Vgl. Anm. 179.
- 221 Eine Schemadarstellung der Arbeit ist im Katalog zur DOCUMENTA 6 (1977) abgebildet (vgl. Conrad 1977, Tony Conrad, S. 259).
- 222 René Bauermeister inszeniert beispielsweise in «Aléatoire I et II» (1978) mithilfe eines offenen ½"-Spulengeräts einen analogen Videoloop mit Zeitverzögerung (Timedelay), bei welchem das eben aufgenommene Magnetband (≠ Videosignal) nach der Aufnahme über einen weiteren Videorecorder geschleust und von dort aus wiedergegeben wird (vgl. Schubiger 2009, René Bauermeister, S. 14ff.). Im Filmkontext könnte ferner Dan Grahams "Body Press" (1970–1972) erwähnt werden, dessen Installationsversion die beiden Filmstreifen in einem aufwendigen Doppelloopverfahren durch zwei Endlosprojektoren schlauft und auf zwei diametral gegenüberliegende Wände projiziert. Dabei wird die Körpererfahrung der Aufnahmesituation im doppelten Filmbild unmittelbar begreifbar.
- 223 Auch für die Urversion von "Loose Connections" (1973) wird das im Stadtraum als 360°-Panorama aufgezeichnete Filmmaterial auf die Wand projiziert und abgefilmt. Im Unterschied hierzu ist der Künstler in "Movie Show" (1977) aber rechts im Vordergrund selbst sichtbar. Ähnlich den Stellvertreterfiguren in historischen Kunstwerken (seit dem Mittelalter) erleichtert diese Position dem Betrachter die Identifikation mit den *im* Bild Handelnden.
- 224 Der Vorführungsgestus von "Movie Show" kann an Richard Serras 16mm-Schwarzweißfilm "Frame" (1969) erinnern, in welchem Serra eine Leinwand/

- Projektionsfläche mit einem Assistenten in den offenen Rahmen eines Fensters einpasst. Im Hintergrund sind die Geräusche des Stadtraumes zu hören und an einigen Stellen erscheint die zuvor bereits für die Aufzeichnung aufgeführte Installationsperformance, sodass die Differenz zwischen dem realen und dem kinematografischen Raum, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, verschwimmt. Das Einpassen der Leinwand ist über weite Strecken als weißes Flackern sichtbar.
- 225 Die Statik des Bildausschnittes wird durch die Verwendung eines Stativs untermauert. Ruckartige Bewegungselemente werden beim Schwenken beibehalten und rufen zum Entstehungszeitpunkt noch Assoziationen an Experimentalfilme wie beispielsweise Michael Snows "Wavelength" (1967) wach. Jonathan Walley hat erst jüngst die ikonische Referenz als "being about 'about' the camera zoom and frame" beschrieben (2007, *The Paracinema of Anthony McCall*, S. 380).
- 226 Es wirkt fast, als sei prozessual in der Kamera geschnitten worden. Dies ist aufgrund der medientechnischen Bedingungen damals noch relativ üblich. Allerdings wird der Ton beim Schneiden in der Kamera nicht mit aufgezeichnet. Ferner legen es die räumliche Disposition des Bandes sowie sichtbare Schnitte nahe, dass "Movie Show" (zudem) nachträglich an einem Videoschnittplatz fertiggestellt wurde.
- 227 Die doppelte Differenz kann als Chiasmus zwischen Film und Video, Schwarzweiß und Farbe gelesen werden.
- 228 In der Videokunstgeschichte wird der Bilddurchlauf vor allem mit Joan Jonas' Videoarbeit "Vertical Roll" (1972) in Verbindung gebracht, bei welcher das Schlagen des Löffels (auf einen Spiegel) optisch mit dem Rhythmus des Stör-effekts gekoppelt ist. Beide Bedeutungsebenen exponieren sich wechselseitig.
- 229 Dieser Abschnitt wurde als Bilderklärung abgedruckt in Conrad 2008, *Movie Show*, S. 546.
- 230 In "Tom, Tom, the Piper's Son" (1969) experimentiert Ken Jacobs u.a. mit variierenden Belichtungssituationen, die von der Unter- bis zur Überbelichtung reichen. Er manipuliert die Laufgeschwindigkeit bis zum optischen Einfrieren einzelner Frames und collagiert den Film in einer Form, welche die 8mm-Spurbreite erinnern lässt, etwa wenn mitten im Bild verlaufende Teilbilder Perforationsstreifen präsentiert werden. Das ursprüngliche Narrativ des Films tritt hinter den visuellen Effekt fototechnischer oder materialesemantischer Details zurück, wenn die Frames z.B. durchlocht werden. David E. James beschreibt Ken Jacobs Vorgehen wie folgt: "Tom, Tom, the Piper's Son' is structurally similar in that a given piece of found footage, a ten-minute shot of the same attribute to Billy Bitzer, is serially re-presented; but in this case the re-presentation takes different forms (forwards, backwards, different speed, focusing on one character or another or on this or that area of the film frame) which decomposes the original and allow for the separate scrutiny of the various mechanisms of signification of both the filmic codes and the photo-chemical materials that support them" (James 1989, *Allegories of cinema*, S. 247). Einen experimentellen Umgang mit klassischen Out-Takes, Start- und Endmarken des Films sowie deren optische Manipulation führt auch George Maciunas in "Artype" (1966) vor Augen.
- 231 In "Bowed Film" sitzt der Künstler im Schneidersitz auf der Bühne und spielt einen 16mm-Zelluloidstreifen, wie die Saite eines Streichinstruments. Der Film ist am einen Ende um seinen Kopf gebunden und am anderen Ende so auf der

- Bühne fixiert, dass er mit einem Geigenbogen *gespielt* werden kann. Zwei Lautsprecher verstärken das sonst nur für den Künstler hörbare Signal. Als visuelle Amplifizierung ist Tony Conrad ferner so von einer Glühbirne angestrahlt, dass sein Schatten (sowie der des Films) auf die Wand fällt (zum Schattenmotiv vgl. auch "Palace of Error" 1982/1988). Jonathan Walley erklärt hierzu: "'Bowed Film' thereby inverted those aspects of film making and viewing that were public and private: film production, typically a private activity – especially in the context of avant-garde cinema's artisanal mode of production – was made public, while the viewing of images, normally a public affair, was rendered private, since only Conrad could see the images he produced" (Walley 2007, *The Paracinema of Anthony McCall*, S. 362).
- 232 Manipulationen bei der Wiedergabe von Filmen beziehen sich sonst eher auf die Modifikation der Durchlaufgeschwindigkeit, des Shutters vor der Linse oder eben die Behandlung des Zelluloidstreifens. Sie suchen jedoch nicht sprunghafte unterschiedliche Positionen im Bandverlauf. Eine derartige Spulästhetik ist hingegen in der Videokunst verbreitet und wird zeitweise durch die Nutzung von Laserdisks zur Idealform (vgl. z.B. die Laserdisk-Arbeiten von Steina [Vasulka] oder auch Lynn Hershman-Leesons "Lorna" (1979–1984).
- 233 Heute müssen einige der Tricks bereits aufwendig rekonstruiert und erklärt werden (vgl. hierzu Gfeller, Jarczyk et al. 2012, *Kompendium der Bildstörungen*).
- 234 Conrad 1988, 'Catching' Video at Home, S. 20.
- 235 Herskowitz 1988, *Media Buff*.
- 236 Der *Filmic Sync* entsteht, wenn Bild- und Tonspur framegenau parallel verlaufen und nicht, wie sonst üblich, zeitversetzt gedruckt sind. 16mm-Filmprojektoren sind mechanisch so konstruiert, dass der Filmstreifen zunächst den Tonabnehmer passiert und erst 26 Frames später die Linse, da der Shutter-Effekt während der Beleuchtung den Zelluloidstreifen mechanisch in Schwingung versetzt und damit die Abnahme des optischen Tons verunreinigen würde. Die Tonspur ist daher gewöhnlich nicht parallel sondern eben 26 Frames vor dem zugehörigen Bild gedruckt.
- 237 In "Film of Note" bearbeitet Tony Conrad den Film nach der Belichtung mechanisch so, dass die (visuellen) Kratzer nicht nur die Bild- sondern auch die Tonspur überziehen und mithin akustisch als lautes Krachen wahrnehmbar sind. Da Bild und Ton nicht umgeschnitten werden, wird die zum sichtbaren Smash gehörende akustische Beschädigung erst eine gute Sekunde später hörbar (vgl. Anm. 237).
- 238 Zu dem umfangreichen Zyklus gehören auch die derzeit nicht zugänglichen Bänder "Camera Destruction" (1976) und "Office Talk" (1976) sowie eine 16mm Filmversion "Ultimatum" (1976–1978). Aus einem Förderantrag hierzu wird der ehemalige Umfang an Rohfilmmaterialien ersichtlich, der medientechnische Herausforderungen mit sich bringt (Formatinkompatibilität + Logistik). So spricht der Künstler von "about 5'000 feet of 16mm-Film, an hour of videotape, over 1'000 feet of 8mm and super-8 film, and an large amount of still images and sound tape" (Conrad 1978, *Ultimatum. Program Request Sheet*, S. 2). Über die Formatvielfalt heißt es: "The demolished cameras will generate a variety of material; 8mm and Super-8 will be optically printed on 16mm color stock. In the course of the optical printing, much editing can be accomplished, so that this material will be edited at

- about 3:1 or 4:1 into the master...” (ebd., S. 4) sowie etwas später: “I find myself set by the traditional budgetary problems of the documentarians: my shooting ration is going to be quite high, perhaps as high as 5 or 10 to 1 (this is about three times higher than I have ever used in the past); and I am now reduced to sneaking my footage into a lab under dubious circumstances in order to process what I have already shot. I have stockpiled film stocks over the last couple of years, and much of this material will prove suitable for use in shooting ‘Ultimatum’. However, a lot of this footage is black & white, or off-brand or out of date, or it is 8mm-Film which will need re-photographing. Therefore, my most urgent need is for a large amount of high quality stock, with processing” (ebd., S. 9). Im “Ultimatum”-Budget notiert Tony Conrad: “the final format should be a 16mm series of about six half-hour shows, suitable for film distribution or for broadcast-narrowcast video presentation” (Conrad 1976, Proposal for a 16mm Motion Picture, S. 1). Sogar eine TV-Ausstrahlung wird erwogen und performative Livedarbietungen im Kunstkontext (explizit benannt sind das College of Art and Design in Minneapolis, an dem er 1976 eine kurze *Residency* absolviert, das Institut Media Study/Bufalo der SUNY [August 1976], das American Film Seminar Buffalo [Mai 1976], die Paul Sharits Retrospektive in der Albright-Knox Art Gallery [Oktober 1976] sowie die DOCUMENTA 6). “The greater number of such occasions”, schreibt der Künstler zudem, “is in the future; as the film nears completion, I will make efforts to increase public contact with these events. This will suggest a new sort of film presence, in which performance and recording share a larger pattern of work” (Conrad 1976, Proposal for a 16mm Motion, S. 4).
- 239 1991 kürzt Tony Conrad das 35-minütige Band für die Retrospektive AUTHORIZED TO SURRENDER um die ersten circa fünf Minuten, eine kurze Sequenz in der Mitte und die letzten 13 Minuten. Das zehnminütige Exzerpt endet mit Andrej Zdrvcis Kommentar: “Being a machine is one thing, but I’ll tell you – being a human being is really rough! [CU^{short} #09:58#]”. In der Langversion wird die Kamera ein weiteres Mal abgeschaltet und ein weiterer Closed Circuit erfolgt, der zur Spiegelsequenz überleitet. In der Kurzversion wurde die Schwarzsequenz hingegen gekürzt.
- 240 Conrad 2008, Concord Ultimatum, S. 550. Anlässlich der Retrospektive AUTHORIZED TO SURRENDER erklärt er dann: “In addressing the camera mechanism itself as a subject, and even offering to exchange positions with it, this performance dismembered at one stroke most of the aporias of the materialist/structuralist position in film theory” (vgl. Conrad 1991, Authorized to Surrender, S. 5). Dass Tony Conrad in der obigen Aussage vordergründig den Maschinen halluzinierende Träume wünscht, erinnert an Philip K. Dicks viel diskutierten Roman *Do Androids Dream of Electronic Sheep?* (1968), auch wenn “Concord Ultimatum” inhaltlich anders ausgerichtet ist: “I’m very happy”, behauptet der Künstler in “Concord Ultimatum”, “to savor the feeling of superiority and power that comes from certain knowledge of the moment of the death of this particular instrument” [CU #07:41#].
- 241 Der Literaturwissenschaftler lädt berühmte Filmemacher, Fotografen, Literaten und Videokünstler nach Buffalo ein, um einen akademischen Diskurs zur aktuellen Medienkultur zu ermöglichen. Die Geschichte des Instituts ist in seinen unterschiedlichen institutionellen und personellen Konstellationen im ersten Teil

- des *Buffalo-Heads*-Katalogs von Gerald O'Grady (2008, *Media Study/Buffalo* 2006, S. 40–63) und John Minkowsky (*Framing the Mind*, S. 19–38) aufgearbeitet, Minkowsky ist der langjährige Electronic Arts Curator O'Gradys und organisiert, wie später auch Bruce Jenkins als Filmkurator, das Film- und Videoprogramm (vgl. Mooney 1977, Gerald O'Grady).
- 242 Wörtlich erläutert Gerald O'Grady: "The scenario for this interaction would require an extended position paper, but, here, each of these fields can be briefly identified. Self would include a knowledge of and attention to the way in which our various sense perceptions work and an awareness of our consciousness as an integration of memory, feeling, intelligence and imagination. Culture refers to the various scientific and social structures described in physics, technology, sociology, economics, politics, etc. media refer to all of the symbolic codes of human communication, especially their elevation into intensive art forms, and to their interaction with and influencing of each other" (O'Grady 1971/1997, *A Description of Media Study/Buffalo*).
- 243 Im Bandverlauf heißt es später entsprechend: "Now I don't mean to try to bring about a kind of human insistence on rules of morality with reference to machines" [CU #05:24#].
- 244 Dies erinnert ein Stück weit an Douglas Davis Kommentar zu seiner Videoarbeit "Burying Camera" (1974). Hierzu erläutert er, "that turning the set around was an act forced on me: The image created me, not the reverse. The act emerged from a juxtaposition of chance events and contingencies" (Davis 1978, *The End of Video*, S. 27). "Burying Camera" gehört der Trilogie der "Cologne Tapes" an (1974–1976: "Against Video", "Burying a camera" und "Finding Sun"), über die Pieter van Bogaert schreibt: "Video is dead, long live video. Davis leaves his camera like an abandoned child on the market square in Cologne; he buries it and allows it to be resurrected" (van Bogaert 2004, *Outer and Inner Space*, S. 2). Die apparative Natur des Fernsehens erwähnt auch Tony Conrad, wenn er später über "Redressing Down" (1986) schreibt: "In the body of television, the audience is objectified as furnishing for architectural and social spaces of the protagonist. The commodification of television space inverts the sexual distance between the violated (consumed) body of the subject and the (no-present) viewer" (Conrad 1991, *Authorized to Surrender*, S. 8). Zur Anthropomorphisierung der Videotechnologien vgl. auch Vito Acconci (1990, *Television*, S. 125–134).
- 245 Weiter heißt es: "Yeah, so why don't we just let the camera act on its own here, in other words like I was doing before [...] this time the people will play the parts of the cameras (because it's two people [Andrej Zdravic, Tony Conrad]) ...and maybe we'll find out in this fashion what it's like" (Conrad 2008, *Concord Ultimatum*, S. 551).
- 246 "It's up to machines", sagt Tony Conrad wörtlich, "to learn how vicious the human psychology can be. Machines have to learn these facts, and they have to learn them by experiencing them" [CU #05:25#]. Zum Motiv des Lernens vgl. auch "Knowing with Television" (1983, Anm. 504).
- 247 Wörtlich schreibt Enzensberger: "Manipulation – literally, handling – means technical treatment of a given material with a particular goal in mind. When the technical intervention is of immediate social relevance, then manipulation

- is a political act. In the case of the media industry, that is by definition the case” (Enzensberger 1996, *Constituents of a Theory*, S. 68). Während Enzensbergers Theorie auf Deutsch unter dem Titel *Baukasten zu einer Theorie der Medien* erscheint, wird der oben angeführte Aufsatz noch im Jahr der Erstpublikation in der *New Left Review* (No. 1/ Vol. 64, November-Dezember) abgedruckt. Im englischen Text zeigt sich die sprachliche Nähe zu Tony Conrads Argumentation.
- 248 Zur Funktion des Closed Circuits in der Videokunst vgl. Kacunko 2004, *Closed Circuit Videoinstallationen*.
- 249 Andrej Zdrvic ist im zweiten Teil der Urversion von “Concord Ultimatum” mehrfach kurz zu sehen. Bei Minute 20 positioniert Tony Conrad einen Spiegel hinter Andrej, sodass das optische Spiel zwischen Kamera, Spiegel, Raumperspektive und Videomonitor den experimentellen Einstiegsübungen ähnelt, die auch bei Laien häufig in der ersten Phase der empirischen Erforschung des Videoequipments anzutreffen sind.
- 250 Andrej Zdrvic kennt den Grund für Tony Conrads Ausdauer und stellt resigniert fest: “It’s a human failure to keep still and meditate” [CU #18:50#].
- 251 Dazu erklärt er weiter: “I want you to notice how different cameras relate to different situations [CU #23:58#]”. Die Wendung des *pointing (at)* auf Tony Conrads Zettel lässt Vito Acconcis aggressiv auf den Betrachter gerichteten Zeigegestus in “Centers” (1971) assoziieren sowie dessen “See Through” (1970), bei welchem die Kamera den Künstler von hinten beobachtet, wie er sich seinem Spiegelbild nähert und das mediale Bild (Fernseher) zerschlägt (vgl. Anm. 572).
- 252 Zur Auseinandersetzung mit der *Pictures Generation* im Hallwalls-Umfeld kommt in den 1980er Jahren die videografische Beschäftigung mit Blick-, Seh- und Wahrnehmungspänomenen hinzu, welche von phänomenologisch ausgerichteten Arbeiten wie “Sip Twice, Sandry” (1983), über analytisch gemeinte Studien wie “Lookers” (1984), “Ipso Facto” (1985) oder auch “An Immense Majority” (1987), bis zum körperbezogenen Sehen in “Eye Contact” (1985) und “Egypt 2000” (1986) reicht.
- 253 Conrad 2008, *Work stop 6*, S. 560f.
- 254 Zu Tony Conrad Food-Filmen vgl. Anm. 130. Im Unterschied zu Künstlern wie etwa Dieter Roth, welche im Umfeld der Fluxus-Aktionen Lebensmittel in den Werkzusammenhang integrieren, hebt Branden W. Joseph (2012, *The Roh and the Cooked*) Tony Conrads Nähe zum Wiener Aktionismus hervor.
- 255 In “4-X Attack” hämmert Tony Conrad einen unbearbeiteten 16mm-Film in unzählige Stücke (Snippets), um die zerborstenen Teile des Zelluloidstreifens erneut zu einem – wenn auch ausgesprochen fragilen – projizierbaren Film zusammenzusetzen (editing). Das Collageprinzip erinnert ästhetisch an William S. Burroughs (1914–1997) literarische Cut-up-Technik, bei welcher Texte zerschnitten und neu zusammengesetzt werden. Sein eigenes Vorgehen erklärt Tony Conrad: “I took the original unexposed film in the darkroom with a hammer and beat it unmercifully; then I spent three weeks putting the film back together very very carefully, using tweezers and a magnifying glass to get all the puzzle pieces back together, because it was just splintered and ruptured into many pieces. I mean I was really extraordinarily unmerciful with this film. In a sense, the design here was to execute an unusual measure of violent activity toward the material itself,

- and to allow this to be a source of the inventive impulse. I'm not claiming that this represents any original perception on my own part, because this is in part the message of the abstract expressionist school, in investing the painting with gestural significance, based upon some kind of metaphorical emotionality in relationship to the materials. All I would say is that it may be an important attitude to keep in mind, in that this form of the abstract expressionist attitude wouldn't be one that you would ordinarily expect to encounter in film, and I think that it's important to realize that it could in fact have a place in film, in removing one from the more usual metaphorical plane of action; '4-X Attack' provides an especially productive instance of this by placing the entire work on a metaphorical plane of activity" (Conrad 1976, Diegesis and Violence in Narrativity, S. 5).
- 256 Elektrokution wird 1889 in den USA als Todesstrafe eingeführt, zwischenzeitlich ausgesetzt und zwischen 1972 und 1976 durch den Obersten Gerichtshof erneut zugelassen (erste Vollstreckungen 1979). Mitte der 1960er Jahre taucht der elektrische Stuhl als Motiv auch in der Pop Art auf, wodurch er sich tief ins kulturelle Bildgedächtnis einschreibt (vgl. z.B. Andy Warhols Siebdruckserie "Electric Chair" von 1963).
- 257 Ästhetisch nutzen u.a. Wolf Vostell ("Sun in your head", 1963), Joan Jona ("Vertical Roll", 1972), Jean Orth («Hommage à Mondrian», 1972), Bill Viola ("Information", 1973) und Woody Vasulka (Videoscans-Experimente der frühen 1970er Jahre) videografische Bildstörungen im Werkzusammenhang. Aus den 1980er Jahren könnte Pipilotti Rists "I'm Not The Girl Who Misses Much" (1986) und „(Entlastungen) Pipilottis Fehler“ (1988) erwähnt werden, bevor in den 2000er Jahren die Glitch-Ästhetik (digitale) Bildfehler aufwertet und der Ästhetik des Fehlerhaften eine Renaissance beschert.
- 258 Conrad 2008, Concord Ultimatum, S. 550.
- 259 In der Aktion "Media Burn" (1975) appropriiert die 1963 von Chip Lord, Doug Michels und Curtis Schreier gegründete Künstlergruppe Ant Farm das tödliche Attentat auf John F. Kennedy auszugswise, wobei die Fahrt mit einem umgebauten El Dorados Cadillac (Baujahr 1959) in einer brennenden Wand aus alten, aufeinandergestapelten Fernsehgeräten endet. Zudem sei auf das DESTRUCTION IN ART Symposium hingewiesen, das bereits eine Dekade zuvor, 1966, unter der Leitung von Gustav Metzger in London organisiert wird und das Zerstörungsmotiv in der Kunst seit den 1960er Jahren öffentlich kontextualisiert (vgl. Stiles 2005, The Story of the Destruction, S. 41–65).
- 260 Vor dem Hintergrund der Appropriation Art vgl. Michael Zwacks "Cowboy and Indian" (1976) in Anm. 321.
- 261 Für seine pseudo Closed Circuit Installation „TV Tod“ (1975) stellt Richard Kriesche ein Fernsehgerät, dessen Mattscheibe er zuvor durchgeschossen hat, auf einen Tisch. Das *tote* Gerät wird von einer Videokamera gefilmt, während ihr Bild auf einen weiteren Fernseher übertragen wird, welcher unter dem Tisch steht (vgl. Herzogenrath, Decker 1989, Video-Skulptur, S. 180f.).
- 262 Conrad 1976, Proposal for a 16mm Motion, S. 2. Ähnlich schreibt auch Douglas Davis in seinem *Manifest* (Juli 1973): "I didn't begin to walk on television screens, smash cameras through them, and bury cameras under the ground until I reached that extreme. I took this route not out of boredom, not out of renunciation of

- my own past and that of my colleagues (who were equally optimistic in the early years), not out of a desire simply to change. I was learning, responding to my own images and those images I saw around me. I learned that a vital quality was missing from the entire corpus of video art" (Davis 1978, *The End of Video*, S. 30).
- 263 So bezieht sich der Künstler in seinem Antrag für das nicht realisierte Projekt "Looking at Looking" (1976–1978), welches ähnlich wie später POINT BLANK das Schaffen der Künstler ("the artistic problems inherent in the 'packing' of difficult subject matter") zum Gegenstand einer sechsteiligen Programmserie macht (Conrad 1976, *Looking at Looking*, S. 3) auf "Ultimatum" wenn er schreibt: "As a filmmaker, I have spent several years making films which are directed almost exclusively to an audience of working artist-filmmakers. Though I persist in my confidence that this is a suitable course of action, I have also begun to see ways of relating the developments of this private work to the interests of a much wider public. The growth of this understanding on my part has had much to do with my interest in teaching: during the last four years I have started reaching young people through this channel, and I have discovered a sense of social responsibility within teaching which deserves a place in my serious work" (Conrad 1976/1977, *Budget*, S. 6).
- 264 In einem weiteren Skript heißt es: "'Ultimatum' will find access to cable of broadcast television at least in part, and will certainly be available through distributors of independent films and for showings at galleries and film organizations in New York and elsewhere" (Conrad 1976, *Proposal for a 16mm Motion*, S. 6).
- 265 Ebd., S. 7f.
- 266 "Buffalo is an Island" lautet der Titel des Eröffnungskonzertes zur letzten gemeinsamen Ausstellung der Hallwalls(-Appropriation)-Gruppe (SNOW SHOW, 1977) kurz vor deren Weggang nach New York. Sarah Evans erinnert sich: "The show opened with the premiere of a new opera co-created by Longo, Paul Lemberg and Tony Conrad, an experimental musician and video artist who taught at UB. Speculating on the piece, which was called 'Buffalo is an Island', Clough deadpanned, 'I expect it will come off as a comic opera ... I don't see how it can't'" (Evans 2009, *There's No Place Like Hallwalls*, S. 114).
- 267 Der agile Mikrokosmos der Buffalo-Communities steht Mitte der 1970er Jahre einerseits unter dem Stern der Appropriation Art (Hallwalls) und andererseits im Einflussbereich der kanadischen Medientheorie (Media Study Buffalo), deren diskursives Zentrum der im benachbarten Toronto lebende Marshal McLuhan (1911–1980) bildet. Die neuen Medien (Dias, Video, Material- und Medienkollagen) werden zu zentralen Gestaltungselementen und lösen die Grenzen zwischen high and low approximativ auf.
- 268 Neben etablierten Kunstinstitutionen wie der Albright-Knox Gallery, dem Burchfield Penney Art Center oder dem Visual Arts Workshop im benachbarten Rochester gehören subkulturelle Off-Spaces wie Hallwalls Media Art Center (Hallwalls), die CEPA Gallery, die Gallery 219, The Artists Gallery und später Squeaky Wheel zu wichtigen künstlerischen Knotenpunkten. Der akademische Flügel ist im Umfeld des Institut Media Study Buffalo (SUNY Buffalo) verortet.
- 269 Douglas Eklund hebt anlässlich der großen Retrospektive der PICTURES GENERATION (Metropolitan Museum, New York 2009) die Nähe zwischen den beiden

- Künstlergruppen aus Valencia (CasArts) und Buffalo (Hallwalls) hervor, wenn er schreibt: "Artists Space [...] would become a meeting place for the CalArts artists, who represented a community in New York, and another group of young artists from upstate, who made it their entrée to the world. Unlike the CalArts crowd, the students and artists who formed the alternative space Hallwalls in Buffalo, New York (partly on the model of Artists Space), have not been groomed for professionalism but were self-starters who created something resembling CalArts from the ground up. As opposed to the image-driven, media-oriented photo-Conceptualism of the CalArts crew, the Hallwalls artists started out with a funkier, materials-based style of shared references to childhood, heroes, and myth – and made their self-consciously marginal status in relation to the downstate New York art world part of their cheerfully fervent group persona" (Eklund 2009, *Image Art after Conceptualism*, S. 80f.).
- 270 Tennant 2010, Interview with Edmund Cardoni. Darüber hinaus weist Sarah Evans mit Blick auf die frühen Hallwallsaktivitäten der Appropriation Artists darauf hin, dass: "Well before it became an actual place, however, Hallwalls was co-sponsoring events with a variety of local and regional cultural institutions, and Hallwalls artists were showing at student galleries at Buff State and UB. In the first year alone, in addition to hosting (among others) Robert Irwin, Vito Acconci, Dan Graham, Michael Snow, and N.E.Thing Co., as well as critics/curators such as Lucy Lippard and Irving Sandler, the Hallwalls initiative shared Bruce Nauman with the Albright-Knox, established strong connections with the local literary and musical communities, exchanged exhibitions with Rochester's Visual Studies Workshop and documented the season at Artpark, and mounted three shows featuring the work of 20+ local artists in addition to single-person and small-group shows. Buffalo newspaper art critics Nancy Tobin Willig, Anthony Bannon, Hal Crowther and Brenda Preisner legitimated all these activities by critiquing the local artists' offerings with the same criteria they applied to the name visitors" (Evans 2009, *There's No Place Like Hallwalls*, S. 102f.).
- 271 In *The Animal* (1984) wirken neben Tony Conrad und Barbara Broughel (als Herausgeber) auch Michael Duffy mit, der in "Height 100" auftritt, Ken Feingold, Elise Hartenstein sowie Catherine [Cathy] Howe, Tony Billoni, Ted Conrad, Ericka Beckman, Kristen Lovejoy, Nancy Rump, Steven Swartz, Deborah Garvin, Melody Davis, Laurie Neaman, Larry Gawoski, Bradley Eros, Aline Mare, Cass Watson, John Maggiotto, Alex Roshuk, Steve Gallagher, Ira Cohen, Taka Iimura, Linda Neaman und Mel Carpenter. Als Fotobuch isoliert *The Animal* inszenierte Gesten und Figuren eines fiktiven Narrativs, das sich an Äsops Fabeln anlehnt. Gestalterisch werden die Fotos auf der weißen Grundfläche neben Tony Conrads Texten arrangiert, ohne diese zu beschreiben. Die Differenz erinnert an jene Strategie der Isolation, welche zuvor bereits von der Pictures Generation exzessiv angewandt wurde.
- 272 Obwohl Tony Conrad in seinem Skript zu diesem Beitrag zunächst die Performance "Bowling Mirror" erwähnt, um sodann die Kulturgeschichte des Geigenbogens zu erläutern und mit seiner eigenen Biografie zu verknüpfen, rezensiert die Presse die Arbeit des Filmemachers (!) Tony Conrad (ebd.). Vermutlich handelt es sich bei "Untitled" um eine Sequenz aus Tony Conrads "Tiding Over", denn

- eine Rezension des *Buffalo Courier-Express* (NN. Sunday, June 5, 1977, At the Gallery) erwähnt Dias und der Aufführungskontext ist ein Musikfestival, wozu das Klavierspiel aus "Tiding Over" passen würde. Neben Tony Conrad nehmen Jim Burton, Rhys Chatham, Julia Heyward, Martin Kalve und Petr Kotik teil.
- 273 Die Liste der ursprünglich vom Künstler für die Ausstellung bestimmten Werke verzeichnet "EXH131: Come To (1979) [installation, paintings with slides, drawings, beds; dimensions variable]. EXH135 : Concord Ultimatum (1977) [1/2 inch open reel video, black and white, sound, transferred to digital video; excerpt from total running time: 35 minutes]. EXH120: "Gesture" (1979) [4 Polaroids photos each: 4 1/4 x 3 1/2 inches (10.795 x 8.89 cm)]. EXH195 [Untitled] (1979) [painting accompanied by a projected slide canvas: 55 1/2 x 65 3/4 inches (140.97 x 167.005 cm); overall: dimensions variable (TL: sc. "Hair Brush. Male" (1979) und "Hair Brush. Female" (1979) vgl. Anm. 325)]. EXH196: Examinations (1979) [pencil on paper with Lucite, strap, and beds each exam: 37 1/2 x 60 inches (95.25 x 152.4 cm); overall: dimensions variable]. EXH182: 3 Exhibition Announcements (1979) [Medium or Material: 3 postcards each: 3 x 5 inches (7.62 x 12.7 cm)]. EXH132: "Come on in" [video transferred to digital video; excerpt from total running time: 16 minutes]. EXH410: Tiding over till Tomorrow (1977) [35mm slides transferred to digital video projection with recorded piano performance]" (Conrad 2011, *Wish you Buffalo*, S. 1). Zwar werden nicht alle Werke, wie vom Künstler gewünscht, präsentiert, aber "Tiding Over" wird aufgewertet. Die Dias der beiden überlieferten Karusselle werden digitalisiert und anschließend vom Künstler in einer MS-Powerpoint®-Präsentation so assembliert, dass sie gemeinsam mit der Audioaufnahme als (stand-alone) Installationsversion zugänglich sind. Die vorliegende Arbeit stützt ihre Beschreibung auf diese Version der Arbeit, auch wenn unklar ist, ob die Dias ursprünglich tatsächlich als Doppelprojektion präsentiert wurden.
- 274 Die erste (belegte) Präsentation am Burchfield Penney Art Center findet im Rahmen der 2ND MEDIA ARTS FAIR statt (Oktober 1988). Tony Conrad zeigt eine Dokumentation des "Video Production Workshop for Youth". 1995 stellt er im Rahmen der 20-Jahres Feier für Hallwalls dort "Time for the Hairbrush" (1979) aus. 2002 performt er ein bisher nicht identifizierbares Stück, 2003 folgt die Performance "Sewing Machine", 2005 wird das (Musik-)Stück "Helmet to Helmet with Hermann von Helmholtz" gemeinsam mit dem Don Metzses Ensemble hier aufgeführt. 2009–2010 zeigt das Museum Tony Conrads Installation "Brunelleschi" (2008).
- 275 Bei The Artists Gallery führt Tony Conrad 1986 gemeinsam mit Joe Gibbons "Suburban Discipline + Fun" auf.
- 276 Conrad 2008, *Watching Movies*, S. 569. *Watching Movies* beginnt mit einer Abgrenzung gegenüber dem akademischen Filmdiskurs, welcher Featurefilme in den Blick nimmt. Die Nähe zur materialistischen Filmkritik (Gidal, Le Grice, Baudry, Metz), die Tony Conrad mit eigenen, filmnahen Werkbeispielen belegt, ist deutlich spürbar. Die "Yellow Movies" (1972–1973) leiten zum Dissens an: "I wouldn't mind", erklärt der Künstler vollmundig, "if you started off by hating these films or in fact it would be fine if I could encourage you to hate all films just for starters, as a way of getting at the sense of my project at least" (ebd.). Und wei-

- ter: "I moved to violate external hierarchies and to include them within the film, at a certain point in time, sometime around the production of the 'Yellow Movie' series. 'Yellow Movie' is an independent film. It does not need you; it doesn't need Eastman Kodak. This film was shown at Millennium in '73. It, among others, was prepared from paper and other materials (which were manufactured, but were not constituted as film), and it was constituted as a film through my occupying the role of, and thereby displacing, Eastman Kodak. In fact, 'Yellow Movie' is so independent that it doesn't even need to be a film. It runs by itself. And even more interesting about it is that it succeeds in being a theatrical film" (ebd.). Der Zeitgeist wird im Vergleich zu Christian Metz' Einführung zu *The Imaginary Signifier* (1977; 1982) erkennbar, welche die drei grundlegenden Schritte als *Going to the cinema*, *Talking about the cinema* und *Loving the cinema* beschreibt (Metz 1982, *The Imaginary Signifier*, S. 15; vgl. zudem Anm. 492).
- 277 Auch Branden W. Joseph erwähnt eine Verbindung zur Appropriation Art, ohne diese jedoch genauer zu belegen. Im Kontext von Tony Conrads musikalischer Praxis Mitte der 1980er Jahre (eine Dekade später) schreibt er: "If it was Foucault who provided the theoretical basis for Conrad's 'Early Minimalism' project, it was the contemporary postmodern practice within the visual arts that indicated the means by which Conrad would carry it out. Conrad had long known artists such as Cindy Sherman and Robert Longo and saw in their work and that of others of the 'Pictures' generation, such as Jack Goldstein, a type of appropriation he could develop within music. In the years before embarking on Early Minimalism, Conrad had already begun practicing a form of musical postmodernism in his seven-year piano project, 'Music and the Mind of the World' (1976–1983)" (Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 44, vgl. z.T. im Unterschied hierzu Anm. 763: zur Benennung vgl. Fußnote 14).
- 278 Lurk 2012: *Informal Chat: Tiding Over*, S. 2. Während sich Tony Conrad hier auf Cindy Shermans "Untitled Film Stills" (1977–1980) bezieht, hatte er zuvor in Hinblick auf Robert Longs Arbeiten erklärt: "I came from experimental film and I hated movies" (ebd.).
- 279 Im Vortrag präsentiert er Fotografien von Anne Turyn, Jack Goldstein, Cindy Sherman und David Salle, dem intellektuellen Kopf der Pictures-Gruppe, dessen Aufsatz über den *Tod der Bilder* er später mehrfach erwähnt. In seiner Ankündigung des "Music and the Mind of the Word"-Projekts heißt es 1983: "When, around 1977, David Salle said, 'The paintings are dead,' he intended to announce the relationship of separation and unfulfillment which might prevail between the viewer and a great work. And, though each of these stories addresses a crucial juncture in the understanding of the participation of the viewer or listener in Western art (a juncture whose elucidation is difficult or impossible to approach from within the critical framework of modernism), each of them also neglects a concomitant essential. The great work of art is strong enough to define the life duties of the beholder, but it also comes into being by embodying the vulnerability and self-compromise it traces across the life experience of the artist" (Conrad 1983, *Music and the Mind*; vgl. zudem Anm. 303). Auch im Gespräch mit Chris Hill führt der Künstler David Salles Arbeit an, wenn er etwa anmerkt: "I think it's wrong to perceive Salle's work as appropriation, and I think that whole thing of appropria-

- tion, in a way, is a red herring. It's a theory that awkwardly fits his work, but is really out of place [...] it's a background reference, out of which it's what's left out as much as what's put in that articulates" (Hill 1995, Tony Conrad interview by Chris Hill, S. 10).
- 280 Das *Quarterly Review of Film Studies* genießt lokal große Aufmerksamkeit, sodass leicht der Eindruck entstehen kann, der Künstler schaffe sich mit diesem im August 1976 erschienenen Text eine argumentative Basis für seine neuen Tätigkeiten. "[F]ilm and video", schreibt er darin, "are deeply involved with semiotic relationships and there are still other relations, having to do with Context (including form) and with Communication, which may also be explored. As the artist's work proceeds toward the clarification and identification of the relations in all of their ramifications, can we begin to see the formation of a platform for any subsequent stage of activity? [...] Ultimately, however, the structure of technological change itself will suggest the implementation of systematic structures which would employ media as formal elements in a higher system of signification" (Conrad 1976, *Non-Linguistic Extensions of Film and Video*, S. 280). Ein Auszug des Textes wird später im *Buffalo-Heads*-Katalog abgedruckt (Conrad 2008, *Non-Linguistic Extensions of Film*, S. 549). Eine Matrix visualisiert die wechselseitigen Verstrickungen von Film und Video grafisch und hält wichtige Schlagwörter der andernorts diskutierten Inhalte fest: Antagonistische Paare bilden Kopie und Original, Bild und Objekt, Kontext und Gegenstand, Sender und Empfänger. Der Referenzmodus dieser Begriffspaare wird durch die Prinzipien der Reproduktion, Repräsentation, Zeichen(-haftigkeit), Präsentation und Kommunikation charakterisiert.
- 281 Idealismus (1), Kritik (2), die Rolle des Betrachters (3), das Virtuelle (4), die Politik der kritischen Befragung oder die Technologie gedanklicher Hierarchien (5), die Verwendung der Sprache als (künstlerisches) Werkzeug (6), Gegen-Auflösung im Sinne einer Dissoziation der Bedeutung (7), Werte, die durch die Autorität der Sprache, die Moral und die Relativität des Kontextes ausgedrückt werden (8), Kommunikation und Bedeutung (9), die Relativität der Bedürfnisse (10) und eine Anti-Vorschrift, welche sich für Veränderungen ausspricht (11).
- 282 Der Titel ist subversiv gemeint, denn man geht "to the movies" ins populäre Kino, wohingegen Tony Conrad vor der Community der Experimentalfilmemacher in der unabhängigen, Non-Profit-Organisation Millennium Film Workshop spricht. Andererseits spielen (Road-) *Movies* im Umfeld der Appropriation Art eine zentrale Rolle (vgl. Conrad 1975, *Watching Movies* [publ. in Conrad 2008, *Watching Movies*, S. 563–577] sowie Conrad 1978, *A Few Remarks Before I Begin*).
- 283 Der Film besteht weitgehend aus einer schwarzen Fläche, an deren Fußzeile in weißen Lettern der Text des Vortrags von rechts nach links fließt. Trotz der Positionierung des Textes mag hier das Aufkommen des Teletexts im Fernsehen (ab 1973 als Ceefax ["see facts"] bei der BBC oder auch als World System Teletext [WST]) eine Rolle gespielt haben. Formal ließe sich "Act of Will" zudem von Richard Serras und Carlota Fays "Television Delivers People" (1973) abgrenzen (vgl. Anm. 664f.).
- 284 Die situativen Szenefotografien sind ihrerseits Relikte performativer Fotoscreensings, welche nicht mehr nur medientechnisch, sondern auch formalästhetisch

- Parallelen zu Strategien der Pictures Gruppe in Buffalo aufweisen (zur wachsenden Bedeutung von Dias in den 1980er Jahren vgl. z.B. Alexander (Hg.) 2005, Slide Show sowie Anm. 441).
- 285 Im Rahmen seines Hallwalls Musik-Programms "The Performing Composer" (1979) lädt der Künstler Alec Bernstein, Lydia Lunch, Peter Gordon und Jeffrey Lohn ein (vgl. Conrad 1979, *The Performing Composer*). Seine Einführungstexte skizzieren den musiktheoretischen Hintergrund und enthalten teilweise eigenständige Einschätzungen, wie etwa im Aufsatz *Style and Individualism* oder dem Programm zu Peter Gordon, in welchem der Künstler "problems about the way an American musician emerges within our cultural conglomerate" anspricht (Conrad 1979, *The Performing Composer*, S. 9).
- 286 Auch wenn Tony Conrad zeitweise für das Musik-Programm verantwortlich ist, übernimmt er nie eine leitende, kuratorische Position, wie etwa Charles Clough und Robert Longo, Kathryn High, Keith Sanborn, Tony Billoni, Steve Gallagher, Chris Hill, Catherine Howe, Lattanzi, Rene Bouissard, Jurgen Bruning, Ron Ehmke, Laura McGough, Armin Heurich, Julia Dzwonkowski, Gail Mentlik, (Andrew Deutsch) oder Edmund Cardoni (vgl. ETC (Hg.) 2011, Hallwalls). Seine Arbeiten sind eher organisatorischer Natur: von 1977 bis 1983 gehört der Künstler dem Advisory Board von Hallwalls an, 1979/1980 kuratiert er Teile des Musik-Programms und 1980/1981 des Video-Programms. Zwischen 1984 und 1997 erfüllt er unterschiedliche Funktionen des Boards of Directors. Zwischen 1986 und 1988 ist er Vizepräsident sowie 1986–1988 Vorsitzender von Hallwalls. Ab circa 1985 kommen weitere administrative Aufgaben hinzu, wie etwa die Beteiligung am Planungskomitee (1985–1990).
- 287 Vgl. Denson, Cathcart (Hg.) 1980, Hallwalls: 5 Years, S. 14.
- 288 Evans 2009, *There's No Place Like Hallwalls*, S. 99.
- 289 Anne Turyn verlegt damals unter anderem Zine-Romane. Als (Fan-)Zine-Kultur wird in den 1980er Jahren eine Strömung der Copy-Culture bezeichnet, die sich Inhalte (Texte, Bücher, Musikstücke, Audio- und Videokassetten etc.) aneignet, reproduziert und in tauschbörsenartigen Liebhaberringen, unter Referenzierung der Urheber, verbreitet. Tony Conrad erwähnt in seinem Aufsatz *Dolomite* (1988) beispielsweise Mike Gunderloys *Factsheet Five*-Journal und Anne Turyns *Top Stories* (1982). Der Titel der Letztgenannten geht insofern auf Tony Conrad zurück, als Anne Turyn ein „stories“ im Titel sucht, woraufhin Conrad den Vorschlag macht (Anne Turyn, Re: Tony Conrad, images etc., E-Mail vom 15.04.2015).
- 290 Das Cross-Over zwischen künstlerischer und vermittelnder (kuratorischer) Produktion hebt Lawrence Alloway 1984, gestützt auf Derek Pugh (et al. 1971, *Writers on Organisations*), als etwas sehr Zeitspezifisches hervor. Basierend auf der Kunst der 1960er Jahre sieht er grundlegende Parallelen zwischen der künstlerischen Arbeit und der sie verbreitenden Maschinerie eines (nicht hierarchischen,) vernetzten Kunstsystems. Auch wenn er dabei weniger Off-Spaces wie Hallwalls im Blick hat, kommt er zu dem Ergebnis: "The art world can be viewed as 'a shifting multiple goal coalition.' It is [...], a 'negotiated environment' [...]. The contracts are usually less formal in art and good business practice is pretty vague, but the parallel is there. Decisions in art galleries, museums, magazines, and publishing houses are made close to the working base of each enterprise, as in

- decentralization. Thus we have a network, not a hierarchic structure" (Alloway 1984, *Network*, S. 5). Und etwas später fügt er hinzu, was auf die hier relevante Situation übertragbar scheint: "Artists and their works have changed less than the system by which their art is distributed. The conditions of consumption, in which one is faced with the abundance of world art, have changed more than the conditions of production" (ebd., S. 7).
- 291 Die Bilder sind amerikanischen Fernsehserien nachempfunden, werden jedoch durch Textbotschaften und Bildfehler gebrochen. So treten die Figuren, ähnlich wie etwas später bei "Jail. Jail" (1982), in transsexueller (Ver-)Kleidung auf und vollziehen Gesten, welche den Wechsel der Geschlechterrollen motivisch ins Gesamtgefüge einbinden. Hinzu kommen auf der Textebene Erinnerungen an historische oder verdrängte Themenkomplexe.
- 292 Gelegentlich wird das Spiel mit Verkleidung ("Beholden to Victory", 1980–82; "Jail. Jail", 1982) mit dem Puppenmotiv kombiniert (*The Animal*, 1984; "Redressing Down", 1988; "VIDI VICI", 1988; "That Far Away Look", 1988), welches seinerseits zu den beliebten Appropriation Strategien gehört (vgl. Cindy Shermans Film "Doll Clothes" (1975), der das Puppen- und Verkleidungsmotiv als fotografische Stop-Motion-Geschichte vorführt). Allerdings weist das Puppenspiel bei Tony Conrad auch biografische Züge auf, da seine Mutter professionelle Puppenspielerin war (vgl. auch Anm. 603f.).
- 293 Nachdem George Brecht die Popularität der Postkarte als künstlerisches Medium mit seinen "event cards" (ab 1959) forciert hat (vgl. z.B. die Fluxus-Edition *Water Yam* (1963) mit 70 Event Scores aus der Zeit zwischen 1959 und 1963), wandelt sich ihr Charakter sukzessive in unterschiedliche Richtungen, bis hin zu Ray Johnsons Versuch, ein kommunikations-künstlerisches *postal network* (New York Correspondence School) zu initiieren (vgl. Wilson 1966, Ray Johnson). Aus Tony Conrads Umfeld sei Diane Bertolos "Having a wonderful time ... wish you were here" (1977) erwähnt. Das Gemälde wirkt wie eine überdimensionierte, orangefarbene Postkarte, deren Titel zuunterst geschrieben steht und später der Albright-Knox-Retrospektive *WISH YOU WERE* (2012) ihren Namen gibt (vgl. Anm. 92). Auf der monochromen Fläche ist mittig zudem ein kleines, gelbes Vogelhäuschen mit einem schwarz stilisierten Vogel zu sehen. Der Titeltext erinnert an das gleichnamige, 1975 publizierte Musikalbum der englischen Rockband Pink Floyd. Bertolos Arbeit ist erstmals in der Hallwalls-Ausstellung *SNOW SHOW* (1977) zu sehen (vgl. Anm. 266; zur Bedeutung der Postkarte für Tony Conrad vgl. ferner Anm. 319).
- 294 Die Bilderliebe der 1980er Jahre beschreibt Sabine Himmelsbach im Katalog der Videokunstaussstellung *FAST FORWARD* (ZKM Karlsruhe, 2003) in Abgrenzung zu den 1970er Jahren, wenn sie festhält: „Waren die 1970er Jahre strukturalistisch geprägt, so steht in den 1980er Jahren die Entwicklung einer neuen narrativen Struktur und Bildsprache im Vordergrund, die sich an der Omnipräsenz der medial vermittelten Bilder orientiert. Der Fokus des Betrachters wird von der singulären Leinwand bzw. Monitoren zum ihn umgebenden Raum und umgekehrt“ (Himmelsbach 2004, *Visuelle Szenen*, S. 16). Aus einem künstlerischen Blickwinkel merkt Peter Weibel im selben Katalog an: „Unter dem Druck der Massenmedien, die sich als zentraler Ort der Illusionserzeugung ausgebildet haben,

- hatte die Avantgarde umso heftiger die Destruktion, die Dekonstruktion und die Anti-Illusion favorisiert, den Ausstieg aus dem Bild. Mit der Rückkehr zur figurativen und expressiven Malerei kehrte die Illusion wieder zurück ins Reich der Kunst. Der Lohn war ebenso folgerichtig wie erstaunlich: Die Massenmedien applaudierten heftig und widmeten sich diesem Phänomen exzessiv [...]. Man kann also die Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht nur in die binären Oppositionen figurativ und abstrakt, materiell und immateriell, repräsentativ und nicht repräsentativ zwingen, sondern auch in die binäre Opposition Illusion und Anti-Illusion, wobei die Avantgarde sich als anti-illusionär definierte“ (Weibel 2004, *Das allusive Auge*, S. 10).
- 295 Das Klavierspiel, die künstlerische Disposition und das Bildmaterial erlauben die Zuordnung zum Langzeitprojekt “Music and the Mind of the Word” (1976–1982).
- 296 Alloway 1984, *Network*, S. 9.
- 297 Der Blick aus dem Fenster taucht – entpersonifiziert und in einem anderen Kontext – in den späten Videoarbeiten erneut auf, so am Ende von “Fear” (2003/2010) sowie in dem Band “Good Day, Bad Day” (2006), in welchem die Kamera in kontinuierlichen, vertikalen Bewegungen vom Blick auf den Schwarzwald (D) zur Krankenhauszufahrt des Schwesternwohnheims in Karlsruhe schwenkt, um anschließend erneut die Landschaft zu zeigen. Dabei ändert der Künstler die Sättigung, sodass der Eindruck einer Wetter- bzw. Stimmungsschwankung entsteht. Fortwährend wiederholt er: ||:Oh, what a beautiful day, here in Karlsruhe! Oh, what a bad day, here in Karlsruhe:||. Die vertikale Schwenkbewegung kann an Michael Snows “La Région Centrale” (1970/1971, vgl. Anm. 128) erinnern.
- 298 Der Künstler dreht dem Publikum den Rücken zu und schlägt wiederholt einzelne Töne sowie Tonkombinationen an, während im Hintergrund die Bilder projiziert erscheinen. Seine Konzentration strahlt (auf den Dokumentationsfotografien) eine Intensität aus, welche das Publikum leicht wegdenken lässt. So kann die räumliche Disposition (in Kombination mit der inneren Haltung) an Vito Acconcis “Home Movies” (1973) erinnern: Darin hockt Acconci in einer vergleichbaren Position vis-à-vis seiner Diaprojektion auf dem Boden und kommentiert die projizierten Bilder, welche im Unterschied zu “Tiding Over”, allerdings Dokumentationsfotos früherer Arbeiten zeigen.
- 299 Weitere Parallelen können in der Wiederholung und der strukturellen Suggestion einer indifferenten Grundstimmung gefunden werden. Zwar invertiert Tony Conrad die Blickrichtung, denn seine Figuren bleiben bis auf die Hände unsichtbar, während Maya Deren mehrfach selbst sichtbar ist, aber die strukturelle Nähe bleibt spürbar. So lebt “Meshes of the Afternoon” von sich wiederholenden Gesten und Abläufen sowie stillebenartig isolierten Gegenständen: eine weiße Rose, ein Schlüssel, ein Messer, Brot, ein Telefon, dessen Hörer von der Gabel gerutscht ist, Zeitungen, ein Sessel und natürlich die schwarze Schattenfigur, die statt eines Gesichtes einen Spiegel trägt. Das mehrfach verschachtelte Verwirrspiel aus Wiederholung und Iteration hallt auch in “Tiding Over” nach: immer wieder sind die gleichen oder ähnliche (Hand-)Gesten zu sehen, die leicht variierend aus unterschiedlichen Blickwinkeln und Kamerapositionen paraphrasiert erscheinen (zum Stilmittel der Paraphrase vgl. Anm. 315 sowie Anm. 881). Zudem scheinen beide Arbeiten in der Zeit zu springen.

- 300 Dass "Tiding Over" 1977 ausgerechnet mit einem Bild von Marlou beginnt, wirkt in der damaligen Situation biografisch bezeichnend, denn auf den Tod der Schwester (Marie Louise Conrad, 1951–1969, vgl. Anm. 1034), folgt zunächst der Tod des Vaters, Arthur Schmalz Conrad (1907–1975) sowie kurze Zeit später der Mutter, Mary Elisabeth Parfatt (1906–1976). Dies spielt im "Music and the Mind of the Word"-Zyklus (1976–1982) insgesamt eine wichtige Rolle (vgl. "Any Time", 1980) und kommt zur Ehekrise als weitere emotionale Belastung hinzu. Es scheint, als überwinde der Künstler diese Krise u.a. klavierspielend (vgl. Anm. 1088). Tony Conrads zweiter Bruder, Peter Conrad (*1942), ist in den Dias von "Tiding Over" nicht zu sehen.
- 301 Später tragen die Figuren (Umzugs-)Kisten umher oder beleuchten sich wechselseitig mit Taschenlampen, wobei die entstehenden Lichtkegel visuellen Berührungen gleichen. Daniel Conrad, der große Bruder des Künstlers, realisiert damals vermehrt lichtkünstlerische Arbeiten und war bereits beim "Waterworks"-Projekt beteiligt (zum Motiv der Geste vgl. Anm. 501f.).
- 302 Eklund (Hg.) 2009, *The Pictures Generation*, S. 42. Weiter führt der Autor aus: "What distinguishes Salle's use of these images from the earlier image progressing of Baldessari is that the open-ended structure of his serial progression is not really freedom at all. What is revealed, in fact, is the opposite of freedom: the viewer has recourse only to other images when confronting a category such as woman. We may come from a woman or be a woman, but our ineffable experience of womanhood can never transcend the images of women that collect in the unconscious over a lifetime" (ebd., vgl. hierzu auch Anm. 314). Im vorliegenden Kontext wirkt Salles seine Fotoserie "Untitled" (1973), welche vier Frauen mit einer Tasse in der Hand am Spülstein zeigt, wie sie aus dem Fenster blicken, vergleichbarer als "Untitled [This Woman and This Chair]" (1973).
Am Fuß der schwarzweißen Abbildungen ist jeweils ein Werbelabel einer Instantkaffee-Marke (Verpackung) appliziert (Abbildungen vgl. ebd., S. 44f.). Douglas Eklund erklärt hierzu: "Directing the women in his life as actresses (his friend Ilene Segalove is at far left and his mother is second from the right), as his lifelong hero Jean-Luc Godard did with Anna Karina and Anne Wiazemsky, the young artist created an evocation of wistfulness akin to cinematic montage or chamber music by lining up their gazes, thus uniting the four women in their isolation. In contrast to the vérité environment of the black-and-white photographs, the different, brightly colored coffee labels stand in for things that are in the pictures but are *not visible*" (ebd., S. 46).
- 303 Ebd.
- 304 Vgl. hierzu die Erläuterungen zum Musikzyklus "Music and the Mind of the Word" (1976–1982), in welchen "Tiding Over. Till Tomorrow" (1977) eingeordnet werden kann.
- 305 Werkmonografisch kann hierin der sukzessive Übergang vom filmnahen Denken der 1970er Jahre zum eher bildorientierten Handeln der 1980er Jahre gesehen werden.
- 306 Conrad 1976, *Diegesis and Violence in Narrativity*, S. 2. Zum filmtheoretisch konnotierten Begriff der Diegese erklärt der Künstler unmittelbar vor dieser Aussage: "The idea of diegesis [...] is the idea of identifying with the characters

and situation in a story. It is basic to the understanding of narrative art, of storytelling, of film storytelling, theater storytelling, television and so forth, that we are able to look at other people and somehow identify with them in terms of some kind of other situation; bring ourselves in other words into their reality. 'Diegesis', as a titling for this kind of phenomenon, is a very awkward problem to deal with for theorists of narrativity, both in the media and in other art forms" (ebd.).

- 307 Im Zentrum steht eine gerahmte Kinderfotografie, rechts daneben öffnet ein Mann/Vater seinen Gürtel. Die Lampe links neben der Fotografie taucht auch in "Phonograph" (1979) auf. Das Interieur erinnert stimmungstechnisch ferner an das Augenstück "Eye Contact" (1985).
- 308 Die verwendeten Utensilien sind auf ein Minimum reduziert: ein Tisch, ein Stuhl, Papier, ein Stift, ein Handy und ein Schallplattenspieler, der bei Tony Conrad als ikonischer Marker der Macht betrachtet werden kann (vgl. "Phonograph", 1979) und in "Tiding Over" die Nähe zu Maya Derens "Meshes of the Afternoon" unterstreicht. In seinem *Punishment*-Aufsatz spricht der Künstler vom Plattenspieler als einem "major turning point": "The most profound contrast", schreibt er "between sound and image is their different relations to space. Visual information is localized, while sound fills a space. This means that the sounds attached to one person fill the social space around them, and inevitably constitute a psychological intervention in their relation to others present. The primal instance of this is the cry of an infant, which animates responses in those nearby – but there are countless other examples" (Conrad 2008, Work stop 4, S. 555). Rückblickend erklärt er ferner: "'Phonograph' comprises a tableau vivant in which a woman in the background is poised over a phonograph with the needle hovering over the record. In the foreground is a man's profile, facing toward her, as she looks back toward him. The situation is ambiguous: will she put the needle down, dominating the space thereby? Or did she just lift the needle up? Is he waiting for her, or cringing. Who is responding to whom here? There are no answers to any of these questions, but any answer to any of them implies the same thing: that the image is dominated by a system of interactions laced with the potential for annoyance, for fulfillment, for aggression, for careless indifference, or for sympathetic mutuality" (ebd.). Im September 2012 lässt sich der kanadische Künstler Rodney Graham für das japanische *Free & Easy-Magazine* in einer ähnlichen Geste porträtieren, als er, unter den stummen Blicken eines Damenporträts, eine Schallplatte auflegt (als weiteren Graham-Bezug vgl. Anm. 1050).
- 309 Conrad 2007, Window Enactment, S. 1. Glaubt man der Kritik, floppt "Window Enactment". Der Journalist Iron Cobra (Pseudonym) vergleicht die Performance mit einem "undergraduate course assignment on Hitchcock's 'Rear Window'", womit er seine Kenntnis von Tony Conrads Filmen (sc. "The Flicker") herausstellt (Cobra 2007, Naked Attic). Zach Baron hebt für die *Village Voice* die inszenierte Langeweile als zwar strategisch, aber unzeitgemäß hervor: "First frustration sets in", schreibt der Autor, "then resignation, then boredom, all three by design. Undoubtedly, Conrad's sending up voyeurism – the scrambling around the room for a view through the window, the eventual domestic tedium of what the nude people are doing within, etc." (Zach 2007, No Context).

- 310 Das selbe Bühnenprospekt taucht ein Jahr später bei der YOKOHAMA TRIENNALE (Time Crevasse, Yokohama, J.) auf, dort im Werkzusammenhang von "Brunelleschi" (2008). In der zweiteiligen Installation führt eine von der Decke hängende Kugel die Malerei als mechanische Pendelroutine vor: sie durchstreift sukzessive ein auf dem Boden liegendes Farbbassin, dessen Inkarnatfarbe bei nachlassender Adhäsion auf die weiße Papierfläche um das Bassin klecksen. Das (klebrige) Pendelmotiv lässt, zumal im Renaissance-Kontext, Galileo Galileis Pendelversuch von 1583 assoziieren, der beweist, dass die Schwingungszeit eines Pendels nicht vom Gewicht des angehängten Körpers, sondern von der Faden- bzw. Pendellänge (Amplitude) abhängt. Den Zusammenhang zwischen Pendel und Bühnenprospekt erklärt Tony Conrad im Wandbeschriftung wie folgt: "Shadows and pendulums are geometrically homologous to perspective; they participate in the pyramidal paradigm that engenders perspective, but shadow displaces the viewer's eye with a light source and the pendulum displaces the eye with a mechanical fulcrum" (Conrad 2008, Brunelleschi).
- 311 Conrad 2007, Renaissance Windows, S. 2f. Eingangs nehmen in "Window Enactment" zwei Figuren vom Hintergrund aus die Zuschauer mit Ferngläsern ins Visier. Sie erzeugen den Eindruck eines "perfected [...] self-monitoring system of looks", wie es Tony Bennett beschreibt, "in which the subject and object positions can be exchanged, in which the crowd comes to commune with and regulate itself through interiorizing the ideal and ordered view of itself as seen from the controlling vision of power – a site of sight accessible to all [...]. It was in thus democratizing the eye of power that the expositions realized Bentham's aspiration for a system of looks within which the central position would be available to the public at all times, a model lesson in civics in which a society regulated itself through self-observation" (ebd.).
- 312 "The hiddenness, or security of the viewer", schreibt Tony Conrad in einem der Skripte des Window-Zyklus, "from becoming the viewed, is the unbalancing condition that defines peeping. The viewer of a picture, movie, or other visual event that does not look back at the viewer is, in this way, defined as a peeper. Also, the security of social conventions that isolate the viewer from a live scene that is being viewed function in much the same way, to make the audience of theatrical or other performances into peepers. This psychosocial imbalance between the viewer and the viewed is what constructs (or rather sustains) the fourth wall of theater" (Conrad 2007, Renaissance Windows, S. 1). Und etwas später fügt er hinzu: "Voyeurism is somewhat different, though both peeping and voyeurism are motivated by desire. The voyeur may be a peeper, or may be overt rather than hidden. There is a middle ground in which the voyeur feigns being hidden, possibly with the complicity of those upon whom he spies, but the act is not secret" (ebd.).
- 313 Joe Gibbons zieht Anfang der 1980er Jahre immer wieder nachts durch die Straßen von San Francisco, um nach dem Verborgenen, Verbotenen, Privaten zu suchen – Tony Conrad ist diese Leidenschaft bekannt. "Peeping", schreibt er in seinem Skript zu den Renaissance Fenstern, "as in 'Peeping Tom,' is about looking through a hole" (ebd., S. 1). Manfred Riepe bezeichnet die hier greifbare Form des Spannens als genuin filmischen Prozess, den er am Beispiel des hier implizit gemeinten Films "Peeping Tom" erläutert (Riepe 2009, Der unmögliche Blick,

S. 153), und Gertrud Koch hebt mit Blick auf die Repräsentation des Films die Schattenfunktion hervor, welche die mediatisierte Realität hinter sich gelassen habe (Koch 1995, Zur Ansicht, S. 221f.). Tony Conrad hält hingegen fest: “The window here is acting as a cover behind which the peeper hides. This relationship, in which the voyeur is close to the window but is hidden by the wall around it, is exaggerated by magnifying peepholes, which are fitted with a convex fisheye lens. Since peeping, strictly speaking, requires that the peeper is hidden, the window must either be very small or it must be camouflaged, or effectively one-way (partially silvered, for instance), or covered by a distracting patterned scrim or screen, or largely curtained off or otherwise covered. The peeper may also be hidden by darkness, camouflage, or disguise” (Conrad 2007, Renaissance Windows, S. 1). Vergleicht man “Tiding Over. Till Tomorrow” (1977) mit dem dreißig Jahre später entstandenen “Window Enactment” (2007) bezüglich der Blick- und Bildpolitik, so fällt auf, dass die mediatisierende Kunststoffolie (der Dias), welche die Handlungen zunächst im Bild einfriert, und die distanzschaffende Barriere des Klaviers einer physischen Rahmung gewichen sind, die als visuell (aufgeräumtes) Spektakel in einer Guckkastenbühne reinszeniert ist. Dass der Künstler am Ende des Stücks als Musiker hinter dieser Fensterbarriere auftaucht und damit selbst zum Bestandteil des *Tableau Vivants* wird (vgl. Anm. 316), wirkt in diesem Zusammenhang nur folgerichtig.

- 314 Salle, Welling 1980, Images That Understand Us, S. 54. Die Nähe zur Appropriation Art weist hier auch die eine Fotokopie von Sherrie Levines “[Untitled]” (1978) aus, neben der Tony Conrad in seinen Werkunterlagen handschriftlich vermerkt hat: “The source of Value // Heros, the family // Writing: the targeted receiver // Imitation is not veneration: it is approval-seeking // The insistence there is a target: // → in voicing; the psychological tracking of the reader’s thought and sensibility // → in film (narrative), the dragging forward of the target audience by forward-moving psychic involvement // → These observations of the creator’s functioning demand on obsession with the externalized value system. // The model pro value is an intentional construct, pictured as a reflection of external personality” (Conrad 1977, Tiding Over Till Tomorrow, S. 3). Die Abbildung stammt aus der ersten Ausgabe des *Reallife* Magazines (1979), welches damals von Thomas Lawson und Susan Morgan herausgegeben wird; dieser erste Issue wird vom NEA gefördert (vgl. Lawson 2014, REALLIFE Magazine).
- 315 Das Moment der Paraphrase unterscheidet Tony Conrads Vorgehen von den Strategien der Appropriation Art, denn hier werden die Motive nicht in einer vergleichbar variierenden Form durchhitiert. Zwar spielt dort das Konzept der Arbitrarität eine wichtige Rolle, aber es gibt grundlegende Differenzen. So steigert Tony Conrad die Ausdrucksfähigkeit seiner Sujets nicht durch Isolation in einem klischeehaft (imaginär-)artifiziellen Environment, sondern er liefert (vielleicht zu) viele beschreibende Kontextinformationen mit, um die Wahrnehmung zu steuern. Im Unterschied hierzu erklärt James Welling im Gespräch mit David Salle: “Our work is a reaction against that act of appropriation which is constructed as a readymade. I appreciate the act of putting an image on the wall that can only be misinterpreted” (Salle, Welling 1980, Images That Understand Us, S. 55).

- 316 Ender "Window Enactment" mit einem *windigen* Violinduett ("Wind Oh", 2007), dessen Titel phonetisch das Fenster (window) mit dem Hauch des Windes (Oh) zusammentreffen lässt, erinnert das unbeholfene Geigenspiel an das Klavierspiel in "Tiding Over". Anders als bei "Tiding Over" sitzen Tony Conrad und seine MitspielerIn beim Streichduett von "Window Enactment" nackt hinter der Fensterkulisse. Im Unterschied zum flächigen Minimal-Klang der übrigen Violinstücke lebt "Wind Oh" zudem von Pausen (Lücken/Löchern), welche das Stück immer wieder unterbrechen, als handle es sich um eine Übungsstunde. Die Metaphorik des Lochs in der Wand wird zum musikalischen Leitmotiv und repräsentiert ein "cachet that glazing brought to windows, by associating windows with patronage and power, influenced the way that painting was understood, and the concomitant emergence of representational perspective" (Conrad 2007, Renaissance Windows, S. 2). Das Loch wird dann auch in Tony Conrads gläsernen "Paintings" (2014) zentral, die aus einer Glasscheibe bestehen, in deren Mitte sich ein Loch befindet. Dazu schreibt der Künstler: "My glass pieces, titled Painting, illustrate the discursive differential between physical vision and the 'gaze.' Here seeing is directed along two paradoxically incompatible pathways: one follows the transparency of glass; the other is engendered by the conceptual magnetism exerted upon the viewer by the presence of the hole" (Long 2014, Tony Conrad, S. 9).
- 317 Einige der "Gestures" erinnern an Bruce Naumans eine Dekade zuvor entstandene Serie "Eleven Color Photographs" (1966–1967) – z.B. das "Self Portrait as a Fountain" (1966) oder "Eating My Words" (1967).
- 318 Das suggestive Spiel weckt Assoziationen an Cindy Shermans vorgegaukelte Realität(en) der "Untitled Film Stills" (1977–1980).
- 319 Conrad 2008, Work stop 8, S. 590. Auch im *Punishment*-Segment des *Buffalo-Heads*-Katalogs erläutert der Künstler: "I turned my attention ardently toward taking the underdog position. I made several artworks in the form of postcards, a format which I valued for its ignoble and utilitarian aura (or lack thereof)" (Conrad 2008, Work stop 4, S. 555).
- 320 Neben der Fluxus-Tradition erinnert die positive Besetzung des Fehlerhaften an die Experimentalfilmzeit, in welcher klassische Bildfehler wie Unschärfe (blurs), Kratzer (scratches), sichtbare Klebestellen (splices) und Perforierungen (frames), Flackern (flares & flash), Bildstriche (framelines) etc. (Betrachtungs-)Gegenstand des Films darstellen (vgl. Schlicht, Hollein et al. 2010, Zelluloid).
- 321 Prominent taucht das Cowboy-Motiv in Richard Princes Serie "Untitled (Cowboy)" (ab 1989) auf. Tony Conrad orientiert sich allerdings stärker an Robert Longos "The American Soldier" (1977) sowie später dann an der "Men in the Cities"-Serie (ab 1981). Bereits in seiner New Yorker Zeit sieht Tony Conrad vermutlich Andy Warhols Western-Camp-Persiflage "Lonesome Cowboys" (1968), bei welcher klassische Rollenmuster invertiert werden (männliches Kindermädchen, Transvestit). Mit Blick auf das Cowboy-Motiv und im Vorgriff auf "Beholden to Victory" (1983) könnte evtl. auch Michael Zwacks Skulptur "Cowboy and Indian" (1976) erwähnt werden, eine Serie an Kleinskulpturen, in welcher vorgefundene Plastikfiguren in Gipsquader eingelassen werden, sodass nur noch die Waffen und Körperfragmente sichtbar sind.

- 322 Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 182f. Darin referiert der Autor Henry Flynts Vortrag vom 15. Mai 1962, dessen Aufzeichnung Tony Conrad in seinem Archiv verwahrt.
- 323 Die Initiale C des roten Wachssiegels wirkt wie eine Signatur und ist bisher an keiner weiteren Stelle aufgetaucht. Das Repertoire der ausgestellten Arbeiten bedient sich des gängigen Medienmixes der späten 1970er Jahre und beinhaltet einen "projector with projected image, color xerox, polaroids, chalk & pencil drawing (1979)" (vgl. Mappe FF 06 0481, Einzelseite ohne Paginierung). Als Co-Autoren dieser Arbeit sind Bill Rupp und Debra Tepfer angeführt, Tony Conrads besonderer Dank gilt Violet Lee und Anne Turyn.
- 324 Die Postkarte lädt zur Novemberausstellung *TWO AT ONCE* (1979) bei Hallwalls ein und wirbt mit "Tony Conrad – Installation of recent drawings and paintings". Am gleichen Abend präsentiert auch Auste Pecura ihre Arbeiten. Dem semiprofessionellen Charakter von Fotokopien steht ihre leichte Verfügbarkeit, die (Verbreitungs-)Geschwindigkeit und die einfache Handhabung entgegen: "The most important concept in copy culture", schreibt Geof Hurth, "is that an individual, without the prerequisite of massive amounts of capital, can copy and distribute art, literature, or political ranting without resorting to a *publisher* as an intermediary. The advantages of this system of personal dissemination are present not only in xerography, but also in audiotape, videotape, computer disks and, to a lesser degree, microfiche. Precisely because such methods of reproduction make more accessible to the individual, they make possible the unfettered distribution of even the most avant-garde, or culturally unacceptable, arts" (Hurth 1993, *Copy Culture*, S. 47).
- 325 Man könnte auch sagen, dass der Schriftzug den informativen In- bzw. Gehalt des Gerätes kommentiert. Damit wird die Darstellung mit Joseph Beuys' Kopenhagener Aktion „Filz-TV“ (1966) vergleichbar, in welcher der Künstler einen mit dunklem Filz überzogenen Fernseher boxend attackiert. Die Bürste taucht bei Tony Conrad als *Sujet* auch in den beiden Dias auf, welche über die pinken Gemälde "Hair Brush. Male" (1979) und "Hair Brush. Female" (1979) projiziert und vermutlich erstmals in der "Too Little"-Ausstellung gezeigt werden. Eine gelbe Umrisslinie skizziert auf den Bildern schemenhaft einen männlichen und einen weiblichen Körper. Als visuelle Montage überdeckt (kaschiert) die projizierte (Baby-)Bürste die schlecht gemalte Hand einerseits, wobei sie diese andererseits beleuchtend hervorhebt und ihre Mangelhaftigkeit damit noch unterstreicht. Im Vergleich mit Beispielen der Appropriation Art mag David Salles' Buch "Early Video" (1973) erwähnt werden, welches im stilisierten Gehäuse eines Fernsehapparates Videostills seiner frühen Videoarbeiten zeigt und Kapitelüberschriften wie *Black/ White* hinzufügt.
- 326 Als gerahmtes Recto-Verso-Paar präsentiert die "Compositions by La Monte Young" (2001) zwei Exemplare von La Monte Youngs *An Anthology* (1963), die "mounted in a small frame and bowed along its edge" sind. "A handheld piezoelectric sensor is positioned anywhere on the paper for amplification, making it possible to 'play' compositions by La Monte Young" (Galerie Buchholz 2012, Tony Conrad, S. 5). Eine circa 15 cm breite Lücke zwischen der Oberkante der Kompositionsedition und der Rahmenkante schafft Platz, um einen Geigenbogen dazwischen zu führen und *auf* den Kompositionen zu spielen (zum Konflikt über

die Autorschaft der Kompositionen des *Theatre of Eternal Music* vgl. Joseph 2008, Beyond the Dream Syndicate, S. 104ff.). In der referenzierten Young-Edition findet sich übrigens auch La Monte Youngs "Piano Piece for Terry Riley #1" (Nov. 8, 1960), bei der ein Klavier bedingungslos in die gleiche Richtung geschoben wird, bis es (virtuell) die Wand durchbricht.

- 327 Die Autorität der Geige unterläuft der Künstler auch unabhängig von der Kritik an La Monte Young, wenn er bspw. einen Filmstreifen ("Bowed Film", 1974), einen Spiegel ("Sunbow", 1977; "Bowling Mirror", 1977) oder später diverse Plastikdeckel, Trommeln und andere Gegenstände aus buntem Kunststoff zu Streichinstrumenten wandelt.

3. Video als letzte Aufforderung

- 328 Conrad 2009, Biographic Statement.
- 329 Der enge Handlungsrahmen wird beispielsweise in den "Yellow Movies" (1972–1973) oder "Third Film Feedback" (1974) gesprengt; aufwendige Entwicklungsverfahren werden in "Ten Years Alive on the Infinite Plain" (1972) und "Concord Ultimatum" (1977) videografisch abgekürzt.
- 330 Empirisch-experimentelle Ansätze weisen die Videoarbeiten "Lookers" (1984) und die "Your Friend"-Serie (1982–1985) auf. Vgl. auch Anm. 252.
- 331 *Allegorisch* meint hier jene Form eines "[a]llegorical imagery", welches Craig Owens 1980 mit Blick auf die Strategien der Appropriation Art als "appropriated imaginary" charakterisiert, wenn er schreibt: "the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter. And in his hand the image becomes something other (allos = other + agoreuei = to speak). He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured: allegory is not hermeneutics. Rather, he adds another meaning to the image. If he adds, however, he does so only to replace: the allegorical meaning supplants an antecedent one; it is a supplement. This is why allegory is condemned, but it is also the source of its theoretical significance" (Owens 1992, *The Allegorical Impulse*, S. 54).
- 332 Zu Differenz und Wiederholung vgl. "Jail. Jail" (1982).
- 333 Ungeschnitten bleiben vor allem die Werkversion "Hail the Fallen" (1982) des "Beholden to Victory"-Zyklus (1980–1983) und "Literature and Revolution" (1985). Nachträglich sinnstiftend collagiert und vertont werden insbesondere "Eye Contact" (1985) und "Weak Bodies and Strong Wills" (1986).
- 334 Der Begriff der Trope lehnt sich an Judith Butlers Erläuterungen an, welche in der Trope eine „bereits [...] akzeptierte Version der Realität“ eines Begriffes voraussetzt, auch wenn dieser oder sein Verwendungszusammenhang „nicht auf akzeptierte Versionen der Realität beschränkt“ ist (Butler 2001, *Psyche der Macht*, S. 186f.). Als medienästhetische Tropen werden dem entsprechend spezifische Erscheinungsweisen der Videokunst verstanden, wie die videografische Echtzeitschleife des Closed Circuit, mediale Selbstbespiegelungstechniken und -gesten des sog. Video-Narzissmus, elektronische Signalmalereien, welche häufig Videosynthesizer einsetzen oder auch klassische Videodokumentationen.

- 335 Anne Turyn und Tony Conrad zieht es Ende der 1970er Jahre nach Kalifornien: Conrad bewirbt sich auf unterschiedliche Stellen und bekommt im Sommer 1980 eine Position als Visiting Assistant Professor an die University of California am Department of Visual Arts (San Diego).
- 336 Levin 1978, *Video Art in the TV*, S. 66. Und unmittelbar weiter heißt es: "It was inevitable that duration would turn to narrative" (ebd.).
- 337 San Diego liegt circa 150 Meilen (230 km) südlich von Valencia (CA), wo Walt Disney 1961 das California Institute of the Arts (CalArts), eine der Keimzellen der Appropriation Art, gegründet hatte (vgl. Anm. 269; bereits 1976 realisiert der Künstler den zweiminütigen 16mm Film "Mickey Mouse"). 120 Meilen (ca. 180 km, Luftlinie) nördlich von San Diego liegt zudem Los Angeles, dessen Stadtteil Hollywood nach 1915 sukzessive zum Synonym der amerikanischen Film- und Fernsehindustrie (Traumfabrik) avanciert. Das Soldatenmotiv ist aber nicht nur auf den Einfluss der Westküsten Erfahrungen beschränkt. In den Unterlagen des Künstlers findet sich eine Kopie von Robert Longos "The American Soldier" (1977); als Sujet tauchen Soldaten-Spielfigürchen auch bei Michael Zwack (z.B. im Multiple "Untitled (Soldiers)", 1976 sowie Anm. 321). Später findet sich das Kriegsmotiv auch in Anne Turyns "Flashbulb Memories" (1985–1986).
- 338 Conrad 2008, *About Beholden to Victory*, S. 586. Weiter heißt es wörtlich: "The first project in such a genre was 'Beholden to Victory', a kind of war film. Other genre projects that I started or envisioned included 'Jail. Jail', a women's prison film, and an unnamed high school film" (ebd.).
- 339 Auch Tony Oursler schätzt Tony Conrads breiten musikgeschichtlichen Hintergrund, wenn er anmerkt: "when I met him, he asked me and Mike Kelley to be in a film of his and we have been friends ever since. I was very impressed – his music history was incredible [...]. Tony is a figure who in my mind has always added things to the world rather than remaining in a stasis where he just takes from it. A lot of his generation was all about staking out territory and capitalizing on it. He was more about making a distinctive body of work and then moving onto the next one. That's very unusual, and he paid a lot of dues for that. People can't follow someone who goes from one thing to the next. I think artists can, very easily – I think you can see all the connections over time – but the curators and the art administrators can't. That's what's weird to me, he is an artist's artist. Even the more radical curators have a hard time, as the '70s are dissected. But I think his moment is coming" (Licht 2006, Tony Oursler).
- 340 Mike Kelley, der später als Mitautor des Videofilms geführt wird, erinnert sich an die ersten Begegnungen: "I met Tony Conrad when I did a presentation in his class while he was a visiting professor of media in the visual arts department at the University of California, San Diego. I was a great admirer of his position in the 1960s New York art music scene and also of his early structural films (such as the famous flicker film and his cooked films). So I was surprised to see him tackle the genre film, an act that he told me was not looked upon kindly by his peers. At this time I was sharing an apartment in Hollywood with the video artist Tony Oursler and we were among other things, making noise music. Tony Conrad would sometimes stay with us when he came up to Los Angeles, so it was natural that Tony and I would end up in this film" (Kelley 2004, *Beholden to Victory*, S. 180f.).

- 341 Tony Conrad erinnert sich an die Oursler-Präsentation im Dezember 1979: “Just six people had counterposed the twitching of their unsupported curiosities against the grim night’s sleet, to sit unagreeably chilled in Media Study/Buffalo facing this unprepossessingly-titled program: SOME SOUTHERN CALIFORNIA VIDEO (December 12, 1979). That was how I first saw works by Tony Oursler. This sort of encounter is lonely (in the way that a studio visit isolates the curator at the moment of his/her discovery); but the small huddling audience in Buffalo lacked even the warming confirmation of a personal transaction with the artist. My own luck was such as to rush me into a close and supportive friendship with Oursler within a couple of months” (Conrad 2006, OUR-OURSLER, S. 1).
- 342 Eine argumentative Achse führt im zeitlichen Verlauf von der Persiflage des Militärs (“Beholden to Victory”) über das Gefängnis (“Jail. Jail”) bis in die Schule (“Sunnyside High”).
- 343 Conrad 2006, OUR-OURSLER, S. 3. Bezeichnenderweise attestiert Tony Conrad seinem Freund eine gewisse Nähe zum *Camp*, wenn er schreibt: “There are other instances in which translated homologues of the figuration of realism (meta-realist figures) appear; I would single out in particular (1) advertising images incorporating pictures of products, and (2) the esthetics of ‘bad movies’, or camp. The former is idealized, the latter ironic; both are areas which have created difficulties for traditional image analysts. In advertising, we are surprised to recognize our own world as participating in the idealized world of the picture, through our shared participation in the product (ebd.). Dann folgt der oben wiedergegebene Auszug.
- 344 Der falsche Schein und die Omnipräsenz der telematischen Bilder sind auch für Marita Sturken ein wichtiges Element ihrer Videotheorie, wenn sie schreibt: “Television is defined as transmission, the image transmitted at the same time to innumerable TV sets – and this simultaneity is a major factor in cultural perception of it. The television image is the copy with no original – it is many images everywhere at the same time. It is coded not only as ‘live’ (there are many conventions in television that make it appear live when it is actually prerecorded) but also as continuous and immediate” (Sturken 1990, Paradox in the Evolution, S. 120).
- 345 Tony Conrad komponiert den Soundtrack für “Flaming Creatures” und gibt damit sein, wenn auch zunächst noch filmmusikalisches, Debüt.
- 346 Kelley 2000, Cross Gender, S. 33. Zwar hat Mike Kelley in diesem Aufsatz vor allem musikalische Phänomene im Blick, deren Entwicklungslinie von der *Camp*-Ästhetik der 1968er-Generation über die Anti-Vietnam-Bewegung bis zu den Hippies und weiter in die 1980er Jahre reicht, aber bestimmte Aussagen sind auf den hiesigen Kontext übertragbar. So erklärt Peter Weibel mit Blick auf Jack Smiths “Flaming Creatures” (1963): „Via Warhol drang die Smith-Ästhetik der Travestie in die Popkultur von Amanda Lear bis Boy George ein. Das gleiche kann man von Kenneth Angers ‘Scorpio Rising’ (1963) sagen“ (Weibel 1987, Von der visuellen Musik, S. 123). Ein Jahr nach Smiths skandalträchtigem Film widmet auch Susan Sontag dem *Camp*-Stil einen Aufsatz, in welchem sie *Camp* als “love of the unnatural: of artifice and exaggeration. [...] something] esoteric – something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques” charakterisiert (Sontag 1964, Notes On ‘Camp’, S. 1). Weiter schreibt die Autorin: “the

- Camp sensibility is one that is alive to a double sense in which some things can be taken. But this is not the familiar split-level construction of a literal meaning, on the one hand, and a symbolic meaning, on the other. It is the difference, rather, between the thing as meaning something, anything, and the thing as pure artifice. This comes out clearly in the vulgar use of the word Camp as a verb, to camp, something that people do. To camp is a mode of seduction – one which employs flamboyant mannerisms susceptible of a double interpretation; gestures full of duplicity, with a witty meaning for cognoscenti and another, more impersonal, for outsiders. Equally and by extension, when the word becomes a noun, when a person or a thing is a camp, duplicity is involved. Behind the straight public sense, in which something can be taken, one has found a private zany experience of the thing” (ebd., S. 4).
- 347 Als Machtrilogie bezeichnet der Künstler die drei Videoarbeiten “Beholden to Victory” (1983), “Jail. Jail” (1982) und “Sunnyside High” (1983).
- 348 Barbara Broughel und Tony Conrad heiraten Anfang der 1980er Jahre. “Literature and Revolution” zeigt neben Broughel auch Joe Gibbons, der die fingierte Figur des russischen Revolutionärs Lew Trotzki (1879–1940) annimmt. Gibbons/Trozki hält eine Rede, während Barbara Broughel und eine Begleiterin Gibbons andächtig im Hintergrund erscheinen. Die Aufzeichnung entsteht spontan aus der Situation heraus und wird von Tony Conrad später mit dem Titel “Literature and Revolution” versehen (vgl. hierzu auch den Begriff der *mockumentary* und Deirdre Boyles Erläuterungen Anm. 782). Bezieht sich *Revolution* auf den situativen Pathos Gibbons und die historio-fiktionale Nachhahmung, verweist *Literature* auf Gibbons damaligen Broterwerb als Buchhändler hin.
- 349 Vgl. Anm. 338. Explizit beziehen sich Barbara Broughels Videoarbeiten “Genre Lesson I” und “Genre Lesson II” auf die *Genre*-Ästhetik. Sie zeichnen das stilisierte Leben einer Hausfrau nach und entgrenzen die Handlungen in surreale Absurditäten. Neben Tony Conrad und seinem Sohn Ted treten weitere Künstler aus Buffalo auf. Marita Sturken (1985, *Feminist Video*) würdigt die beiden Videoarbeiten von Broughel in ihrer Wechsellausstellung *REVISING ROMANCE: NEW FEMINIST VIDEO* (1984–1985). Im Begleittext versieht sie “[Genre] Lesson I” mit dem Untertitel “Trouble in Paradise” (1982) und “[Genre] Lesson II” mit dem Zusatz “The Frigid Heiress” (1982).
- 350 Levin 1978, *Video Art in the TV*, S. 67.
- 351 Vgl. hierzu Anm. 435f. sowie Anm. 619.
- 352 Einen wichtigen Bezugspunkt liefert in diesem Zusammenhang Derridas Sprachanalyse. In *Strategizing on Derrida* erklärt Tony Conrad wörtlich: “Derrida’s reliance on the cultural presuppositions and on the rhetorical figures of his time is very clear: his use of academic language, his sense of responsibility, the authorities which he invokes. Derrida is not going to deliberately misconstrue the text that he works with. In other words, he’s not going to say, ‘Plato said, *Eat Wheaties!*’ – whereas with Lacan, you’re not so sure. These are two armatures of Derrida that represent his vulnerability; one being the formalism of his structure, and two being his rhetorical reliance on responsibility” (Conrad 1986, *Strategizing on Derrida*, S. 7). Die *Wheaties*-Referenz ruft die Werbebesetzung in “Knowing with Television” (1983) in Erinnerung.

- 353 Conrad 1983, Video Installation 1983, S. 4. Tony Conrads Interesse an Sprache und deren Wirkmacht verstärkt sich 1984, als er an Jacques Derridas FIFTH INTERNATIONAL SUMMER INSTITUTE IN SEMIOTIC AND STRUCTURAL STUDIES in der Universität in Toronto teilnimmt. In *Strategizing on Derrida* (1986) charakterisiert er eingangs das Konzept der Differenz, wenn er schreibt: “having these different models copresent, made it possible to understand, in a larger term, the relation that each of these might bear upon the others. That is, where you have different analyses that are copresent, each one might be said to be virtually a critique one upon the other” (Conrad 1986, *Strategizing on Derrida*, S. 1). Die Proceedings dieser Sitzung sind unter dem Titel *Théologie de la traduction* (1990) in der Zeitschrift *Du Droit à la Philosophie* (S. 371–394) publiziert.
- 354 Auch wenn Tony Conrad die POINT-BLANK-Gespräche nicht mit Hallwalls in Verbindung bringt, sondern an den Ausgangspunkt seines künstlerischen Erfolgs, New York, zurückkehrt, kann im Verlangen nach einem diskursiven Ausstellungsgefäß erneut die Hallwalls-Appropriation-Art-Linie erinnert werden, über die Sarah Evans berichtet: “With connections to the Media Studies programme at University of Buffalo, the Hallwalls cohort was able to tape not only art videos and interviews with visiting artists, but also members’ weekly ‘show-and-tell’ sessions and the parties that inevitably followed” (Evans 2009, *There’s No Place Like Hallwalls*, S. 97). Und sie fügt etwas später hinzu: “Hallwalls would [...] put a premium on face-to-face conversations between local community members and between the community and its visitors, with New York [...], as the exchange center for people and information – but not artworks. Ultimately, the installation work produced in-house could circulate no further than the import-export analogy itself. If Hallwalls put Buffalo back on the map, it was not by doing a brisk trade in art, but by becoming a legendary commune-like operation that produced only the art it needed to survive” (ebd., S. 105).
- 355 Conrad 1976, *Non-Linguistic Extensions of Film*, S. 281.
- 356 Zu Wahrnehmungsmustern bei “The Flicker” (1966) vgl. Anm. 118.
- 357 Exemplarisch seien hier Jonathan Crarys *Techniques of the Observe* (1992) sowie Brian O’Dohertys *The Eye and the Spectator* in *Inside the White Cube* (1976) erwähnt.
- 358 Edmund Cardoni benennt die Kerngruppe der Hallwalls-Künstler und -kuratoren der zweiten Generation in seinem oben bereits erwähnten Interview (vgl. Anm. 270), wenn er sagt: “Cathy Howe – [came as] visual artists as curators. Steve Gallagher, a filmmaker, was the film curator and then he was a performance curator, too. And he wasn’t really a performance artist, but he was involved with performances, and certainly producing performances. I think what happened was he was performance curator after Tony [Billoni], and Barb[ara] Lattanzi was film curator. And then when she decided to turn to video, as opposed to film, Steve became the film curator and Hallwalls hired Ron Ehmke. He was the fulltime performance curator for like eight years and Steve was still here. He eventually left, moved to New York. In addition to working at Hallwalls, Tony Billoni had this idea for this thing called Artists and Models, and it started in 1984” (Tennant 2010, Interview with Edmund Cardoni, S. 3). Und an anderer Stelle merkt Carolyn Tennant im gleichen Gespräch an, dass “the curators always came out of the

- art form that they're curating" (ebd.). Im *Squealer* publiziert Tony Conrad später eine Rezension über Ron Ehmkes "I Hear You Knockin' (But You Can't Come In)" (1987).
- 359 So stellt Martha Rosler fest: "Regardless of the intentions (which were heterogeneous) of artists who turned to television technologies [...], these artists' use of the media necessarily occurred in relation to the parent technology: broadcast television and the structure of celebrity it looked into place. Many of these early users saw themselves as carrying out an act of profound social criticism, criticism specifically directed at the domination of groups and individuals epitomized by broadcast television and perhaps all of mainstream Western industrial and technological culture. This act of criticism was carried out itself through a technological medium, one whose potential for interactive and multi-sided communication ironically appeared boundless. Artists were responding not only to the positioning of the mass audience but also to the particular silencing or muting of artists as producers of living culture in the fact of the vast mass-media industries: the culture industry versus the consciousness industry" (Rosler 1990, Video: Shedding the Utopian Moment, S. 31).
- 360 Conrad 1976, Non-Linguistic Extensions of Film, S. 278. Bevor Tony Conrad mit Hollis Framptons Experimentalfilm "Straits of Magellan" (1974) ein opulentes Beispiel für die Mannigfaltigkeit der Bildkommunikation und ihrer Repräsentationsformen liefert, erklärt er: "The representation is so situated within the work as to become an aspect of its formal structure, rather than an aspect of its language" (ebd.).
- 361 Ebd.
- 362 Das Lachen und das Kriegerische treffen motivisch bereits sehr viel früher aufeinander. So zeigt Dirk Baeker in seinem Lexikoneintrag zum „Lachen in der Kultur“, dass Michael Bachtin die Ökonomie des Scherzes als eine Form der Stressbewältigung betrachtet, bei der „das karnevalistische Gelächter des Volks“ (im alten Griechenland) als Entlastung gegen den Stress des Krieges aufgefasst wurde. Zudem spreche nichts dagegen, „auch das Gelächter einem spezifischen, den Schrecken immer wieder neu konfrontierten Energiehaushalt der alteuropäischen Kultur zuzuschreiben. Dafür spricht zum Beispiel die große Bedeutung des ‚grotesken Realismus‘, der gegen die Ordnung des Perfekten die Ordnung des Sich-Vermischenden einwendet. Das Lachen ist auch hier ambivalent: Es spielt mit, indem es die Grenzen überspringt, die durch die andere, die offizielle Kultur dann wieder instruiert werden; aber es lacht eben auch und hält damit das Potential bereit, aus der Umklammerung durch die Kultur des Schreckens herauszuspringen“ (Baeker 2001, Kultur, S. [3] 514).
- 363 Normierungsinstitutionen wie die Psychiatrie und die Klinik ("On Our Own", 1990) sowie Formen der psychischen Manipulation ("Knowing with Television", 1983; "Sound Advice", 1985) tauchen im Zusammenhang mit Tony Conrads vielfältigen aber schlecht dokumentierten Gemeinschaftsprojekten auf. In "On Our Own" (von Tony Oursler und Joe Gibbons) spielt Tony Conrad beispielsweise einen Psychiater. In seinem Antrag für das nicht realisierte Videoprojekt "No Discovery" (1990) schreibt er zudem: "From studies of discursive strategies which affect people's outlooks or beliefs (psychotherapy, propaganda, advertising, criti-

- cism, evangelism, and logic), I have distilled the necessity for working with two foundational tools – confusion and authority” (Conrad 1990, *History Inverted*, S. 1).
- 364 Conrad ca. 1988, *The Waning of Oppositionality*, S. 3. Über Tony Conrads Leidenschaft für das Fehlerhafte schreibt Branden W. Joseph: “As early as 1960, Conrad had absorbed Cage’s lesson, similarly embracing failure and error. In the ‘Sextet’ that he mailed to Young, he included provisions for retaining mistakes in performance – expressly calling for ‘no violin performer ... to have studied the violin for more than one year’ – precisely for the reason that they accounted for the majority of interesting musical innovations” (Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 149f.).
- 365 Im Anschluß an die Überlegungen zu (erotischen) Zeichnungen schließt Kelley, den Begriff der *foul perfection* erläuternd: “A fouled primal form is a caricature of the very notion of perfection [...] and when we see this, like the children on ‘Double Dare’, when they see their parents and teachers covered in a disgusting mess, we cannot hold back a shout of glee” (Kelley 2003, *Foul Perfection*, S. 34). Kelleys Aufsatz wird 2003 titelgebend für die von John C. Welchman bei MIT-Press verlegte Anthologie, welche eine Auswahl seiner kunsttheoretischen Schriften neu zugänglich macht. Mike Kelley greift das Army-Motiv später immer wieder auf, beispielsweise in “Sod and Sodie SockComp O.S.O.” (vgl. Anm. 366).
- 366 Das Armee-Motiv kehrt in einigen Gemeinschaftsprojekten von Mike Kelley und Paul McCarthy erneut auf. Für die Wiener Sezession verdichtet “Sod & Sodie Sock Comp O.S.O.” (1999) alte Requisiten und Filmsets, die dann erneut von Schauspielern in Szene gesetzt werden, wobei sie der Comicfigur des Sad Sack huldigen. Im Unterschied zu Tony Conrads “Beholden to Victory” zeichnen sich Mike Kelleys und Paul McCarthys Soldatenfiguren durch eine nach außen gekehrte Obszönität aus, wie sie auch in den Heidi- oder Märchenfiguren der beiden sichtbar sind.
- 367 Hier verkommen Handlungsroutrinen in kommunikativen Abläufen zum Selbstzweck, um die jederzeit greifbare Langeweile zu überbrücken. Sinnentleerte Floskeln iterieren sich zu Tode oder nehmen plumpe, sexistische und chauvinistische Formen an. Plakativ ordinäre Gesten unterstreichen den Regelverstoß und tragen überzeichnend zur situativen Komik bei.
- 368 Es gibt eine ganze Reihe an Gründen, warum die Faszination an Fehlerhaftem, Misslungenem oder kläglichem Versagen in der Kunst seit den 1960er Jahren eine so große Beliebtheit erfährt und nicht selten durch sarkastische oder ironische Verzerrung exponiert wird. So schreibt Jennifer Higgie im Vorwort zu *The artist’s joke* (2007): “Humor has been central to the cultural politics of movements such as Dada, Surrealism, Situationism, Fluxus, Performance and Feminism, and of course much recent art practice that defies categorization – indeed, if humor has a common characteristic, it is to thumb its nose at pigeonholes” (Higgie 2007, Introduction, S. 12). Und etwas früher erklärt sie: “Quite apart from making us laugh – it has been employed to activate repressed impulses, embody alienation or displacement, disrupt or convention, and to explore power relations in terms of gender, sexuality, class, taste, or racial and cultural identities” (ebd.).
- 369 Conrad ca. 1980, *De-Authorizing World Civilization*, S. 2.

- 370 Situative Komik, Spiel und Wiederholung amalgamieren, wenn Tony Billoni bspw. in "Suckerman" (1986) immer wieder eine Sauggummipuppe umher wirft und wartet, bis sich diese von ihren jeweiligen Zielpunkten ablöst und herabfällt. Sein Lachen deutet jene *gentle irony* an, welche Tony Conrad zwei Dekaden später in Anbetracht von Laura Kikaukas Kitschinstallationen verbalisiert, wenn er schreibt: "The ruined hopes latent in the failure object provide it with a mantle of gentle irony that it shares, after all, with her souvenirs and commercial sight gags; [...] 'Gentle irony' is a good label too for her [Kikaukas] lightness of spirit – the hearty fun and frivolity that infects the visitors at exactly the same, but completely different" (Conrad 2007, *A Theory of Emergence*, S. 13). Die Sauggummipuppe erinnert ferner an eine Fotoarbeit/Postkarte von Anne Turyn aus der "Dear Pen Pal"-Serie (1979–1980), in welcher eine ganze Gruppe ähnlicher Gummipuppen auf Federn zu sehen sind, unter denen auf Linienpapier angemerkt ist: "Dear Pen Pal, here in America, we are a Nation of Consumers" (Turyn 1979–1980, *Dear Pen Pal*; zum Motiv des Konsumenten vgl. auch Anm. 674 und Anm. 756).
- 371 Conrad 1983, *Point Blank*, S. 1. Als eine der ersten POINT-BLANK-Aktivitäten verzeichnet das Künstlerinventar die Gesprächsrunde *Figures: Forms and Expressions* vom 15. Januar 1982, die letzte öffentliche Veranstaltung ist am 12. Dezember 1985 mit *Philocognosy. The Anti-Reduction from the Absolute* überschrieben. (Conrad, Niedzwiecka Doyle 2006, *Inventory List*). Dazwischen finden sich fast 40 Audioaufnahmen aus Gesprächen mit circa 30 Künstlerinnen und Künstlern, darunter: Kristen Lovejoy, Rosina (?), Bob (?), Peggy Ahwesh, Lee & Leora Eiferman, Tim Duch, Jan Beauvais, Claudia Gould, Jim Casebere, Ruth Cashman; Janet (?), Kim Kimball, Julie Wachtel, Heim Steinbach, Shelley Silver, Craig Stockwell, Robby (?), Jon Burris, Anne Turyn, Constance Dejong, Tony Oursler, Renee Santos, David (?), Susan Kuegell, Mitch (?) & Cuck Hagen (ebd.). Einige der Genannten tauchen auch in anderen Kontexten sowie in einigen Videoarbeiten auf. Vollständige Transkriptionen liegen sowohl von den beiden 1985 öffentlich inszenierten Performances *Four Investigative Initiatives* (5. März 1985) und *Philocognosy* (12. Dezember 1985) vor, als auch von den beiden eher privaten Unterhaltungen mit Henry Flynt (5. Mai 1985) und Chris Hill (3.–6. Juni 1986). Die beiden Gespräche mit Henry Flynt und Chris Hill verzichten auf trans-gendered Rollenverhalten, gehören für Tony Conrad aber dennoch klar zum POINT-BLANK-Block.
- 372 Lurk 2012: *Informal Chat: Tiding Over*, S. 3. Diskursivität kann dabei mit Branden W. Josephs als "not merely equivalent to a genre or style" verstanden werden, als ausuferndes Möglichkeitsfeld also, das "both specific and differential" ist (Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 42). Weiter heißt es: "Moreover, the initiating point within a discourse, always and necessarily, gives rise to certain emphases and omissions extensions and distortions, embellishments and divergences that are nothing other than the elaboration of the discourse itself, its particular historical development [...]. For all its generative capacity, the point of discursive initiation is not set as a solid foundation once and for all. It is not a metaphysical origin. Even in its originary moment, a discourse is a differential field of issues, gaps, and struggles" (ebd.).
- 373 "The prevailing genealogy of issues and problems which animate the existent discourse", erklärt der Künstler, "come from marxism, psychoanalysis, structural

- anthropology, phenomenology, Saussurean linguistics and Derridian deconstruction, to name a few. Upon the basis of this acquaintance with theoretical and analytic discourse, P[alace] of E[rror] will expand and develop the implications of these tendencies in the field of art. P of E would maintain the relation between historical and theoretical modes of discourse by actively enlarging the practice of art based on that discourse. This exploration is the necessary condition of vitality, both our own, and that which art/criticism could aspire toward" (Conrad ca. 1982, P of E: Statement, S. 1).
- 374 Ebd., S. 2.
- 375 Über den Zeitraum von circa drei Jahren arbeitet der Künstler immer wieder an unterschiedlichen Fassungen, die vom ungeschnittenen Rohmaterial ("Hail the Fallen") über eine mehr oder weniger interaktive Spielversion ("Combat Status Go") bis hin zum editierten Exzerpt/Narrativ reicht ("Beholden to Victory"). Sie etabliert sich über die Jahre hin zur „allein gültigen“ Variante und wird später mit dem Datum der Fertigstellung auf 1983 festgelegt (vgl. Anm. 410).
- 376 Zu den Klassikern der Army-Parodie können Charlie Chaplins "The Great Dictator" (1940–1942), Hal Walkers "At War with the Army" (1950) oder auch Robert Altmans komödiantische Lazarettsatire "M*A*S*H" (1970) gezählt werden. Ein direkter Bezug zu John Boormans 1967 erschienenem Kriminalfilm "Beholden to Victory" kann bislang nicht nachgewiesen werden.
- 377 Conrad 2008, About Beholden to Victory, S. 586.
- 378 Die militärischen Uniformen entstehen aus zusammengetragenen Requisiten und Versatzstücken der Alltagskultur, wobei die Helme extra so groß gewählt sind, dass sie die Soldaten in ihrem Tun behindern.
- 379 Im Abspann werden Privates (PVT sc. Grenadier bzw. PV2 sc. Gefreiter) sowie Privates First Class (PFC sc. Haupt-/Obergefreiter), Sergeants (SGT sc. Unteroffizier/Stabsunteroffizier) und Sergeant Majors (SGM sc. Oberstabsfeldwebel) referenziert. Die Ränge stimmen nicht exakt mit der offiziellen Terminologie der US-Army überein.
- 380 Rezeptionsgeschichtlich wäre ggf. Paul Ryans Videoarbeit "Guns, Knives or Videotape" (1970) anzuführen, über welche der Mitherausgeber des Journals von *Radical Software* schreibt: "Essentially it is a mutation from the hardware form of a six gun shoot-out to the software form of a videotape information fuel" (Ryan 1970, Three Pieces, S. 15). Nach weiteren Überzeugungen gelangt er zu der Frage: "Is not the metaphor of 'shooting' tape misleading?" (ebd.).
- 381 Huizinga 1991, Homo Ludens, S. 37. Das Ziel des Spiels beschreibt Huizinga am Vorabend des Zweiten Weltkriegs als eine „von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewusstsein des ‚Andersseins‘ als das ‚gewöhnliche Leben‘“ Handlung.
- 382 Zwar spielt Tony Conrad in einigen Szenen selbst mit, aber als Initiator (und Lehrer) definiert er primär das Vorgehen.
- 383 Im Skript heißt es: "Since the audience would be in a position to approve or disapprove the film, I construed them as officers. This had implications for the cinematography; I decided the film should always be shot from a superior position above the scene. Also, since the film as a whole, in relation to the audience, should echo the role of a soldier, it should be indifferent to the audience's authority. It

- should not make an effort to please, and so should incorporate no music or other emoluments” (Conrad 2008, *About Beholden to Victory*, S. 586). Ursprünglich stammt die Passage aus einem Erläuterungstext zu “Hail the Fallen”, der vom Künstler für den *Buffalo-Heads*-Katalog 2006 überarbeitet wird. Neben der Anpassung des Werktitels werden ursprünglich die Initialen von *Officer* und *Soldier* groß geschrieben (vgl. Conrad 1985, *Hail the Fallen*).
- 384 Conrad 2008, *About Beholden to Victory*, S. 586.
- 385 Auch in “Teddy Tells Jokes” (1980) wird das damals verbreitete Amateurfilmformat eingesetzt, dessen schlechte Licht- und Farbqualität im Kunstkontext etwas (gewollt) Privates suggeriert. Der Stellenwert von Super-8 wird in einem Gespräch mit der Filmemacherin Ericka Beckman und Keith Sanborn (Moderation) deutlich, wenn Tony Conrad einerseits die “greatest technical transparency possible” lobt, wobei er andererseits sogleich die operative Nähe zur Sprache erwähnt: “Super-8 is about grabbing at images, much in the way that talking about grabbing at words and the difference between [...] say between Super-8 and 16mm might be parallel to the difference between speaking and typing. There are things that I find that I type and there are things that I find that I say and sometimes it’s very valuable to me to speak with people. [T]o have verbal interaction, to have a feel of the flow of my thinking through words because things happen in that context that wouldn’t happen in any other situation. And it’s a gift to myself to have that kind of circumstance arise. It’s another kind of situation, typing. And it’s a much more private sense of doing in a way” (Conrad in: Sanborn 1981, *Interview with Ericka Beckman*, S. 5; weiter vgl. Anm. 437).
- 386 George Baker entwickelt die Reihe der *Sad Sack*-Comics während des Zweiten Weltkriegs. Die kurzen Bildgeschichten kommentieren ironisch die alltäglichen Absurditäten in der Armee und erfüllen das Versprechen des Titels, einen ulkigen Trottel (*engl.*: *Sad Sack*) zu zeigen. Nach dem Krieg werden sie in Tageszeitungen sowie später in thematischen Serien vertrieben. Auch wenn der Kontext ein etwas anderer ist, könnte man mit McLuhan sagen: “the cartoon is clue to understanding the TV image” (McLuhan 2002, *Understanding Media*, S. 179). Die Aussage stammt aus McLuhans Erläuterungen zu *Comics. Mad Vestibule to TV* (Wörtlich heißt es: “The print is clue to the comic cartoon, just as the cartoon is clue to understanding the TV image”). Später beschreibt der Autor die Wirkung der Zeitschrift *MAD* als eine, “which offers, merely a ludicrous and cool replay of the forms of the hot media photo, radio, and film” (ebd.).
- 387 Als Waffen werden ein Hammer sowie ein Messer und Holzstücke eingesetzt, wobei die Selbstverletzung noch oberflächlicher wirkt als später in “Redressing Down” (1988).
- 388 Ähnlich imitiert Vito Acconci in “Shoot” (1974) Geräusche von Kriegsmaschinen, wobei er sich anschließend darüber lustig macht, Amerikaner zu sein und damit einen anderen Referenzraum (Identitätspolitik) adressiert: “Yeah, I’m an American. I can’t help it... I’m not trying to parody America now. I’m not trying to parody myself. I really do like Coca Cola. I’m not acting, this is really the truth. I really do like it” (transkribiert nach EAI 2013, *Shoot*). Dann setzt er die Suche nach der eigenen, kulturellen Identität durch Negationen fort.

- 389 Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 182. Tony Conrad hat den Vortrag des Freundes aufgezeichnet und stellt ihn Branden W. Joseph für die Publikation zur Verfügung.
- 390 In dieser Sequenz taucht auch Tony Conrads Sohn Ted auf.
- 391 Auch wenn Conrad, Kelley oder Oursler sich nicht explizit darauf beziehen, mag man in dieser Szene Charlie Chaplins "The Great Dictator" (1940) erinnern.
- 392 Kelley: "We can't leave tracks. If other guys come and see out tracks, they will see our..."; Oursler: "Oh oh oh! Let me help." Kelley: "Look at the kind of stone they have here... A stone in this area would mean..." [BtV #14:02#].
- 393 Kelley: "It's Mahony. I hope Mahony is not... You see these patrols there? You think these stations over there have still the control? You think these stations are closed?" Oursler: "Probably", Kelley: "Hoooooooooooooooooooo" [BtV #13:49#].
- 394 Sussman 1993, Introduction, S. 16.
- 395 Zum Verhältnis von körperlich einschreibender Routine und Macht vgl. die Auseinandersetzung mit der historischen Figur des Jean-Baptiste Lully (1632–1687) in "Implicating Lully" (1998) sowie die Engführung von Sprache/Spracherwerb, Kindheit und Ballett in "Landscape is a Wish of Motion" (2003).
- 396 Hatte der Vietnam-Krieg (1964–1975) die Kunstwelt noch zutiefst gespalten, entbehrt Tony Conrads "Beholden to Victory" jeden direkten Bezug zu kriegerischen oder militärischen Operationen.
- 397 Conrad 2008, *About Beholden to Victory*, S. 586. Militärische Auseinandersetzungen mit Mexiko wirken zum Entstehungszeitpunkt völlig unplausibel. So kann mit David Antin an das Potential des Fiktionalen erinnert werden: „a genre that is marked 'fictional' doesn't raise issues of truth and falsehood, and television never ceases to raise these issues. The social uses of television continually force the issue of 'truth' to the center of attention" (Antin 1975, *Television*, S. 38).
- 398 Ähnliches findet sich im Umgang mit der Videoarbeit "Soft" (Video, Farbe, Ton, 4 Min.), die 2003 gemeinsam mit Alexandria Gelencser entsteht und später gestrichen wird, was die durchgestrichene Erfassung in der Videoliste erklärt.
- 399 Irak kapituliert am 28. Februar 1991, am 3. März 1991 wird die Kapitulationsurkunde unterzeichnet.
- 400 Zu den Public Access-Aktionen von Tony Conrad vgl. Kapitel 4.2.
- 401 Conrad 1991, *Authorized to Surrender*, S. 3f.
- 402 Ebd., S. 3f. Zuvor hatte der Künstler geschrieben: "Combat Status Go is a work designed within an economy of distrusts and of abuses of authority; in particular, the respective abuses of our authoritarian roles as director (on the one hand) and as viewer (on the other)" (ebd.).
- 403 Hierzu erklärt der Künstler: "The superior disinterest of the audience should require that there be no zooming in by the camera. These rules were at times difficult to impose upon the scene, in the turmoil of production, but it was fascinating for me to find that I had a precise idea of the errors that had occurred in shooting each scene, and to be able to take some of the requisite corrective actions. For example, I spliced out all the zoom-ins I could find almost immediately" (Conrad, *About Beholden to Victory*, S. 586). Ursprünglich stammt die Passage aus einem Erläuterungstext zu "Hail the Fallen" (Vorlage vgl. Anm. 383).

- 404 Christian Metz charakterisiert die Psychodynamik der Frustration beim Filmsehen im Zuge seiner Analyse des Sadismus. Dabei hält er fest: “In the cultural psychodrama of ‘positions’ I shall adopt neither the role of the person who likes that kind of film nor the role of person who does not like them. I shall let the words on these pages come from the person who likes to see these films in quotation marks, who likes to savour them as dated allusions (like a wine whose charm lies partly in our knowing its vintage), accepting the ambivalent coexistence of its anachronistic affection which the sadism of the connoisseur who wants to break open the toy and see into the guts of the machine” (Metz 1997, *Story/Discourse*, S. 545).
- 405 Wörtlich heißt es im *Duration*-Aufsatz: “Phenomenologically, duration is the inverse of memory: duration bespeaks continuing presence. The ‘idea’ of duration is an attempt to objectify the condition of being always already. Duration also invokes an expectation of future experience; to endure is to last, and the root of duration means the same in durable, hard. There is something etymologically perverse in speaking of short durations. In the material world, if duration is measured by timekeeping, it must consequently be seen as linked inextricably to the emergence of Western industrial technology. The clock, from its artisanal and (subsequent) bourgeois origins in the renaissance onward, has functioned politically as the primary instrument of social discipline and control” (Conrad 2004, *Duration* V1, S. 1). Die Dauerhaftigkeit und Iterierbarkeit der Schnittfolgen erinnern zudem an jene musikalische Serialität, welche aus dem Umfeld der Minimal Music bekannt ist und zum Entstehungszeitpunkt von “Beholden to Victory” (1983) noch mit dem Langzeitprojekt “Music and the Mind of the Word” in Bezug gesetzt werden kann.
- 406 So räumt Tony Conrad später selbstkritisch ein: “The actual conditions for 20th century audiences, though, did not prove flexible enough to accept the idea that their own disparaging view of the work could function as an integral element of the aesthetic mechanism. When I showed ‘Beholden to Victory’, for example, audiences understood the role in which the film positioned them, perfectly. They felt the disparaging outlook that the film postured toward itself and toward its heroic figures (the soldiers), but they failed to distance themselves from this response enough to see it as a part of the work” (Conrad 2008, *Retrospect* IV, S. 590). Im Originalskript wird hier noch der Titel “Hail the Fallen” verwendet.
- 407 “The Audience”, erklärt Tony Conrad, “is an officer corps: they disapprove, as the Officer actors do, of the Soldier(s), the Soldier actors; and in fact, they disapprove of the work itself. It is my duty to my cast (– to my work) to be sure that you do disapprove of them; this is the measure of the heroic stature which this tape wants for them – for them, the Soldier, played by many actors, always harassed by their damn Officer, but always yielding and good natured” (Conrad 1991, *Authorized to Surrender*, S. 3f.).
- 408 Lurk 2011: Informal Chat: Remarks on Jail, S. 3.
- 409 Im Inhaltsverzeichnis zu Mike Kelleys *Minor Histories* und im Beschreibungstext wird die Arbeit einheitlich unter dem Titel “Beholden to Victory” aufgeführt, während der Werkindex am Ende des Buches (noch) “Hail the Fallen” referenziert

- (Kelley 2004, *Minor histories*, S. vii sowie ebd., S. 180–181 und ebd., S. 417). Man darf vermuten, dass der Index vor der Vereinheitlichung (Titeländerung) angefertigt wurde.
- 410 Die Karlsruher Publikation verwendet zwar ausschließlich die Bezeichnung “Beholden to Victory”, allerdings ist der Titel in Tony Conrads Werkverzeichnis doppelt aufgeführt, was ebenfalls auf eine nachträgliche Autokorrektur hindeutet. Die Werkansetzung lautet: “Beholden to Victory (Beholden to Victory), 1983, video from Super[-]8 film, color, sound, 25 min” (Conrad 2008, *List of Works*, S. 619). Der Zusatz in der Klammer erscheint nur sinnvoll, wenn vor dem final Proof vor der Klammer noch “Hail the Fallen” stand und die weniger gebräuchliche Form hätte erläutert werden müssen. Zudem ist “Combat Status Go” (1981) als 10-minütiges Video angeführt (ebd.) und in der Bildunterschrift zu “Beholden to Victory” erwähnt (Conrad 2008, *Introduction to Beholden to Victory*, S. 588), wobei im Einleitungstext zu “In Line” steht: “In the wake of ‘Combat Status Go’, and in the course of making the trilogy ‘The Poetics of TV’ [...], I discovered that meta-narrative devices could be employed ironically – even perniciously. Even an ‘advanced’ viewer might not have a chance to enjoy full independence from the strictures of the work – but they would enjoy the demonstration of their encumbrance by older viewing habits (or one might say the deconstruction of narrative conceits), to the extent that they found themselves trapped by the unravelling devices of these three short tapes” (Conrad 2008, *In Line*, S. 596).
- 411 Gregory C. Sieminski erklärt mit Blick auf die US-amerikanische Militäroperation *Just Cause* (20.–24.12.1989): “Operation Just Cause ushered in a new era in the nicknaming of US military operations, one in which operations are given names carefully selected to shape perceptions about them” (Sieminski 1995, *The Art of Naming Operations*).
- 412 Malte Olschewski bezeichnet die von CNN organisierten Teams der Berichterstatter als *Combat-Pool*. Zudem erklärt er „Als die nicht-amerikanischen Berichterstatter samt Teams in Dharan eintrafen, fanden sie einen eingetübten, in sich verfestigten ‚Combat Pool‘ vor. Dieser Pool bestand im Wesentlichen immer aus Teams der gleichen amerikanischen Fernsehanstalten. Andere Nationalitäten wurden nur nach langem Ringen und kurzfristig zugelassen“ (Olschewski 1992, *Krieg als Show*, S. 198).
- 413 Conrad 1991, *Authorized to Surrender*, S. 4.
- 414 Ebd., S. 3.
- 415 Ebd., S. 3f.
- 416 “During the screening of the film“, schreibt Metz, “the audience is present, and aware of the actor, but the actor is absent, and unaware of the audience; and during the shooting, when the actor was present, it was the audience which was absent. In this way the cinema manages to be both exhibitionist and secretive” (Metz 1997, *Story/Discourse*, S. 547).
- 417 Die Zellen verbleiben bis 2013 im Studio und werden zum Schauplatz diverser Videoarbeiten und Projekte. So spielt die Puppenspielszene von “Redressing Down” (1988) hier, und auch der (tiefen-)psychologisch konnotierte Raum der Identitätsfindung von “VIDI VICI” (1988) und die Schlafgemächer zu Beginn von “That Far Away Look” (1988) sind hier verortet. In “Redressing Down” (1988) fungiert

- das Gitterwerk ferner als Technikspeicher und sogar in "Height 100" (1983) ist es kurz, als überdimensionierter Katzenkäfig, zu sehen.
- 418 Das Travestiemotiv und die Inszenierung erinnern an Tony Conrads Zusammenarbeit mit Jack Smith in den 1960er Jahren (vgl. "Flaming Creatures" (1963) sowie "Normal Love" (1963), in dem der Transvestiestar Mario Montez (René Rivera) prominent auftritt). Mary Jordan merkt im Gespräch mit Nayland Blake an: "Jack's theories and philosophies are highly contemporary right now – for instance, his sense of trash and recycling. He was recycling in the 1960s, reusing everything, building huge environments out of trash, finding what he needed on the street for his props and sets, and trying to teach that sentiment. Here we are in an environmental crackdown because we didn't do those things. If people take money for their art, then their art is going to be deformed by that" (Blake 2007, Mary Jordan). Branden W. Joseph führt die hier greifbare *Trash*ästhetik ein Stück weit auf Jack Smiths frühe Zusammenarbeit mit dem Experimentalfilmemacher Ken Jacobs zurück, wenn er schreibt: "Smith's attraction to what he called the *musy* or *moldy* was specifically limited to 'artifacts of the recent past,' objects that were not only 'imperfect and ugly' and thus 'very rich material to work with,' but that were caught in the netherworld between *nouveauté* and 'the respectability of antiquarianism [...]. Smith would explain in his manifesto, 'The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez,' such moldy cultural artifacts were not simply beneath consideration, they were abject. They called forth feeling of *guilt* and *phoniness*, and thus had to be enjoyed secretly, as *secret flux*, whether individually or within the semi closed community to which Conrad was admitted" (Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 240f.).
- 419 Lurk 2011: *Informal Chat: Remarks on Jail*, S. 1.
- 420 Als Tony Conrad im Rahmen seiner Artpark-Dokumentation erneut das Gefängnisthema aufgreift, wird an keiner Stelle auf "Jail, Jail" verwiesen, was den spielerischen Ansatz *ex post* unterstreicht. Die reale Gefängnisserfahrung ist in "Artpark: One Year Later" (1991) weitgehend als Leerstelle konzipiert.
- 421 Beim Sichten einzelner Szenen identifiziert Tony Conrad am 15.02.2012 als weitere Teilnehmerinnen: Liz [Cook?], [Claudia] Looze, [Paul] Dickinson und Sherry [Levine?].
- 422 Im Originalton heißt es z.B.: "Hmmmmmmmmm... I smell a new fish coming in. Fish tastes fishy. Fish tastes fishy. I have a taste for it. Hmmmmm. I am a stalking pen sir" (Kelley-Monolog, in: [JJ, #010:16#]).
- 423 Während andernorts die feministische Lektüre von Joan Rivieres Aufsatz *Weiblichkeit als Maskerade* (1929) ein Revival erfährt und als kulturgeschichtlicher Meilenstein das zur Schau gestellte Rollenverhalten von Frauen erklärt (vgl. Weissberg 1994, *Weiblichkeit als Maskerade*), steht bei Tony Conrad die spielerische Aneignung (Appropriation) des anderen Geschlechts und der frei assoziierten Verhaltensklischees im Zentrum. So werden die Guards von Frauen in Männerkleidung gespielt.
- 424 Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 202f. Hervorhebung im Originaltext.
- 425 Die folgenden Erläuterungen beziehen sich auf folgende Band-Digitalisate: Raw I, S/W (Ton 32:10 Min.; Q: Jail1-MPEG-4 .mp4), Raw II (S/W, Ton 13 Min.;

- Q: Jail2-MPEG-4 .mp4); Raw III (S/W, Ton 25 Min.; Q: Jail3-MPEG-4 .mp4), Raw IV (S/W, Ton 27:10 Min.; Q: Jail4-MPEG-4 .mp4), Raw V (S/W, Ton 10:40 Min.; Q: Jail5-MPEG-4 .mp4), Raw VI (S/W, Ton 18:40 Min.; Q: Jail6-MPEG-4 .mp4), Raw VII (S/W, Ton 15:20 Min.; Q: Jail7-MPEG-4 .mp4), Raw VIII (S/W, Ton 17:20 Min.; Q: Jail8-MPEG-4 .mp4); RAW Clink I (S/W, Ton, 30 Min.; Q: Clink1-4-MPEG-4 pt1.mov), RAW Clink II (S/W, Ton, 30 Min.; Q: Clink1-4-MPEG-4 pt2.mov), RAW Clink III (Defekt; Q: Clink1-4-MPEG-4 pt3.mov), RAW Clink IV (Farbe, Ton, 14:10 Min.; Q: Clink1-4-MPEG-4 pt4.mov); zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011.
- 426 Ein ähnliches Prinzip wendet Tony Conrad bei der Vertonung der Videostudie "Lookers" (1984) an, auch wenn er darin nur als Kommentator zu Wort kommt und der gesprochene Text erst nachträglich vertont wird.
- 427 Die Titulierung "Women in Prison" oder in der Kurzform "WiP", also ein absichtlich fehlerhaftes *vip* (*very important person*), bürgert sich erst 2012 in der Installationsversion ein (vgl. Anm. 442). Das Moment der Wiederholung kehrt auch bei der Aufnahmep Praxis wieder, die im Vergleich zu anderen filmischen und videografischen Projekten insofern variiert, als die Szenen wiederholt, in mehreren Folgetakes aufgezeichnet werden. Im Unterschied zu klassischen Kinoproduktionen, welche Sequenzen *per se* mehrfach aufnehmen, bevorzugt Tony Conrad spontane Handlungen und freie Improvisationen, welche im flüchtigen Medium – quick & dirty – aufgezeichnet werden. Sofern Wiederholungen vorkommen, sind sie semantisch aufgeladen oder ihnen kommt eine strukturelle Funktion zu. Ein spannungsgeladenes Spiel aus Nachahmung, Übung und Persiflage, Erinnerung und Differenz entsteht. Das Vorgehen unterscheidet sich zudem von recycelnden Wiederholungsformen (vgl. die Nutzung von Found Footage in "Weak Bodies & Strong Wills") oder der collageartigen Reassemblage ("Height 100", "Redressing Down" und "Eye Contact"). Das repetitive Nachäffen erinnert in "Jail. Jail" fast an musikalische Prinzipien (vgl. z.B. "Music and the Mind of the Word").
- 428 Einmal redet sich Mike Kelley durch fortwährende Repetitionen und körperliches Hin-und-Her-Wippen fast in Trance.
- 429 Zur Differenzierung zwischen Üben und Wiederholung vgl. Kapitel 5.2.1.1.
- 430 Deleuze 1997, Differenz und Wiederholung, S. 11f. Und später führt er weiter aus: „Man könnte auch sagen, die Vergangenheit sei zwischen zwei Gegenwart eingekleilt: derjenigen, die sie gewesen ist, und derjenigen, bezüglich welcher sie vergangen ist. Die Vergangenheit ist nicht die frühere Gegenwart selbst, sondern das Element, in dem man diese intendiert. Daher liegt die Besonderheit nun auch im Intendierten, d.h. in dem, was ‚gewesen ist‘, während die Vergangenheit selbst, das ‚war‘, von Natur aus allgemein ist“ (ebd., S. 111).
Und kurz danach führt er weiter aus: „In dem Maße, wie die Vergangenheit allgemein das Element ist, in dem man jede darin bewahrte frühere Gegenwart intendieren kann, wird die frühere Gegenwart in der aktuellen ‚repräsentiert‘. Die Grenzen dieser Repräsentation oder Reproduktion werden in Wirklichkeit durch die variablen Ähnlichkeits- und Kontiguitätsbeziehungen bestimmt, die man unter dem Namen der Assoziation kennt; denn die frühere Gegenwart ähnelt, wenn sie repräsentiert werden soll, der aktuellen und dissoziiert in teilweise simultane

- Gegenwarten von ganz unterschiedlicher Dauer, die also einander und äußerstenfalls die aktuelle Gegenwart berühren“ (ebd., S. 112).
- 431 Derrida 1997, *Dem Archiv verschrieben*, S. 9. Die Übersetzer der deutschen Ausgabe haben darauf hingewiesen, dass *donner l'ordre* „schlicht ‚befehlen‘, ‚gebieten‘ heißen kann“ (ebd.). Im Unterschied hierzu beschreibt Michel Foucault die „Realitätsbedingung“ einer Aussage als „historisches Apriori“ (Foucault 2002, *Archäologie des Wissens*, S. 184), was ihm wiederum einen erweiterten Archivbegriff ermöglicht, in welchem das Archiv gleichsam als *in situ* memorierendem Speicher betrachtet wird. Nach Foucault ist das Archiv „zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelne Ereignisse beherrscht. Aber das Archiv“, führt der Autor weiter aus, „ist auch das, was bewirkt, daß all diese gesagten Dinge [...] sich in distinkten Figuren anordnen, sich aufgrund vielfältiger Beziehungen miteinander verbinden, gemäß spezifischen Regelmäßigkeiten sich behaupten oder verfließen; was bewirkt, daß sie nicht im gleichen Schritt mit der Zeit zurückgehen, sondern daß diejenigen, die besonders stark wie nahe Sterne glänzen, in Wirklichkeit von weither kommen, während andere, noch völlig junge, bereits außerordentlich verblaßt sind“ (ebd., S. 187).
- 432 Sprechcomputer finden in den frühen 1980er Jahren z.B. in öffentlichen Bibliotheken Verbreitung. Tony Conrad merkt hierzu an: “I even wanted to include another, artificial voice. I wanted integrate a computer voice. One of the people at the cast was a librarian and he was in charge of the Kurzweil Reading Machine at the city library. This machine would read texts to blind people. So I transcribed out certain dialogs and would let them read out by this artificial voice. I even have the recordings of this robot voice” (Lurk 2011: *Informal Chat: Remarks on Jail*, S. 2). Wenn Tony Conrad die (Maschinen-)Erinnerung an eine Computerstimme (computerbasierte Sprache), also an ein technisches Gedächtnis (*engl.: memory*), auslagert, zeigt sich darin die Alltagserfahrung der 1980er Jahre, in der Rechenprozesse noch sehr viel stärker an die unmittelbare Gegenwart (als Dauer) gebunden waren als heute. Zwar hält der Künstler den Einsatz eines Sprachroboters mittlerweile für überkommen (“Now this part is rejected, because these robot voices are no longer of any interest. You don’t need any giant voices or machines like this anymore. Everybody can feed some text into his computer and can get it read out of a computer program. Even the voice of your GPS is a much better voice. There is no need for a robot voice as a separate entity which would question the authority of the plot as kind of neutral voice any more” ebd., S. 2) – die Computerstimme aber grenzt als Gestaltungselement die menschliche Sprache von jener übergeordneten Autorität ab, welche durch das technische Medium eingeflossen wäre. Wenn der Künstler heute nur die Qualität der Sprache und die Verbreitung anspricht, verkennt dies die historische Relevanz – zumal in “Beholden to Victory” ebenfalls eine Funkstimme den lang ersehnten Feldurlaub ankündigt und auch an die körperlose Tonbandstimme von Beth B in “Any Time” das unsichtbare Wirken der Macht/Autorität repräsentiert (vgl. Anm. 976).
- 433 Bereits kurz nach der Aufnahme degradiert das Material so stark, dass der Künstler das nahezu schwarze Material zwischenzeitlich aufgibt. Erst nach der Jahrtausendwende beschließt er, doch eine Digitalisierung auszuprobieren und lässt Joe Gibbons anschließend das digital aufbereitete Material editieren. Der digitalen

- Nachbearbeitung (halbautomatische Aufhellung, Entsättigung, Schärfung) ist die reduzierte Bildqualität geschuldet. Der vorliegende Text bezieht sich auf die raw edits, wie sie nach der Digitalisierung, aber vor Gibbons Schnitt dem Künstler vorlagen.
- 434 Werkmonografisch betrachtet, liegt es Nahe, diese Operation mit dem videografischen Justierungsakt des Weißabgleichs (vgl. "Movie Show", 1977) zu vergleichen.
- 435 Tony Conrad in: Sanborn 1981, Interview with Ericka Beckman, S. 5. Zur Literalität von Video und der Verbindung zur Schrift vgl. auch Bellour 1990, Video Writing 1990, S. 421–443.
- 436 Ebd., vgl. hierzu auch Anm. 427 (Ende).
- 437 Ebd., S. 5f. Vgl. hierzu auch Robert Devines Verständnis von Medienkompetenz in Anm. 820.
- 438 Der *Genre*-Look dieser Szene deutet auf Barbara Broughels Einfluss hin, die damals mit Tony Conrad das Studio nutzt. Sie produziert hier u.a. Musikvideos. Einige ihrer Schauspieler/Musiker sollen an der Farbsequenz beteiligt sein.
- 439 Lurk 2011: Informal Chat: Remarks on Jail, S. 3.
- 440 In seinem lyrischen Nachruf auf Mike Kelley schreibt Tony Conrad: "Now, looking back to spring at the end of summer, we do know who the Big Frogs were, because we always did know that. Not that we think there are really 'big' and 'little' frogs; but that's because frogs aren't actually 'thinking' much of the time. The fly buzzes past, our retinal synapses snap that sticky tongue right out, and our tummy says 'good.' Just that direct. Sometimes, though, another Mike can come into play, and then those vivid moments turn lambent. Mike and another Mike, or a Tony, or a – who knows what or whom – a Cockette, or a lover, or a doggie doggie. Mike with the Poetics, and with DAM, Mike glowing in the Jail film I have to finish without him now, and sketching out those yearbook skits. And thanks to the Big Lawd who fills the pond that we somehow taped those two old performances at Hallwalls! Mmmm, mmmm!" (Conrad 2012, A little bit for Mike Kelley).
- 441 Jenseits der inhaltlich-konzeptionellen Modifikationen weist die ursprüngliche räumliche Disposition in Buffalo noch eine deutliche Nähe zu jener "installation-art practice" auf, die dort mit der Hallwalls-Tradition assoziiert ist. Entsprechend möchte man in Anlehnung an Sarah Evans Beobachtungen zur Hallwalls-Installationpraxis von Robert Longo und Cindy Sherman festhalten, dass auch die "Jail. Jail"-Kulisse offenbar "so site-specific" war, "that, unlike the artist[] [him]selve[], it could not make the transition to New York" (Evans 2009, There's No Place Like Hallwalls, S. 98). Und die Autorin fügt hinzu: "because it conceived of the art community as a host, the artists as a family and the gallery as a home. Nothing so intimate, or so woolly, would suit the Manhattan art-scene in its quest to dominate the world-stage of the 1980s" (ebd.).
- 442 Zwar ist davon auszugehen, dass die Installationsform und die Bezeichnung vom Künstler autorisiert sind, zumal er den Titel in Wien erneut aufnimmt, allerdings darf vor dem Hintergrund des hier besprochenen Œuvres davon ausgegangen werden, dass ein Teil der Entscheidungen zur Präsentation von außen an den Künstler herangetragen wurden. Die schwarzen Mehrfachbetten und die Waschbecken gehören schon in New York nicht zur Urversion; in Wien ist dann explizit nur noch von Replik(en) die Rede.

- 443 Das Ein- und Ausschalten des Lichts ähnelt dem Lichteinsatz in der Klavierperformance "Any Time", bei welcher die einzelnen Sätze/Songs von Beth B bzw. Tony Conrad durch die Lichtregie zäsuriert werden.
- 444 Frank, Stern 2013, Art Show: Tony Conrad [timecode #01:14-02:14#].
- 445 Zum Kulissencharakter des Gittergestells innerhalb von Tony Conrads Video-œuvre vgl. Anm. 417. Ähnlich *aktualisiert* die Galerie 80WSE das "Studio of the Streets"-Projekt wenige Monate zuvor, indem Straßenabsperungen und Bauschutt im Ausstellungsraum verteilt werden, was offenbar den *Charakter der Straße* des öffentlichen Raums greifbar machen soll (vgl. Cohen (Hg.) 2013, Tony Conrad, S. 52 sowie Rückseitencover). Die historische Dimension des Materials und die unterschiedlichen Entstehungszusammenhänge (frühe 1970er Jahre versus frühe 1990er Jahre) werden dabei weitgehend ignoriert.
- 446 Long 2014, Two Degrees of Separation. Tony Conrads Text zu seinen „Gemälde[n]“/„Paintings“ (2014) kompiliert frühere Textelemente aus dem Umfeld des Renaissance-Zyklus und erwähnt die Recherchen zur Zentralperspektive ("Brunelleschi", 2008), zu Fenstern ("Window Enactment", 2007) und Machtstrukturen (vgl. auch Conrad 2010, Improvisation).
- 447 Tony Conrad in: theartVIEW 2014, TONY CONRAD at Kunsthalle Wien [#03:04#].
- 448 *Philocognosy* unterstreicht die Zäsur mithilfe der Zwischenüberschrift *A Meta-discourse on Communications and Strategy* (Conrad 1985, *Philocognosy*, S. 1). In einem frühen Skript sind zudem Keith Sanborn und der Filmemacher Steve Gallagher (als Paul Renais) erwähnt, von denen allerdings keine Redebeiträge transkribiert sind.
- 449 Chris Hill in ebd., S. 2 (vgl. Anm. 1014).
- 450 Conrad 1986, *Strategizing on Derrida*, S. 1.
- 451 Tony Conrad verwendet in unterschiedlichen Zusammenhängen verschiedene Titel für die Gesprächsserie(n), wobei "Palace of Error", "Art and the Virtual" sowie "Artists discuss Artists" wiederkehrend auftauchen (vgl. hierzu Anm. 371). Anlässlich der Tate-Retrospektive (2008) wandelt Tony Conrad den Titel der Videodokumentation in "Palace of Error".
- 452 Conrad 1985, *Philocognosy*, S. 14, Tony Conrad spricht hier als Albertine Volley.
- 453 Ebd.
- 454 Joseph Kosuth war zuvor unabhängig von der Gruppe als (Einzel-)Künstler aufgetreten und hatte damit gegen das Konzept der Gruppenidentität verstoßen. Ein eingehender Vergleich der künstlerischen Strategien von Art & Language (vgl. Dreher 1995, *Art & Language*) und jenen des POINT BLANK steht noch aus.
- 455 Conrad 2008, *The Palace of Error*, S. 595.
- 456 Weiter zu "Palace of Error" vgl. Kapitel 3.1.3.1.
- 457 Barbara Broughel in Conrad 1982, *Palace of Error*, S. 1. Der Dialog entwickelt sich wie folgt weiter: Keith Sanborn: "To refuse to relinquish a metaphor is to fall victim to the bondage of desire. Fascism is a prime case of that." Barbara Broughel: "Possession by the imagination includes the ability to relinquish. Possession by the application of values excludes the ability to relinquish." Keith Sanborn: "It implies a whole-hearted acquisition of a given thought technology" (ebd.).

- 458 In diesem Zusammenhang sei an Joseph Kosuths “One and Three Chairs” (1965) erinnert, welches die Trias aus Objekt/Ding, (Ab-)Bild und Begriff (Wort) aufbricht, um den Denkprozess konzeptkünstlerischen Handels zu visualisieren.
- 459 Conrad 2008, *The Palace of Error*, S. 595. Diese Passage stammt ursprünglich aus dem *Philocognosy*-Skript.
- 460 Barbara Broughel in Conrad 1985, *Four Investigative Initiatives*, S. 1 (Hervorhebung durch den Autor).
- 461 Ebd. Louis Althusser (1918–1990) taucht in Tony Conrads Schriften immer wieder auf, wenn es um das ideologiekritische Denken im Allgemeinen geht. Im weiteren Verlauf der *Four Investigative Initiatives* führt der Künstler weiter aus: “The function of ideology is to reproduce itself; this means its function is to reproduce capitalist subjects. The ambiguity of the word subjects here is crucial [...]. By identifying ideology with subject construction, the concept has become roughly coextensive with that of a culture, and the term thus loses its pejorative force. Ordinarily we do not want our ideas and our thinking corrupted by ideology [...] but it becomes clear through the critique that the Althusserian conception of ideology is: the pervasive set of influences that shape subject construction, which shape the individual. And that set of forces which shape the individual is exactly the complement of the object you’re describing” (ebd., Hervorhebung durch den Autor). An anderer Stelle hatte er bereits bemerkt: “The gulf, which separates Bachelard and Althusser, is a reality as impressive as the Grand Canyon; they flavor their invention differently, and it may be that *Lacanian* flavored art is as tasteful as grape sauerkraut. There are more useful ways of regarding the makeup of audience” (Conrad 1985, *Whatever Creates Society*, S. 1).
- 462 In *Four Investigative Initiatives* erklärt Barbara Broughel (alias James Fall) beispielsweise: “I have this idea that the artist is the medium. It’s not the inverse of ‘the medium is the message,’ or the converse; it’s sort of the 45 degree angle in that plain. In work (that doesn’t have to be didactic) there can still be a politics, in the sense that a person can be a vessel that contains certain kinds of values and certain kinds of prejudices and certain kinds of ways of using language. It’s possible to produce (as an artist) work that has a politics in it, without being overtly political” (Conrad 1985, *Four Investigative Initiatives*, S. 4).
- 463 Vgl. Barck 2001, *Avantgarde*, S. [1] 544–547.
- 464 Wörtlich heißt es bei O’Doherty: “The ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is art. The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself. This gives the space a presence possessed by other spaces where conventions are preserved through the repetition of a closed system of values” (O’Doherty, McEvilley 1999, *Inside the white cube*, S. 14).
- 465 Conrad ca. 1988, *The Waning of Oppositionality*, S. 1f. Ein Stück weit wirkt es, als würde dies die späteren “Conversation”-Stücke, allen voran “Conversation III”, vorweg nehmen.
- 466 Conrad. 2008, *The Palace of Error*, S. 595. Auf den frühen Programmankündigungen der New Yorker Sitzungen steht zu unterst: “[a]ll of these programs are recorded in anticipation of publication” (Conrad 1983, *Point Blank*).

- 467 Brian Duguid tangiert den spezifischen, historischen Kontext, wenn er beiläufig anmerkt: “perhaps most important, the technology of recording, and the economics of the music industry, began to make it practical and possible to listen to more sounds, and music, than ever before. It was only in the 1950s that we began to see LP records of music from other times and cultures, weird jazz, and even avant-garde music, all accessible by any consumer with enough appetite” (Duguid 1996, Tony Conrad Interview). Auch in der POINT-BLANK-Ankündigung zu “Music and the Mind of the Word” finden sich Hinweise auf diese Generation, wenn Tony Conrad anmerkt: “The challenges of recorded forms have been overlooked [...]. Remember the joke about the wealthy mother of two sons who recorded her whole life, from age 40 until her death at 70. She willed her entire fortune to that son who would listen to the complete recording” (Conrad 1983, Music and the Mind). Im Gespräch mit Michael Cohen erklärt der Künstler später die frühere Aufzeichnungspraxis im *Theatre of Eternal Music*: “I thought it was very important to record, and the reason was – so we could hear it. I wanted to make the music so I could listen to it” (Cohen 2013, Tony Conrad interviewed by Michael, S. 43). Dieter und Björn Roth setzen einer vergleichbaren Haltung in ihrer (ehemals) interaktiven Installation “The music should be heard!” (1980–1989) ebenso ein Denkmal, wie Robert Morris, dessen Fluxus-Kompositionen Tony Conrad gelegentlich respektvoll erwähnt. So setzt Morris in seinem Klangobjekt “The Box with the Sound of its Own Making” (1961) dem umgangssprachlichen Verlangen, Information(en) jederzeit “out of the box” greifbar zu haben, ein geradezu wörtliches Denkmal. Um die Virulenz der Aussage zu steigern, verwendet er das indexikalische Klangbild des Entstehungsprozesses, das als retrospektive Selbstreferenz in der Holzschachtel (mittels Klangaufzeichnung) verortet wird.
- 468 Die Soziologin Nora Sayre leitet die amerikanische Aufzeichnungslust der 1970er Jahre im Anschluss an Deidre Boyle kulturgeschichtlich her: “As many have noted“, schreibt sie, “our national memory is meager [...] it is partly because each American generation neglects to pass on its experience to the next; outside of the university, we don’t respect our history, as Europeans do. Our talent is for living in the present: that elation is beguiling during spells of relative calm, but each new crisis sends us reeling – because it seems unprecedented, and because the past itself is suspect: arthritic as well as old” (Sayre 1982, Running Time, S. 5). In diesem Zusammenhang kann auch William (Bill) Furlongs Audiokassetten-Magazine *Audio Arts* (1973–2006) erwähnt werden, welches das akustische Gedächtnis (*oral history*) einer ganzen Künstlergeneration wachhält (vgl. Furlong, Glew 2007, *Audio Arts*). Zudem erinnert z.B. John Miller an Andy Warhols Beziehung zu seinem tragbaren Tonbandgerät, welches dieser „als *seine Frau* bezeichnet“ haben soll „und sogar die Behauptung aufstellte: ‚Mein Bewusstsein ist wie ein Bandgerät, das nur einen Knopf hat: die Löschtaste‘“ (Miller 2007, Reden kostet nichts, S. 73ff.). Allerdings merkt der Autor, die angebliche Löschung relativierend, weiter an: „Doch Warhol löschte weder, noch kürzte er auch nur, er ließ die Maschine einfach laufen. Das kam dem von André Breton proklamierten Ideal der *écriture automatique* nahe, wobei die Technologie die Auflage des automatischen Schreibens übernahm. Ironischerweise verkehrte das auch Truman Capotes bekannte Abkanzlung des Werks von Jack Kerouac: ‘It’s not writing. It’s typewriting!’

- Letzten Endes trug wahrscheinlich dieses Übermaß an Aufzeichnung schon den Affekt des Auslöschens in sich, ganz so wie Warhol das Material für seine 'Time Capsules' wegpackte, damit er es vergessen konnte" (ebd.).
- 469 Über "Soft Tape" (1966/1980), eines der wenigen Audiotapes von Art & Language im Installations-zusammenhang, schreibt Thomas Dreher: „Ein Kassettenrecorder präsentiert einen Text mit einer gerade so lauten Stimme, dass sie Besucher aus normaler Distanz erkennen. Die Stimme ist aber so leise hörbar, dass der Text nur aus geringer Distanz zur Tonquelle verstehbar ist. So ist u.a. zu hören: 'We suggest that an observer's relation to an art-work cannot be a formal one; if observation is to be assigned a more active role it must be a functional one'" (Dreher 2005, *Blurring in A & L*). "Soft Tape" (1966/1980) ist insofern ein besonders anschauliches Beispiel, als die Diskussion zwischen Ian Burn (1939–1993) und Mel Ramsden (*1944), die darin erstmals zusammenarbeiten, an Tony Conrads Aufzeichnungen diverser Diskussionen mit Künstlerfreunden erinnert, die sich vielfach in seinem Audioarchiv befinden. Einige, wie etwa die Unterhaltung mit Henry Flynt am 5. Mai 1985 oder auch jene mit Chris Hill vom 17. November 1985, wurden mittlerweile transkribiert.
- 470 *Art-Language. The Journal of Conceptual Art* erscheint zwischen 1969 und 1978 in vier Ausgaben und insgesamt neun Bänden. Hinzu kommen weitere Publikationen der Gruppe. Das von Joseph Kosuth herausgegebene *The Fox* bindet ab 1975 den New Yorker Flügel der Gruppe besser ein und erscheint zwischen 1975 und 1976 in drei Nummern.
- 471 Wie Christoph Lichtin berichtet, sollte *inter/VIEW* zunächst monatlich als Filmjournal erscheinen (dem *Rolling Stone* für Popmusik vergleichbar): „In ihm sollten mit Tonband aufgenommene Interviews mit Schauspielern und Regisseuren in Kombination mit Illustrationen und Filmkritiken gedruckt werden. Erst später dehnte Warhol das Magazin in die Bereiche Pop, Kunst, Mode, Klatsch, Nacht- leben und Lifestyle aus“ (Lichtin 2004, Das Künstlerinterview, S. 89).
- 472 Miller 2007, Reden kostet nichts, S. 73. Der Autor erkennt ferner im dicken, mittig gefalteten Makulaturpapier von *inter/VIEW* eine bewusste Abgrenzung gegenüber den typischen Hochglanzblättern der Zeit (Miller 2007, Reden kostet nichts, S. 75). Müsste man die situative Gesprächspraxis der bisher nur schwer zugänglichen POINT BLANK-Veranstaltungen in Millers Gesprächstypologie (zwischen Art & Language und Warhol) einordnen, böte vermutlich vor allem die „einfach frei dahin fließende Kommunikation“ von *inter/VIEW* Anknüpfungspunkte.
- 473 Der ursprüngliche Titel ("Art and the Virtual", vgl. Anm. 451) honoriert den geschlossenen Charakter dieses Bandes, der es von den übrigen POINT-BLANK-Aktivitäten unterscheidet. Indem diese Gesprächsrunde aufgezeichnet wird, erinnert sie ein Stück weit auch an das nicht realisierte Videoprojekt "Looking at Looking" (1976–1978), das bereits sehr viel früher Künstler im Diskurs zeigen möchte (vgl. Anm. 263). Allerdings hat sich das Thema des (inszenierten) Künstlerdiskurses hier, wie im gesamten POINT BLANK-Projekt, bereits deutlich verschoben und ästhetisiert, denn es entsteht neu ein Kunstprodukt, welches nicht mehr unmittelbar der Vermittlung der künstlerischen Intension (ursprl. Konzept) dient. Es geht um den performativen Prozess der Gestaltung und nicht darum, das Agens der Kunstkritik in ihrer wertenden (und verzerrenden) Form zu durchbrechen.

- 474 Conrad 1982, *Palace of Error*, S. 2. Mit Birgit Mersmann könnte man über die audio-visuelle Staffellung der unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen sagen, dass die „Artikulation des Virtuellen [...] als Manifestation eines Ereignisses“ erscheint (Mersmann 2000, *Virtualität*). Die Autorin leitet hier das Virtuelle aus der Aristotelischen Poetik ab und stellt Virtualität nicht dem Wirklichen sondern dem Aktuellen gegenüber. Die Konzeption des Virtuellen wird mit dem Medium des Künstlergesprächs verschränkt, dessen spezifische Kontur Verena Kuni ganz grundlegend charakterisiert, wenn sie hervorhebt, dass einerseits „die eigene Positionierung im Medium des Künstlergesprächs ‚bildhaft‘ beziehungsweise ‚plastisch vermittelt‘ wird; und andererseits danach [beurteilt werden kann], in welchem argumentativen Zusammenhang und in welchem zeithistorischen Kontext dabei ein Bild gegenüber dem anderen stärker in den Vordergrund gerückt, und unter welchen Vorzeichen es mit welchen Wertungen belegt wird“ (Kuni 2006, *Der Künstler als ‚Magier‘*, Bd. I, S. 306).
- 475 Dickinson 1988, *On Early Minimalism*, S. 3.
- 476 Ebd.
- 477 Ebd.
- 478 Morse 1990, *Video Installation Art*, S. 159.
- 479 Wörtlich erklärt der Künstler darin: “There was no script or text or anything, and it was an effort to capture a valuable moment at an originary site in the evolution of a theoretic position, and to do that on film. Like, here are these people and they’re inventing this theoretic posture on film” (Dickinson 1988, *On Early Minimalism*, S. 3).
- 480 Der Künstler spricht wörtlich vom „shadow of the Virtual, but is in fact a product of differentiation, of distinction. It always was a product of distinction” (Conrad 1982, *Palace of Error*, S. 1).
- 481 Barbara Broughels Leitsatz lautet: “virtuous is the same as perverse” (ebd.).
- 482 Auf seiner Website weist der Autor die Texte von Guy Debord, René Viénet, Gil Wolman, Georges Bataille, Napoleon, Lev Kuleshov, Harun Farocki, Raúl Ruiz, Esfir Shub und Paolo Giol aus (vgl. Sanborn 2012, Keith Sanborn).
- 483 Keith Sanborn orientiert sich an einer Konzeption des Virtuellen, welche das Virtuelle als “isolated from the imaginative object” begreift (ebd., S. 2), “not so much as an anti-shadow, but more of a negative projection” (ebd., S. 3), womit er sich von Tony Conrads Position abgrenzt.
- 484 Vgl. hierzu auch die Gesprächstaktiken von Mike Kelley und Tony Oursler in “Beholden to Victory” (1981/1983) und “Jail. Jail” (1982).
- 485 Vgl. hierzu auch “Jail. Jail” (1982). “Palace of Error” endet mit Tony Conrads Beobachtung: “what I think of as the Virtual is the anti-shadow of consciousness. And it’s the source of gesture, like the gesture of the tongue in eating for example, or the gesture of the sex organ; the gesture of the wallet”. Sanborn: “with regard to art?” Conrad: “Well, particularly” (Conrad 1982, *Palace of Error*, S. 3).
- 486 Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 45.
- 487 Auch wenn Branden W. Joseph die online verfügbare Quelle nicht explizit benennt, verarbeitet er Informationen, die in Dickinsons Gespräch zentral sind.
- 488 Zwar inszeniert sich Tony Conrad bereits in seiner Performance “Bowed Film” (1974) als filmspielenden Musiker, aber das Schattenspiel steht damals noch sehr

- viel stärker in der Tradition des medienkritischen Reduktionismus, wie ihn Nam June Paik ("Zen for Film", 1964) oder Peter Campus ("Shadow Projection", 1974) präsentieren (vgl. zudem Yalkut 1984, *Electronic Zen*), als ein eigenständiges Gestaltungselement zu sein. Im Unterschied zu "Bowed Film" (1974), in welcher der Künstler noch vor seinem Schatten erscheint, spielt er in den jüngeren Arbeiten zumeist hinter dem Screen, der als optische Barriere erscheint, wobei die Screenkonzeption um 90° gedreht wird. Die Differenz wird begreiflich, wenn man Carlos Kases Überlegungen zu Paiks Filmperformance betrachtet: "Zen for Film", schreibt er "was both more austere and more playful than the works of [Peter] Kubelka [(*"Arnulf Rainer"*, 1960)] and [Tony] Conrad [(*"The Flicker"*, 1966)] [...]. Paik's work was a simpler, perhaps less assuming investigation into the basic theatrical experience of projected light itself as it traveled through an unmodified strip of plastic that was subject to the indeterminate material influences of dirt and dust. In this regard, it featured a blend of childlike simplicity and intense conceptual reflection that was typical of the Fluxus group." (Kase 2009, *A cinema of anxiety*, S. 158).
- 489 Conrad, in: Dickinson 1988, *On Early Minimalism*, S. 9.
- 490 Young 2008, *La Monte Young*.
- 491 Anders ist dies mitunter bei Gemeinschaftsproduktionen, welche gerade in jüngerer Vergangenheit mitunter raumgreifende Bühnenspektakel mit Hilfe von Licht erzeugen.
- 492 Metz 1982, *The Imaginary Signifier*, S. 15.
- 493 Sunnyside High ist zunächst als 16mm Film geplant. Conrad 1983, *Sunnyside High. Production Schedule*, S. 2. In einer Vorform des Antrags bezeichnet der Künstler das Projekt als "experimental narrative film (16mm color – 55 minutes duration)" und erklärt weiter: "Based on the recollected experiences of thirty present and former high school students, this parody of the 'High School' film genre follows a group of reclusive teens through their encounter with the authority figures in their lives: teachers, parents, the law, and criminal student leaders" (Conrad 1983, *Sunnyside High. Application Form*, S. 1).
- 494 Ebd., S. 3.
- 495 Ebd., S. 9.
- 496 Ebd.
- 497 In "Family Tyranny (Modeling and Molding)" (1987) bebildern Erwachsene durch ihr pubertierendes Spiel imaginäre Assoziationsräume.
- 498 In "Belladonna" lässt Beth B Schauspielerinnen wie Ida Applebroog, Jonathan Auerbach, Todd Ayoung, Rafic Azzoury, Martina Baton, Mary Druid, Gideon Horowitz, Jonas Mekas, Sebastian Mekas, Ulli Runkus, Judith Solodkin und Humboldt Strait von (vermeintlichen) Gewalterfahrungen ihrer Kindheit berichten. Inwiefern Branda Millers Dokumentation "¿What's Up?" (1999) ebenfalls ins semantische Feld passt, wäre zu prüfen. Miller verfolgt mit ihren Studenten (The Masada/Taper Workshops) ein dokumentarisches Interesse, weshalb die Erfahrungen mutmaßlich authentisch sein sollten.
- 499 Bereits eine Dekade früher hatte die Künstlerin gemeinsam mit Alan Sondheim, der damals Hallwalls leitet, das Videoband "The Blue Tape" (1974) realisiert, das innerhalb kurzer Zeit zum Porno-Klassiker der Undergroundszene avanciert (vgl.

- Anm. 617). Nach mehreren Anläufen gelangt Tony Conrad Mitte der 1980er Jahre an eine stark degradierte (verklebte) Videokopie der *verschollenen* Arbeit, was den Anfang seiner Recherchen zur Videorestaurierung markiert (vgl. Conrad 1987, *Open Reel Videotape Restoration*; 1991 gründet er in Buffalo das NY Media Decentralization Institute).
- 500 Zu den Mitwirkenden vgl. Anm. 271. Wie aktuell Aesops Fabeln in den frühen 1980er Jahren sind, zeigt Brian O'Dohertys Einleitung zu *The Eye and the Spectator*. Wörtlich heißt es darin, das pädagogische Feld (vgl. "Lookers", 1984) berücksichtigend: "Couldn't modernism be taught to children as a series of Aesop's fables? It would be more memorable than art appreciation. Think of such fables as 'Who Killed Illusion' or 'How to Edge Revolted against the Center', 'The Man Who Violated the Canvas' could be followed 'Where Did the Frame Go'? It would be easy to draw morals: think of 'The Vanishing Impasto That Soaked Away – and Then Came Back and Got Fat.' And how it evicted everybody, including Father Perspective and Mother Space, who had raised such nice real children, and left behind only this horrid result of an incestuous affair called Abstraction, who looked down on everybody, including – eventually – its buddies, Metaphor and Ambiguity; and how Abstraction and the Picture Plane, thick as thieves, kept booting out a persistent guttersnipe named Collage, who just wouldn't give up. Fables give you more latitude than art history. I suspect art historians have fantasies about their fields they would like to make stick. This is a preface to some generalizations about Cubism and collage that seem equally true and fictitious, and thus compose a fairy tale for adults" (O'Doherty, McEvilly 1999, *Inside the white cube*, S. 35).
- 501 *Gestisch* kann hier im doppelten Wortsinn verstanden werden: als körperlich-gestische (Bild-)Handlung, welche die Protagonisten fotografisch abbildet, aber auch in jenem diskurstheoretischen Sinn, den Peter Bürger aus dem Status der Texte von Foucault ableitet. Die „Geste“ wird als „absolute sprachliche Tathandlung“ verstanden, „die nicht durch Regeln festgelegt ist wie die Begrüßungs- oder Höflichkeitsgesten“, sondern alltäglich vollzogen werde und „absolut“ heißen dürfe, „weil sie nicht durch etwas ihr Vorausliegendes erklärt sein will, weder durch die Intention des Handelnden noch durch die Bedingungen, die sein Handeln bestimmen. Die Geste kennt weder eine theoretische noch eine moralische Rechtfertigung; denn damit würde sie Rahmenbedingungen als geltend voraussetzen, die sie gerade in Frage stellt. Die Geste ist setzend. Ihre Bestimmtheit verdankt sich nicht dem Rekurs auf etwas sie Begründendes; vielmehr zieht gerade ihr Pathos aus der Verweigerung von Begründungsansprüchen. Daher rührt die Verschlossenheit der Geste, ihre Sprödigkeit gegenüber der Forderung nach Diskussion. Wohl kann von ihr etwas ausgehen, aber hinter sie kann nicht zurückgegangen werden. Sie kennt nur zwei Dimensionen der Zeit: Gegenwart und Zukunft“ (Bürger 1991, *Denken als Geste*, S. 100).
- 502 Der Text gliedert sich in drei Abschnitte und beginnt: "What happens when we move aside from the voice, the point of view, of the 'logo centric' impulse – the impulse to situate the modality of speech at the site of transparent thought: the effort at unmediated communication? We move the voice in a direction which is distanced in some meta-linguistic strategy, a strategy which (as read

- through the eye of psychoanalysis) distances the voice from self, from Ego, from Id, from what? The voice must in some respect become an adjunct of the Other. But this monolithic Other: this Iconic Other: is it not a symbol of higher utility at the level of emotional identification than at the level of intentional rationality?" (Conrad ca. 1984, CC, S. 1). Der letzte Absatz ist bei Anm. 503 wiedergegeben.
- 503 Ebd.
- 504 Conrad 1982, KtW Program Script, S. 1.
- 505 Dabei wird anwendbar, was Heidemarie Schumacher in Umberto Eco's Theorie visueller Codes (*Einführung in die Semiotik*, 1972) beobachtet, wenn sie vor dem Hintergrund seiner Werbeanalysen schreibt: „Im semiotischen Zentrum steht damit nicht das ‚Wesen‘ des ikonischen Zeichens, sondern der ‚Mechanismus der Wahrnehmung‘ selbst [...], als ein Prozess, der nur entsteht, wenn er bestimmten Stimuli auf Grund von Erlernung Bedeutung verliehen hat und anderen nicht“ (Schumacher 2000, Fernsehen fernsehen, S. 30).
- 506 Nadaner 2008, Teaching Perception through Video Art, S. 22. Seine Überlegungen schließt Dan Nadaner mit: "Video art presents the opportunity to think about movement and to look for movement. In this respect alone it opens doors for the teaching of perception. If we consider Deleuzes arguments for film as a reality in itself, then further doors are opened to consider expanded opportunities for perception. Video art is about perception [...]. The video medium does not so much capture as it creates a visual study that calls for more looking, more perceiving, to create more studies. Video art continues the kind of perceptual energy that distinguishes the experience of drawing; but it also creates its own way of perceiving that adds to our visual, intellectual, and emotional experience. In the classroom, the possibilities for perceiving and responding to the life around us are as rich as our efforts with the art form and our involvement with the world around us" (ebd., S. 24).
- 507 O'Doherty, McEvilley 1999, Inside the white cube, S. 39. Aufgrund der Doppelidentität von Brian O'Doherty, als Autor (ebd.) und Künstler (ab 1977 unter dem Pseudonym Patrick Ireland) und wegen der spezifischen Beschreibungsform lohnt hier eine ausführlichere Wiedergabe des Textes. So schreibt O'Doherty über den Betrachter weiter, er habe "no face, is mostly a back. It stoops and peers, is slightly clumsy. Its attitude is inquiring, its puzzlement discreet. The... – I'm sure it is more male than female – arrived with modernism, with the disappearance of perspective. He seems born out of the picture and like some perceptual Adam, is drawn back repeatedly to contemplate it. The Spectator seems a little dumb; he is not you or me. Always on call, he staggers into place before every new work that requires his presence. This obliging stand-in is ready to enact our fanciest speculations. He tests them patiently and does not resent that we provide him with directions and responses: 'The viewer feels...'; 'the observer notices...'; 'the spectator moves...'. He is sensitive to effects: 'The effect on the spectator is...'. He smells out ambiguities like a bloodhound: 'caught between these ambiguities, the spectator ...'. He not only stands and sits on command; he lies down and even crawls as modernism presses on him its final indignities. Plunged into darkness, deprived of perceptual cues, blasted by strobes, he frequently watches his own im-

- age chopped up and recycled by a variety of media. Art conjugates him, but he is a sluggish verb, eager to carry the weight of meaning but not always up to it. He balances; he tests; he is mystified, demystified. In time, the Spectator stumbles around between confusing roles: he is a cluster of motor reflexes, a dark-adapted wanderer, the vivand in a tableau, an actor manqué, even a trigger of sound and light in space land-mined for art. He may even be told that he himself is an artist and be persuaded that his contribution to what he observes or trips over is its authenticating signature” (ebd., S. 39–41).
- 508 Auch bei O’Doherty findet sich das Moment des Trainings, obgleich dort die Differenzierung zwischen Auge und Betrachter im Zentrum steht. Sie ermöglicht die eigentliche Kritik überhaupt erst: “The epicene Eye is far more intelligent than the Spectator, who has a touch of male obtuseness. The eye can be trained in a way the Spectator cannot. It is finely tuned, even noble organ, esthetically and socially superior to the Spectator” (ebd., S. 41; Groß-Kleinschreibung vom Autor).
- 509 Dies umso mehr, als: “Postmodern art needs a consumer who is dedicated and ready” (Conrad in [L #01:39#]).
- 510 Dies erinnert an eine Beobachtung von Wolfgang Ullrich, in der es heißt: „Der Kunstkommentar ist vor allem ein Exerzitium – Ausdruck jener strengen und quasimoralischen Rezeptionsnormen, die dank der Autorität, die ein Kommentator bei *Laien* genießt, zugleich nochmals bekräftigt werden“ (Ullrich 2004, *Tiefer hängen*, S. 22).
- 511 O’Doherty, McEvilley 1999, *Inside the white cube*, S. 55.
- 512 Erneut zeigt O’Dohertys Betrachterkonzept Parallelen: “Do we not, through an odd reversal“, heißt es, “as we stand in the gallery space, end up inside the picture, looking out at an opaque picture plane that projects us from a void? [...] As we move around that space, looking at the walls, avoiding things on the floor, we become aware that that gallery also contains a wandering phantom frequently mentioned in avant-garde dispatches as the Spectator” (ebd., S. 39).
- 513 Vgl. hierzu auch die Wiederholungsroutinen in “Jail. Jail” (1982).
- 514 Das Verlangsamten der Wiedergabegeschwindigkeit senkt das Tonniveau. Absichtlich verzichtet Tony Conrad darauf, den Effekt ästhetisch zu korrigieren.
- 515 Als videografischer Intellektuellenschertz kommentiert die Arbeit jene Kunstpraxis, über deren *Lenkung* Wolfgang Ullrich schreibt: „Die Lenkung der Kunstrezeption durch feste Rituale bedeutet aber, dass deren Missachtung auch als moralisches Manko – als Fehltritt – gewertet werden kann, während sich ihre Erfüllung wie eine gute Leistung würdigen lässt“ (Ullrich 2004, *Tiefer hängen*, S. 13). Verstanden als Kritik des Kunstsystems, lässt sich auf “Lookers” weiter jene Ambivalenz anwenden, die Ullrich charakterisiert, wenn er festhält: „Dass das Verhalten gegenüber Kunst normiert wurde und in Konventionen erstarrt ist, die den Betrachter in die Rolle eines Untertanen gebracht haben, ist auch [...] nicht ohne Auswirkung auf die Kunstpraxis geblieben. Wie die einseitige Beweislast dazu führt, dass Kunstwerke keinen Kriterienkatalogen mehr genügen müssen, gehen Kriterien auch insofern verloren, als heilsbedürftige Rezipienten jeden Entzug zur therapeutischen Maßnahme uminterpretieren können. Jede Verweigerung von Bedeutung, jeder Verzicht auf ästhetischen Reiz, jede Preisgabe von Narrativität lässt sich somit legitimieren“ (ebd., S. 28).

- 516 Mit Paul Virilio möchte man sagen: “Machines for seeing modify perception” (Motto, wiedergegeben auf: bestbodylanguagemagic.com 2013, Cool Body Language Analysis images).
- 517 Vor laufender Kamera erklärt Acconci darin: “I’m open to you, I’m open to everything... This is not a trap, we can go inside, yes, come inside” (Erinnerungstranskript).
- 518 “Fear” entsteht zum Zeitpunkt der ersten Krebsdiagnose des Künstlers (vgl. Anm. 850ff.; zur Thematik der Sorge vgl. Stiegler 2008, Die Logik der Sorge).
- 519 Vgl. Kapitel 5.3 sowie Conrad 2010, Improvisation.
- 520 Hanhardt 1985, *The Passion for Perceiving*, S. 213. Es ist bezeichnend, dass der Aufsatz im Katalog zu Sara Hornbachers Wanderausstellung *VIDEO THE REFLEXIVE MEDIUM* erscheint. Als Beispiele führt der Autor installative Arbeiten von Morgan Fisher (“North Light”, 1979), Benni Efrat (“Putney Bridge”, 1976), Peter Campus (“Meme”, 1975) und Buky Schwartz (“Yellow Triangle”, 1979) an.
- 521 Ebd., S. 216. Und weiter heißt es wörtlich: “These film and video installations can be seen as models or metaphors for the relationship of the reader-viewer to text: they exemplify the aesthetic text as a presence in an active and reciprocal dialogue between the artists and viewer” (ebd.).
- 522 Das nach dem dänischen Psychologen Edgar Rubin benannte gestaltpsychologische Phänomen der *Rubinschen Vase* (1921) suggeriert entweder eine Vase oder ein Doppelprofil. Beide Erscheinungen sind komplementär und können mithin nie gleichzeitig gesehen werden.
- 523 Die variierenden Lichtverhältnisse erinnern an Ken Jacobs Erforschung der filmischen Drucktechniken in “Tom, Tom, the Piper’s Son” (vgl. Anm. 230), auch wenn Tony Conrad zum Entstehungsprozess erklärt: “However, that illusion is here thrown into unbalance, since the women’s profiles are manifestly the reflected image of a real woman, while there is no real wine glass. A more familiar pathway of thinking questions how this image was achieved in production; this draws the viewer toward an understanding that the only trick was positioning the woman in front of a mirror. At the same time, though, an image this well-known, one that is so iconically constructed as a diagram by graphic artifice, has to be seen here as subverted by the very veridity of its immediacy, by the very fact that what you get is what you are ‘actually’ seeing” (Conrad 2008, *Work stop 5*, S. 556).
- 524 In “Two Faces” (1973) filmt sich Hermine Freed vor einem Videomonitor, der in Echtzeit das Videosignal einer Kamera wiedergibt, welche die Künstlerin im Profil filmt. Die ikonografische Nähe zu “Sip Twice, Sandry” ist aufgrund der Profilsicht frappierend. Inhaltlich hingegen handelt es sich bei Freed um einen Videolog, dessen zeitlicher Verzug einen Mediensprung bewirkt. (Es wäre zu prüfen, inwiefern die semantische Differenz zwischen der Aufzeichnung und der Livepräsenz bei Freed mit der drucktechnischen Verdopplung bei Tony Conrad tatsächlich vergleichbar ist.) In der Datenbank des Neuen Berliner Kunstvereins heißt es über Freeds Arbeit: “This is a collection of early facial experiments using double images, split screen, mirrors, negatives, layering and overlapping, and other simple video manipulations. Hermine Freed interacts with her own image, kissing it and overlapping onto it, using her own body as the canvas for these various technical experiments” (NBK 2012, Hermine Freed).

- 525 Lynda Benglis' "Mumble" (1972) und Robert Morris' "Exchange" (1973) geben die beiden Sichtweisen einer gemeinsamen Videokorrespondenz wieder, welche sich über ein knappes Jahr erstreckt. Die Künstler schicken sich dabei, wie damals üblich, wechselseitig Videobänder zu, wobei sie sich, und darin unterscheidet sich diese Korrespondenz von anderen, in ihren Botschaften zumeist auf die Inhalte des je anderen (vorherige Sendung) beziehen und beispielsweise beim Ansehen filmen. Im Laufe der Zeit kippt der Austausch von einer professionellen Beziehung unter Kollegen ins Private und wird zum Dialog zwischen Mann und Frau, Begehren und Ablehnung. Immer wieder entstehen dabei Situationen, in denen sich die beiden Gesichter so einander annähern, dass beide im Profil erscheinen. Rosalind E. Krauss entwickelt anhand von "Mumble" (1972) / "Exchange" (1973) ihr Konzept des "*auto-erotic coupling*" (Krauss 1976, *The Aesthetics of Narcissism*, S. 55).
- 526 Die Videoarbeit "Now" (1973) führt das Prinzip von Lynda Benglis' "Mumble" (1972) weiter. Diesmal sitzt Lynda Benglis dicht vor dem Monitor und kommentiert die aufgezeichnete Sequenz der eigenen Arbeiten: "Now [...] Stop recording", sagt sie, "I say, stop recording." Das erneute Ansehen der Aufzeichnung (ak-)kumuliert die Information und verdichtet diese.
- 527 In "Female Sensibility" (1973) filmt Lynda Benglis zwei Frauen, die sich wechselseitig Handlungsanweisungen geben. Das erotische Spiel narrt den männlichen Blick, so die feministische Leseweise der Zeit, da bald schon deutlich wird, dass die Szenen nur für die Kamera inszeniert sind und den Betrachter als Voyeur vorführen (vgl. Hill 1995, *Surveying the First Decade*). Im vorliegenden Kontext sei zudem auf die akustisch verdichtete Tonspur von "Female Sensibility" hingewiesen (zum voyeuristischen Spiel vgl. "Egypt 2000").
- 528 Dass das Motiv bis heute Akzeptanz erfährt, zeigt z.B. die Videoarbeit «Pas de deux» (2013) von Julia Podamer (2013, *Pas de deux*).
- 529 Conrad 1991, *Authorized to Surrender*, S. 9f.
- 530 Im *Buffalo-Heads*-Katalog erklärt der Künstler: "In short, the image in 'Sip Twice, Sundry' oscillates around a pair of ambiguities: on one hand, it identifies itself with a canonic image which is supposed to perform one ambiguity, while this image does not; on the other hand, its failure to perform in its actual present relation to the viewer arises precisely through the immediacy of the scene depicted" (Conrad 2008, *Work stop 5*, S. 556). Tatsächlich wird die Arbeit aufgrund der Kürze gelegentlich einmal wiederholt (einfacher Loop).
- 531 Crimp 1977, *Pictures*, S. 25.
- 532 Ein vergleichbar dislozierendes Spiel findet sich in der Super-8 Arbeit "Loose Connection" (1973), bei der die Orientierung auf die Tonebene ausgelagert wird, weil die Rotationsbewegung der Kamera die visuelle Erfahrung auflöst. Vereinfacht gesagt, ist das Bild nie da, wo der Klang herkommt. Während das visuelle Feld durch jenen neuen Shutter geprägt wird, welcher die räumliche Disposition berücksichtigt ("The new shutter [shutter of the camera], which would have to be a space-shutter, would act as a unifying element in the total documentary structure on the one hand, and on the other hand would focus attention on the elemental algorithm supporting the documentary sensibility", Conrad 1973, *Some Production Notes on Loose*, S. 3f.), stellt der Klang ein verbindendes Element dar: "Sound recording was a function that I had decided", schreibt der Künstler,

- “would be decisively influential in providing the viewer with atmospheric access to the subject space; I felt that simultaneous sound would act to preserve temporal relationships in the completed film, and would clue the viewer in that I wished him to experience not only the formal visual aspects of the film but also its subjective and interpretative ontology. The sound forges a link in the inescapable bonding of ‘Loose Connection’ to documentary film” (ebd., vgl. auch Anm. 842ff.).
- 533 Im Unterschied zur synchronen Selbsterfahrung des Sprechens verdichtet sich die akustische Konfrontation mit der unmittelbaren Vergangenheit clusterartig zu einem akustischen Selbstloop. Dieser ist mental wesentlich schwieriger zu bewältigen als beispielsweise rein visuell verzögerte Feedbacks, wie sie z.B. Dan Graham in seinen “Time Delay Room(s)” (1974) untersucht. Hinzu kommt die kurze Zeitspanne, welche eine bewusste Entkopplung zwischen der aktuellen Aussage und dem zuvor Gesprochenen unterläuft.
- 534 Wörtlich erläutert Rosalind E. Krauss: “Because the audio delay keeps hypostatizing her words, she has great difficulty coinciding with herself as a subject. It is a situation, she says, that ‘puts a distance between the words and their apprehension – their comprehension,’ a situation that is ‘like a mirror-reflection... so that I am surrounded by me and my mind surrounds me... there is no escape’” (Krauss 1976, *The Aesthetics of Narcissism*, S. 52; zum Motiv der Hypnose vgl. auch “Knowing with Television”, 1982).
- 535 Deleuze 1999, *Das Zeit-Bild*, S. 234.
- 536 Conrad 1984, Notes: December 1984 to January, S. 1.
- 537 Ebd., S. 1f.
- 538 Lurk 2012: *Informal Chat: In Memoriam Mike Kelley*, S. 3.
- 539 Zu Beginn der Arbeit sind auch die britischen Künstlerfreunde Michael Duffy und Elizabeth White zu sehen, die gemeinsam mit den Conrads ein Ferienwochenende im Haus der Schwägerin in Connecticut verbringen.
- 540 Gemeint ist hier offenbar eine Epoche zwischen dem Präkambrium und dem Kambrium.
- 541 “Looking into any part of the things around you”, heißt es dann wörtlich, “there are animal traces now [...]. But the sea boiled [...] and incredible forms came, animals and fighting and the sea always was there but the lands loan suits us [...]. So sea life is what decides for us” [H #09:53#].
- 542 “A glass of water reveals the full form of the variety of life... that’s there and has preceded us” [H #10:03#]. Die Szene erinnert ästhetisch an die kurze, stumme 16mm-Filmarbeit “Aquarium” (1975), welche die Fische eines Aquariums so filmt, dass unklar ist, ob sich das Gesehene tatsächlich so ereignet hat oder ob es lediglich das Resultat einer trickreich geschnittenen Sequenz darstellt.
- 543 Die Sequenz wird später als Teil “2. Performance” in ein Ausstellungsprogramm integriert, dessen erster Teil “1. Research” – “Knowing with Television” (1983) darstellt.
- 544 Conrad 1991, *Authorized to Surrender*, S. 7. Die hier angesprochenen Untersuchungen zu psycho-mentalenen Manipulationsspielen finden direkter in der Videoinstallation “Knowing with Television” (1983) sowie kurze Zeit später in der dreiteiligen Arbeit “Sound Advice” Anwendung (vgl. Conrad 1985, *Sound Advice*). Letzte wird für das Sixth Annual Daniel Wadsworth Memorial Video Fes-

- tival in Hartford (1987) realisiert. "Sound Advice" besteht aus den drei Stücken "Art Torture", "Art Idealism" und "Art Hypnosis". "Art Torture" wendet gemäß Skript Gehirnwäsche-mechanismen an, "Art Idealism" präsentiert eine wilde Mischung aus faschistischem Kunstidealismus, psychoanalytischen Suggestionismustern und situationistischen Textbausteinen, und "Art Hypnosis" wird übers Fernsehen ausgestrahlt, um das Publikum zu Hause zu erreichen. In diesem Zusammenhang wird auch das zugehörige "Television Concerto" (1986) erwähnt.
- 545 Flach 2003, Körper-Szenarien, S. 99.
- 546 Ebd.
- 547 Der primäre visuelle Cortex befindet sich in den hinteren Bereichen des Gehirns und fasziniert den Künstler in einer Reihe von Recherchen.
- 548 Conrad 2008, What Institutions are Revealed, S. 591. Der Aufsatz wird anlässlich der Konferenz TIME AS STRUCTURE IN ART (April 1984, Buffalo) ausgearbeitet und entwirft ein "logarithmic time scale by analogizing the act of scientific observation as a subjective act" (ebd.).
- 549 Das Band wird später, vermutlich für die Retrospektive AUTHORIZED TO SUR-RENDER, gekürzt. Die etwas längere Originalversion ist derzeit nicht auffindbar. Statistisch erscheint die Titelfolie alle 8,4 Sekunden.
- 550 Die Irritationen sollen das Misstrauen gegenüber dem Gesehenen schüren. Bereits im Dia-Vortrag *Watching Movies* (1979) ist von der Lüge der Bilder die Rede, was Tony Conrad anhand von Anne Turyns Fotografien erläutert: "Maybe the picture is a lie", schreibt er, "maybe pictures are always lies. Maybe the fact that it says lie is irrelevant, and is there to throw you off the track. This may relate to a number of different levels of involvement in this picture" (reprinted in: Conrad 2008, *Watching Movies*, S. 565).
- 551 Das Saxophon-Duo ist (bislang) Tony Conrads einziges Musikstück dieser Art. Marc Oursler, der Bruder von Tony Oursler, taucht auch in "Jail. Jail" (1982) auf.
- 552 Das Vorgehen unterscheidet sich deutlich vom strukturalistischen Schnitt (als explizitem Ausdrucksmedium), über den es in *Non-Linguistic Extensions of Film* (1976) noch heißt: "as the interaction between linguistic and more directly perceptual experience seems to be mimetic of consciousness, so also (within language) the dichotomy between artificial and natural languages" (Conrad 1976, *Non-Linguistic Extensions of Film*, S. 281). Und mit Margaret Morse möchte man hinzufügen: "While structuralist film was largely engaged in a modernist exploration of the unique properties of the medium, narrative video has long been engaged in exploring what it means to narrate stories, how stories are told, what cultural function narrative serves, and so on, so that the plane of presentation is represented over stories in a 'messier,' multileveled form" (Morse 1990, *Video Installation Art*, S. 158). Tony Conrads vorherige Aussage geht hingegen wie folgt weiter, indem er schreibt: "derived from Kant's concept of analytic and synthetic, seems to be a map of the cultural code of consciousness [...]. Extending the natural language to include semiologically effective elements of direct experience, a suggestion made by Henry Flynt (as explored in his unpublished paper, *Some New Interactions Between Language and Consciousness*, 1972), could revise the conditions of examination of object languages" (Conrad 1976, *Non-Linguistic Extensions of Film*, S. 281).
- 553 Morse 1990, *Video Installation Art*, S. 165.

- 554 In Rochester wird "Knowing with Television" gleichzeitig mit Barbara Buckners "Analog" (1983) und Doug(las) Halls "Machinery for the Re-education of a Delinquent Dictator" (1980/83) ausgestellt.
- 555 Lernen wird als Voraussetzung für Wissen (*engl.: knowing*) betrachtet und beeinflusst die räumliche Disposition der Installation (zum lernenden Bewußtsein; vgl. auch Gene Youngbloods "expanded consciousness", Anm. 214). Mit Blick auf bewußtseinerweiternde Effekte der Videoinstallation kann an Martha Gevers Kritik der New Yorker Nam-June-Paik-Ausstellung von 1982 (Whitney Museum of American Art) erinnert werden, die Martha Rosler aufgreift, wenn sie schreibt: "Gever discusses the hypnotic effects of [Paiks] museum installations – effects that formalize the TV signal and replicate viewer passivity, replacing messages of the State and the marketplace with aestheticized entertainment. In some installations the viewer is required to lie flat" (Rosler 1990, Video: Shedding the Utopian Moment, S. 45).
- 556 Während Les Levine die Unmittelbarkeit der telematischen (Ton-Bild-)Kommunikation als eine direkte Verbindung von Gehirn zu Gehirn versteht, überträgt Tony Conrad therapeutische Trancetechniken auf das Medium Video. In *One-Gun Video Art* schreibt Les Levine: "What is important about video tape is that it is a direct medium of dealing with your own mind, not making a physical object that puts your body between you and your mind. The tendency of video tape is to expose the artist in a direct relationship with the audience" (Levine 1978, *One-Gun Video Art*, S. 90; zur Metaphorik des direkten kommunikativen Austauschs vgl. auch Douglas Davis' "Studies in Myself", 1979, s. Anm. 598).
- 557 Conrad 1983, *Knowing with Television*, S. 3. Tony Conrad besitzt Videomaterial einiger Erickson-*Séancen*. Im Videoinventar findet sich unter dem Zähler VHS113-0002 das Archivband "Erickson (Haley)" und zuvor die offenbar selbst angefertigte Aufzeichnung "Experimental Investigations-Hypnosis Session" (1983, Signatur 830909-BETA 1-113 0001; vgl. Conrad, Niedzwiecka Doyle 2006, Inventory List).
- 558 Im offiziellen Installationskript, in welchem auch noch von 3 Kameras die Rede ist, heißt es bezüglich des Settings: "The cast of the PROGRAM tape includes two characters: Operator. An affable, convincing, and somewhat mature male, preferably with some experience in the slow and pointed delivery characteristic of Milton Erickson's psychotherapeutic style. Client. A complicitous subject, chosen to be a point-of-view role-model for the characteristic installation Viewer" (Conrad 1983, *Knowing with Television*, S. 2; Hervorhebungen durch den Autor). Auch wenn das Setting und die gender-spezifische Zuordnung später verändert wird, wiederholt die nach oben gerichtete Blickrichtung des Dokumentationsbandes die typische Haltung psychologischer Sitzungen. Der Klient nimmt eine ruhende Position ein, während der Therapeut erhöht erscheint. Die Körperhaltung wiederholt auch der slowenische Psychoanalytiker und Philosoph Slavoj Žižeks in seinem Film-Seminar "The Pervert Guide to Cinema" (2006, Produktion: Sophie Fiennes), wenn er sich auf der Couch liegend filmen lässt, während er seine Filmtheorie präsentiert. Er nimmt dabei, ähnlich wie die Filme, eine Doppelposition ein, in welcher er sich selbst mittels medialem Feedback therapiert und vice-versa. Sein Anschauungsbeispiel liefert in dieser Szene Dorothy Valens' (Isabella Ros-

- sellinis) Couch in David Lynchs Film "Blue Velvet" (1986). Auch Peter Weibel nimmt die Position des medial Therapierten an, wenn er sich in Marco „Peter Weibel – Mein Leben“ (2010), Žižek imitierend, entsprechend dokumentieren lässt.
- 559 Im *Buffalo-Heads*-Katalog greift Tony Conrad auf frühere Skripte zurück, wenn er über die Installation "Knowing with Television" schreibt: "On the other monitor, the viewer's stand-in (protagonist) is a man, not coincidentally also seated facing two monitors, one with his own image and the other on which the therapist is speaking. This inevitably invokes the situation of the viewer, who also is watching a monitor on which (a viewer is watching a monitor on which) a woman is speaking to them" (Conrad 2008, Work stop 6, S. 557).
- 560 Krauss 1976, *The Aesthetics of Narcissism*, S. 57. Auch wenn sich Tony Conrad nicht auf Rosalind E. Krauss bezieht, finden sich weitere Analogien. So lässt sich die kurz davor geäußerte Beobachtung von Krauss insgesamt auf die Grundkonzeption von "Knowing with Television" (1983) übertragen: "We know, for instance", schreibt die Autorin, "that configured within the parapsychological sense of the word 'medium' is the image of a human receiver (and sender) of communications arising from an invisible source. Further, this term contains the notion that the human conduit exists in a particular relation to the message, which is one of temporal concurrence" (ebd., S. 52).
- 561 Die Terminologie der Titel ist uneinheitlich. So bezeichnet "Knowing with Television" sowohl die Installation als auch eine später erstellte Dokumentation, welche teilweise vom Künstler durch den Zusatz "Research I" ("Research I. Knowing with Television") ergänzt wird – in Abgrenzung zu "Research II", der Dokumentation zu einer "Your Friend"-Performance (1983). Der sonstigen Benennungskonvention des Künstlers folgend, wird der Installationstitel ("Knowing with Television", 1983) hier auch auf das folgend besprochene Dokumentationsband angewandt. Ergänzt werden die in dieser Videodokumentation formulierten Aussagen ([KT #mm:ss#]) durch ein Typoskript, das den Hypnosetext festlegt, welcher im Videoband der Installation gezeigt wird.
- 562 Vgl. hierzu auch die Musik in "Sip Twice, Sandy".
- 563 Conrad 1983, *Video Installation 1983*, S. 5. Im Dokumentationsband wechselt der Künstler als auktorialer Erzähler zwischen der moderierenden Position des Beobachters und jener des Forschers, der sich fragt "What causes hypnosis? ...For that matter, what is hypnosis?" [KT #00:10#]. Diese Dopplung erinnert an die diskursive Parallelität der Erzählstränge in "Height 100" (1983).
- 564 Mit seinen circa 20 Minuten dauert eine vollständige Sichtung in etwa so lang wie eine hypnotische Séance. Die vorliegende Dokumentation ist knapp sechseinhalb Minuten lang.
- 565 Conrad 1983, *Video Installation 1983*, S. 2. In der Auslassung heißt es: "Yet testing of hypnotic demonstrations on television in Britain in the 1950's led to the banning of hypnotic sessions from TV; audiences of the demonstrations seemed to exhibit classic hypnotic symptoms" (ebd.).
- 566 Krauss 1976, *The Aesthetics of Narcissism*, S. 52.
- 567 Das Falten erinnert an Tony Conrads Papier- und Drahtmodelle der Flexagon-Serie (1958–1962; vgl. Anm. 110). Ihre flexible Struktur ermöglicht ein Invertie-

- ren der Außen- und Innenform, was hier mit dem Spiel aus Fremd- und Selbstwahrnehmung fusioniert.
- 568 Vgl. hierzu Youngblood 1970, *Expanded Cinema*; Moser, MacLeod 1996, *Immersed in technology*; Grau 2002, *Virtuelle Kunst in Geschichte*; Hentschläger, Langheinrich et al. 2004, *Granular synthesis*.
- 569 Conrad 1982, KtW Program Script, S. 2.
- 570 Erinnerungstranskript zu Douglas Davis "Austrian Tapes" (1977).
- 571 Noch eine knappe Dekade später erklärt z.B. Alan Sondheim: "The reality of video is equivalent to the reality of everyday life; there is no difference between representation and the physical/material world. The natural is not subsumed beneath, beyond, or 'by' the simulacrum; the spectacle has become part of the natural [...]. Video is simultaneously a panopticon (singularity-eye observing everything through the lens of the absolute) and a membrane (eye-surface equivalent to every representation). A membrane observes itself; quick-time dampens infinite regress (as time speeds up, memory dissolves). History transforms into time-code which plays itself in two directions, at varying speeds, in fragments. [Time-code numerically labels individual video frames for post-production editing.]" (Sondheim 1994, *Presence of Future Presence*).
- 572 In "See Through" (1970) tritt Vito Acconci zunächst seinem Spiegelbild gegenüber, bevor er den Spiegel zerstört und sein Selbstbild damit auslöscht (vgl. Anm. 251).
- 573 Conrad 1983, *Knowing with Television*, S. 1. Während das Skript zu "Knowing with Television" mit der Beobachtung endet "You're always being distracted by the commercials" (Conrad 1982, KtW Program Script, S. 5), fasst der Künstler im Bandverlauf zusammen: "It is possible to induce hypnosis indirectly using the tools of television" [KT #04:10#]. Zuvor hatte er erklärt: "The Analysis of the recorded subjects reveilles this beautifully: several subjects suggest clinical trances following indirect suggestions, entering what could be called a medium trance stapes. The work demonstrates nothing that we could not imagine. But we have always assumed, it would not be literally the case" [KT #04:00#].
- 574 Zur hier gemeinten Konnotation des *telematisch Nahen* vgl. Shanken 1999, *Telematic Embrace*. Mit Roy Ascott ließe sich diese auf Nähe ausgerichtete Form der Wahrnehmung ferner als „the product of active negotiation rather than passive reception“ beschreiben (Ascott 2001, *Is There Love*, S. 312), wobei der Autor weiter ausführt: "Telematic culture means, in short, that we do not think, see, or feel in isolation. Creativity is shared, authorship is distributed, but not in a way that denies the individual her authenticity or power of self-creation, as rather crude models of collectivity might have done in the past" (ebd.). Zwar fokussiert die 2003 in Text gegossene Vorstellung primär das Gesamtdatenwerk neuronaler Netzwerke, aber Ascotts Sprache trägt die historischen Züge jener kulturellen Ära in sich, welche die utopischen Formen der Mensch-Maschine-Interaktion der 1980er Jahre verkörpern. Die telematische Umarmung gleicht einer kulturellen Konstante, welche von der Zeit der PDP-Großrechenmaschinen (1970er Jahre) bis in die Gegenwart reicht (zum videografischen Konzept einer Kommunikationskunst, welche räumliche Distanzen durch körperliche oder emotionale Nähe überbrückt, vgl. zudem Decker (Hg.) 1990, *Vom Verschwinden der Ferne* sowie

- Dietz 2001, *Telematic Connections*): “Apart from all the particularities of personal histories“, schreibt Ascott eingangs, “of dreams, desires, and anxieties that inform the content of artist’s rich repertoire, the question, in essence, is asking: Is there love in the telematic embrace?” (Ascott 2001, *Is There Love*, S. 307f.). Zudem erklärt Ascott: “Meaning is the product of interaction between the observer and the system, the content of which is in a state of flux, of endless change and transformation. In this condition of uncertainty and instability, not simply because of the crisscrossing interactions of users of the network but because content is embodied in data that is itself immaterial, it is purely an electronic difference, until it has been reconstituted at the interface as image, text, or sound” (ebd.).
- 575 Ascott spricht ferner von einem “field of virtuous reality [...] in which energy and emotion are generated from the tension and interaction of male and female, natural and artificial, human and machine” (ebd., S. 310).
- 576 Salle 1979, *The Paintings are Dead*, S. 30. Weiter schreibt Salle: “They align themselves with the state of being in love; there is nothing more involved in prefiguring its own end than love and sex. Each new affair, each new fixation already contains the fantasy of the next – of the bittersweet sensation of bringing this affair to an end, and more importantly, of surviving it, and being able to re-create it mentally; to exist in the present tense by seeing the object of a fixation recede in the distance; becoming fragmented and untrue” (ebd.).
- 577 Vilém Flusser leitet die telematische Fernkommunikation in den 1980er Jahren sprachlich aus der Homophonie der Tele- oder Fernbegriffe ab, wenn er schreibt: „Unter den zahlreichen Worten, die mit der Vorsilbe *tele* beginnen und die seit dem Teleskop Ausdruck für das Bestreben des Menschen nach Überbrückung der Entfremdung sind, ist in diesem Kontext das Wort Telepathie das aufschlussreichste. Während das Teleskop den Versuch bezeichnet, bis in den Himmel zu sehen, versteht man unter Telepathie den Versuch, über weite Strecken hinweg mit dem Fernen mitzuschwingen. Das griechische Verb *pathein* bedeutet ‚schwingen‘, aber auch ‚fühlen‘ und vor allem ‚leiden‘. Demnach kann Telepathie als Methode zum Mitschwingen, Mitfühlen und Mitleiden mit dem Fernen verstanden werden. Analog zu den Begriffsbedeutungen von Telefon (Fernsprecher) und Telegraph (Fernschreiber) lässt sich der Begriff Telepath mit Fernfühler oder Fernleider übersetzen“ (Flusser 1993, *Das Verschwinden der Ferne*, S. 31f.). Weiter heißt es: „Nun könnte man schlussfolgern, dass das Radio ein Telepath ist, da es mit einem entfernten Sender mitschwingt. Das Radio allerdings ist nicht genügend pathetisch-mitfühlend. Die telematische Kultur aber muß pathetischer werden, weil sie dem Anspruch gerecht werden muß, uns einander näherzubringen“ (ebd.).
- 578 Aspekte der Identitätspolitik wurden in den letzten Jahren vor allem im Rahmen feministischer Analysen (vgl. Engelbach 2001, *Zwischen Body Art und Videokunst*; Osswald 2003, *Sexy Lies in Videotapes*; Flach 2003, *Körper-Szenarien*; Adorf 2008, *Operation Video*) sowie in enzyklopädischen Ansätzen (z.B. Hill 1995, *Surveying the First Decade*; Schubiger 2004, *Selbstdarstellung in der Videokunst*) aufgearbeitet. Dort werden die unterschiedlichen Leseweisen am wiederkehrenden Beispiel von Videoarbeiten erläutert, wobei folgende Künstlerinnen und Künstler mehrfach Erwähnung finden: Marina Abramović (Schubiger), Vito Acconci (Engelbach, Osswald, Flach, Schubiger), Eleanor Antin (Adorf), John Baldessari

- (Schubiger), Gerd Belz (Schubiger), Lynda Benglis (Adorf, Schubiger), Chris Burden (Engelbach), Peter Campus (Flach, Schubiger), Douglas Davis (Schubiger), Valie Export (Schubiger), Hermine Freed (Adorf, Schubiger), Jochen Gerz (Engelbach), Dan Graham (Flach), Mona Hatoum (Flach), Gary Hill (Flach), Nan Hoover (Flach, Schubiger), Rebecca Horn (Engelbach), Sanja Ivecovic (Adorf), Joan Jonas (Engelbach, Osswald, Schubiger), Les Levine (Schubiger), Bruce Nauman (Engelbach, Osswald, Flach), Linda Montao (Schubiger), Marcel Odenbach (Schubiger), Dennis Oppenheim (Engelbach), Tony Oursler (Flach), Charlemagne Palestine (Schubiger), Gina Pane (Engelbach), Friederike Petzold (Schubiger), Arnulf Rainer (Schubiger), Pipilotti Rist (Schubiger), Ulrike Rosenbach (Engelbach, Schubiger), Martha Rosler (Adorf), Lisa Steele (Adorf), John Sturgeon (Schubiger), Bill Viola (Flach, Schubiger) Klaus von Bruch (Schubiger), Peter Weibel (Schubiger), Anna Winteler (Schubiger), Hannah Wilke (Adorf) und andere. Die hier präsentierte Liste bezieht nur die zuvor erwähnten Abhandlungen ein, das tatsächliche Forschungsfeld wäre noch sehr viel umfangreicher.
- 579 Zur Making-Off-Szene (Ebene 1 sc. Darstellungsgegenstand) kommt Tony Conrads (gespieltes) Glotzen hinzu, welches (Ebene 2 sc. Bandinhalt) einen Keil des Misstrauens zwischen die banalisierte Handlung und das vorgegaukelte Spiel von Affektion und Entzauberung treibt.
- 580 Metz 1982, *The Imaginary Signifier*, S. 62f.
- 581 Wörtlich schiebt Koch gleich zu Beginn ihres Aufsatzes: „Unter Voyeurismus versteht man gemeinhin jene sexuelle Pathologie, die umgangssprachlich ‚Spannen‘ heißt. Aus den beiden Bezeichnungen lässt sich die gemeinte Sache nicht schlecht zusammensetzen: Voyeurismus heißt demnach, aus dem Zuschauen des Tuns anderer eigene sexuelle Spannung zu ziehen“ (Koch 1995, *Zur Ansicht*, S. 221).
- 582 Vgl. hierzu auch „An Immense Majority“ (1987).
- 583 Metz 1997, *Story/Discourse*, S. 546.
- 584 Nominell erinnert Tony Conrads Titel an Lynn Hershman-Leesons Videoinstallation „Deep Contact“ (1989), der „First Interactive Sexual Fantasy Videodisc“ (Untertitel) der Künstlerin. Ein Touchscreen überführt den Blickkontakt (*eye contact*) in eine telematische Berührung des Körper(-abbildes), wobei je nach berührter Bildzone unterschiedliche Erzählstränge eingeschlagen werden. Bei Nichtnutzung klopft die Protagonistin von Innen gegen die Scheibe des Bildschirms und bittet darum, berührt zu werden (vgl. Shaw, Weibel 2003, *Future cinema*, S. 221; zur Berührungsmetapher vgl. zudem Anm. 570).
- 585 Zu *The Animal* vgl. Anm. 271 und 761 sowie Abbildung 29 und Abbildung 44. Unter den Found-Footage-Sequenzen findet sich auch eine kurze, unterbelichtete Sequenz aus dem Band „Literatur and Revolution“ (1985, [LaR #04:08#]).
- 586 Formal könnte man zum Motiv des Stillebens evtl. auch Chris Meigh-Andrews Videoarbeit „Still Life with Monitor“ (1984) anführen.
- 587 Grafisch erinnert die Biersequenz an frühe Studienarbeiten von Joe Gibbons, über die Tony Conrad berichtet: „I met Joe when he was a student at Antioch [...]. There was this one student in class who made a film every week. And he came in and had one or two films – every week, all shot on Super-8. And then he would

- show it and it would be interesting. And it went on and on. Like the one film he made with bear. All with bubbles and yellow” (Lurk 2011: Informal Chat: Voicing Authority, S. 1).
- 588 Vgl. hierzu auch “Sunnyside High”.
- 589 Gemeint sind hier Alters- und geschlechtsbasierte Sprach-Bild-Differenzen, welche durch die männliche (erwachsene) Stimme des Künstlers instruiert werden. Einen ähnlichen Effekt greift gelegentlich auch die britische Künstlerin Gillian Wearing in Videoarbeiten wie “10–16” (1997) auf.
- 590 Zu Tony Conrads Haltung vgl. auch die immobilisierte Fernsehsequenz in “An Immense Majority” (1987).
- 591 Inwiefern der Übergang von der Walzer-Szene über den Plattenspieler und Duchamp zum finalen Rollenspiel zwischen Mann und Frau hier tatsächlich als Argumentationsbogen intendiert ist, bleibt spekulativ. Fakt ist, dass der Schallplattenspieler motivisch nicht nur an Tony Conrads eigene Arbeiten (vgl. “Phonograph”, Anm. 308) erinnert, sondern auch Duchamps “Roto-Reliefs” einbindet.
- 592 Zu Beginn seiner Filmexperimente beschäftigt sich Tony Conrad ausführlich mit der Frage, wie Farbempfindungen durch dynamische Schwarzweißmuster erzeugt werden können. Dabei spielen Experimente mit der Benham-Scheibe eine wichtige Rolle, für welche der Künstler sogar eine Apparatur entwickelt, wie Ernest Leograndes Zeitungsbericht anlässlich der Ausstellung von “Straight and Narrow” (1970) bei der NEW AMERICAN FILMMAKERS SERIES im Whitney Museum 1971 belegt. Der Bericht enthält eine Fotografie von Tony Conrad und Beverly Grant hinter dem Filminstrument (vgl. Leogrande 1971, *Between the Flashes*).
- 593 Dass Tony Conrad mit Duchamps Arbeit vertraut ist, belegt eine 16mm-Sichtungskopie von «Anemic Cinema» (1926; Referenzsammlung, Box FILM3-43, vgl. Conrad, Niedzwiecka Doyle 2006, Inventory List). Hinzu kommt, dass Marcel Duchamps kultivierte Peepshow «Etant donnés: 1° la chute d’eau / 2° le gaz d’éclairage» (1946–1966) im Erscheinungsjahr von “The Flicker” öffentlichkeitswirksam präsentiert wird.
- 594 Die Mattscheibe repräsentiert die Institution des Fernsehens, welche auch im Englischen als *mat screen* sowie umgangssprachlich gelegentlich als *idiot box* bezeichnet wird.
- 595 “Redressing Down” benennt im Abspann Chris Hill und Armin Heurich, zudem dankt es dem Hallwalls Video Production JAM sowie der CEPA Gallery für die Unterstützung. Dann folgen die Quellen.
- 596 Die Provokation wird bei Mogul durch die unsichtbare Präsenz der Mutter verstärkt, auf die auch Tony Conrad in unterschiedlichen Zusammenhängen einget: Neben der Fotoserie der “Gesture” (1979) und den Postkartenprojekten “Too Little” (1979), “Very Low Quality” (1979) sowie “Come To” (1979) wird das Elternmotiv explizit in den Videoarbeiten “Sunnyside High” (1983), “Eye Contact” (1985) sowie “Given to the Best” (1986) angesprochen. Erst in den frühen 1990er Jahren setzt sich Tony Conrad in seinen “School-News”-Projekten (1993–1995) und der “Homework Helpline” (1993–1997) didaktisch mit der eigenen Elternrolle auseinander. Das Motiv des Aus- und Anziehens mag zudem an Cindy Shermans Collagekonzept in “Doll Clothes” (1975) erinnern.

- 597 Der Künstler schneidet sich mit einem Messer in seinen linken Oberschenkel, bis dieser zu bluten beginnt; sodann läuft Conrad schreiend aus dem Bild. Da die Körperöffnung, im Unterschied zu den Selbstverletzungen von Chris Burden, Marina Abramović, Valie Export oder Gina Pace, bei Tony Conrad eine primär metaphorische Funktion erfüllt, wird der Akt der Verletzung nicht weiter als Darstellungsgegenstand ausgekostet. Weder geht es um die Suche nach der eigenen (männlichen) Identität, noch arbeitet sich der Künstler an von außen an ihn herangetragenen Klischees ab. Er greift allgegenwärtige Topoi wie *pop-up Sujets* auf und adaptiert sie – ob er sich dabei tatsächlich verletzt oder insgesamt simuliert, ist völlig sekundär.
- 598 van Bogaert 2004, *Outer and Inner Space*, S. 1. Weitere Passagen aus dieser Videoarbeit gibt Irene Schubiger (2004, Selbstdarstellung in der Videokunst, S. 72–77) wieder. Die gleiche Metaphorik bemüht auch Tony Conrad, wenn er in “Redressing Down” den Satz “Sharing Tissue is Sharing Mind” (RD #11:07#] einblendet.
- 599 Vgl. Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 63f.
- 600 Die Steingartensequenz wiederholt sich in “That Far Away Look” (1988).
- 601 Es wirkt wenig zufällig, dass unter den verschiedenen Textpassagen in “Redressing Down”, eine direkt das Museum adressiert. Das Narrativ stützt sich auf Jacob Abbotts *Gentle Measures in the training of the Young* (1871). Der spät-viktorianische Erziehungsratgeber wird in den USA bis in die 1930er Jahre beachtet. Hinzu kommt Yi-Fu Tuans Abhandlung *Segmented Worlds and Self* (1982), welche die Wechselwirkung zwischen Einzelpersonen und Gruppen, Individuum und Gesellschaft im westlichen Denken analysiert und eher in sozialwissenschaftlichen Fachkreisen diskutiert wird. Gesellschaftstheoretische Fragen verleihen dem videografischen Schaffen hier inhaltlich Gewicht (vgl. später auch die Public-Access-Aktivitäten).
- 602 Auch Martha Rosler greift in ihrer Fotocollage “Bringing the War Home: House Beautiful” (1967–1972) auf vergleichbare Vorlagen zurück, allerdings kombiniert (und konfrontiert) sie diese mit dokumentarischen Kriegsphotografien. Ihr Ziel ist es dabei, die Distanz zwischen dem Kriegsschauplatz und dem kleinbürgerlichen Heim aufzulösen. Im Unterschied hierzu liest Tony Conrad in “Redressing Down” satzweise die Geschichte vor: “A mother, for example, takes her little son, four or five years old, into her lap to amuse him with a story. She begins: ‘When I was a little boy I lived by myself. All the bread and cheese I got I laid upon the shelf’, and so on to the end. The mother’s object is accomplished. The boy is amused. He is greatly interested and pleased by the wonderful phenomenon taking place within him of curious images awakened in his mind by means of sounds entering his ear – images of a little boy living alone, of his reaching up to put bread and cheese upon a shelf, and finally of his attempting to wheel a little wife home – the story ending with the breaking and downfall of the wheelbarrow, wife and all. He does not reflect philosophically upon the subject, but the principal element of the pleasure afforded him is the wonderful phenomenon of the formation of such vivid and strange images in his mind by means of the mere sound of his mother’s voice” (Abbott 1871, *Gentle Measures in the training*, Chapter XVI: A very nice Distinction; vgl. hierzu Conrad 1988, *Redressing Down* sowie im Videoverlauf:

- [RD #00:56#]; [RD #03:43#]; [RD #006:48#]). Bei jeder Wiederholung beginnt der Künstler von vorne und liest ein kleines Stück weiter, als spiele er Erinnerungsspiele.
- 603 Dem Puppenspiel haftet insofern etwas sehr Privates an, als die Mutter des Künstlers professionelle Puppenspiele aufgeführt hat, bei denen der Künstler in seiner Jugend aushelfen durfte. Marie Losier greift diese (auto-)biografische (Selbst-)Referenz in "Tony Conrad. DreamMinimalist" (2008) auf, wobei sie das Anekdotische im Ironischen und einer surrealen Bildsprachlichkeit auflöst. In Tony Conrads Videoarbeiten taucht das Motiv des Puppenspiels gelegentlich auf: In "That Far Away Look" (1988) inszeniert der Künstler den westlichen Blick auf die Rolle der (asiatischen) Frau als Puppenspiel und in "VIDI VICI" (1988) tritt er selbst als glatzköpfiges Kasperle (Mr. Clitoris) im Hintergrund eines Initialisierungsrituals auf. In Tony Ourslers "Keep Going" (1995) ist Tony Conrad als "Oursler-Puppe" zu sehen.
- 604 Ohne Tony Conrad zu erkennen, schreibt Caryn James über Tony Ourslers "Keep Going": "the man's body is a mismatched suit of garish plaid (he is literally a man in an empty suit) and his head is a puffy oval on which a video image of a face is projected. The head is distorted, fun-house style, in Mr. Oursler's familiar manner. The character's endless loop of monologue reveals him to be some hack movie director. With a frown on his face and an angry Nixonian tone to his voice, he orchestrates the filming of a fire and a car crash. 'Now, kiss!' he snarls at his invisible actors" (James 1996, Critic's Notebook). Die Puppensequenz in "Redressing Down" spielt übrigens in der "Jail. Jail"-Kulisse. Die unübersichtliche visuelle Struktur lässt Jack Smiths performativ aufgelösten Filmbegriff assoziieren, über den David Little schreibt: "He obsessively worked over images, arranging and rearranging, mixing and matching them into sequences that created new visual relationships and clues to fantastical narratives. Deliberate and complex, this editorial process yielded multiple artworks along the way to a finished product. At film screening, for example, he didn't show a film, he dramatized it. He transformed collective viewing into live performance, cutting and splicing footage as the film rolled on, posing and gesturing, commenting on changes, directing actors to read scripts without rehearsal, and introducing sound and music" (Little 2005, Jack Smith, S. 139).
- 605 Conrad 1988, 'Catching' Video at Home, S. 19. Unmittelbar weiter heißt es ferner: "If these suppositions regarding the character of conversation have any merit, then freedom of expression should be very hard to stem at the point of its origin (in production), though not at all so at the point where it entails contact with others (in distribution) – at least in any literate society, which has learned the sublimation habits that are characteristic of (and which in fact enable) writing" (ebd.).
- 606 Erneut kommt der gesprochenen Sprache eine wichtige Bedeutung zu, wobei das Sujet des Telefonsexes und die vordergründige Geste des Onanierens an Vito Acconcis Videoarbeiten erinnern: In "Undertone" (1973) sitzt Acconci bspw. dem Betrachter am Tisch gegenüber, wobei er onaniert, während er in "Open-Close" (1970) und in "Open Book" (1974) seine Körperoberfläche nach Öffnungen (für den Betrachter) durchsucht (vgl. Anm. 517). Acconcis Analdarstellungen

- in "Open-Close" kann an Tony Conrads *The Animal* erinnern. In "Openings" reißt sich Acconci die Haare seiner Bauchdecke aus und in "Trappings" (1971) lässt er sich im Städtischen Museums Abteiberg Mönchengladbach (D) in einen Kleiderschrank sperren. Dann spricht er mit seinem Penis in der Figur einer anderen Person, zieht ihm Puppenkleider an und führt eine ganze Palette an (Fetisch-)Aktionen durch. Expressiv setzt auch Bruce Nauman seinen Körper und sein Geschlecht ein, etwa in "Bouncing Balls" (1969). Der vorgegaukelte Telex bei Tony Conrad mag an Wolfgang Ullrichs Feststellung erinnern, der schreibt: „Wie gängige Pornografie sich allein auf die Darstellung des Geschlechtlichen beschränkt und Liebe oder Erotik auf puren Sex reduziert, um damit das Aufreizende zu isolieren, so fixiert sich der Kunstbetrieb auf die Kunst an sich, weil sie das Besondere und Aufregendste – ein Mysterium – ist, das man in Reinkultur erfahren will: Der Museumsbesucher betrachtet die Exponate nicht als historische Quellen oder Beiträge zu bestimmten Themen, sondern sucht darin nur das, was für ihn Kunst ausmacht“ (Ullrich 2007, Gesucht: Kunst, S. 59f.).
- 607 Der starre, fragmentarische Bildausschnitt unterscheidet sich deutlich vom pornografischen Blick, der u.a. die Macht der geführten Blickrichtung nutzt, um das voyeuristische Spiel zwischen Sehen und Verbergen zu instruieren. Tony Conrads Blickführung entbehrt jeder Form suggerierter Körperlichkeit. Der Künstler und seine Handlungen sind nie vollumfänglich zu sehen. Die Frontalität unterbindet den machtbesezten Anschein des Erotischen.
- 608 Weiter heißt es im Bandverlauf: "I am saying you are watching me [lacht]? What are you watching? I know what I am doing. Sure. I am talking on the phone. Come on. Come on, you know what you are doing [...]. If you are not watching me, then whom I am talking to?" [RD #02:44#]. Während Douglas David in "Talk Out" (1972) den Zuschauern tatsächlich die Möglichkeit einräumt, beim Fernsehsender PBS Station anzurufen und auf das aktuelle Fernsehprogramm von WCNY-TV Einfluss zu nehmen (vgl. Davis 1973, Talk Out), plant Tony Conrad keine direkte Interaktion. Er spielt mit einer Telefonatrappe (loses Kabelende).
- 609 O'Doherty, McEvilley 1999, Inside the white cube, S. 55. Sogar das Konzept des perfekten limbolike Galerieraums ist körperlich konnotiert, denn der Autor führt in Parenthese an: "A cliché of the age is to ejaculate over the space on entering a gallery" (ebd., S. 14). Das *ejaculate* suggeriert begrifflich eine Analogie zwischen dem *auratischen* Moment perfekter Kunstkontemplation und dem Moment absoluter sexueller Erfüllung. Die Farbe Weiß erfährt dabei eine provokante Doppeldeutigkeit. Dann fährt er fort: "An image comes to mind of a white, ideal space that, more than any single picture, may be the archetypal image of twentieth century art; it clarifies itself through a process of historical inevitability usually attached to the art it contains" (ebd.). Unmittelbar zuvor hatte O'Doherty erklärt: "The history of modernism is intimately framed by the space; or rather the history of modern art can be correlated with changes in the space and in the way we see it. We have now reached a point where we see not the art but the *space* first" (ebd.).
- 610 Die Theaterreferenz kann hier als Hinweis auf die performative Tätigkeit des Künstlers gelesen werden.

- 611 Vergleichbare Formen einer körperlich zur Schau gestellten Taktilität finden sich in dem kurzen Videopos „Hart“ (2001), in welchem organische (Ersatz-)Stoffe (Fett, Schweiß, Haare) körperliche Nähe suggerieren und über den Schmerz der unerfüllten Liebe hinwegtrösten.
- 612 Anlässlich von *AUTHORIZED TO SURRENDER* erklärt der Künstler: „If the intersection of desire and authority is phallus, the intersection of absence and vigilance is vagina. The tape’s laconic title (I saw, I conquered, – but I didn’t come) encodes its vaginal pretense. In effect, ‘Vidi Vici’ is a male artist exploring a vaginal posture. By interleaving different gender characterizations with various narrative impulses, it circumvents linearity, while emptying our gaze into the interstices between action and incapacity” (Conrad 1991, *Authorized to Surrender*, S. 6).
- 613 Die Szene entsteht in der Gefängniskulisse von „Jail. Jail“. Als Bild-im-Bild-Sequenzen erscheint Tony Conrad wie ein glatzköpfig hampelndes Kasperle, das den Mr. Clitoris repräsentiert.
- 614 Die vor dem Körper geführte Kamera setzt beispielsweise Gary Hill in der vierkanaligen Videoskulptur „Crux“ (1983–1987) prominent ein, auch wenn dort die kreuzförmige Anordnung der rahmenlosen Bildröhren eine ganz andere Intension verfolgt.
- 615 Von Gustave Courbets (*«L’Origine du Monde»*, 1866) bis Marcel Duchamps (*«Etant donnés»*, 1966) wird an dieser Stelle in der Regel das weibliche Geschlecht entblößt.
- 616 Im Unterschied zu erfülltem Sex bleibe bei nicht-sexuellen Geschlechtsakten die Befriedigung aus, weil die sexuelle Handlung lediglich andere emotionale Bedürfnisse kompensiere, wie das Verlangen nach Zuneigung, die Überbrückung von Langeweile und Nervosität oder auch negativ beladene Gefühle wie Rache und Wut (vgl. Hajcak, Garwood 1987, *Hidden bedroom partners*).
- 617 Zu dieser Zeit bemüht sich Tony Conrad ferner darum, eine Kopie des Videobandes *“The Blue Tape”* (1974) von Kathy Acker (1947–1997) und Alan Sondheim zu erhalten, in welchem sich der Theoretiker mithilfe logischer Erörterungen der körperlichen Verführung durch die Künstlerin zu widersetzen sucht (vgl. Anm. 666).
- 618 Die optische Überlagerung siedelt die Wüstenszenen im Vordergrund und die Performance von Julie Zando im Hintergrund an.
- 619 Wie der Untertitel (*“Romance, Marriage, and the Afterlife in Ancient Egypt and next Door”*) von *“Given to the Best”* andeutet, verbessern Änderungen im Ehe- und Erbrecht in dieser Epoche die soziale und politische Stellung verwitweter Frauen. Dieser Benefit soll der aktuellen Jugendkultur (sc. *“next Door”*) gegenübergestellt werden, die Mitte der 1980er Jahre durch das damals neue Fernsehformat MTV geprägt ist. Wörtlich erklärt Tony Conrad im Projektantrag: *“Technological and formal devices, such as the use composite imaginary and multi-level editing, encourage the audience’s participation in the internal lives of the characters. At the same time, the comic and ecstatic sequences alternate, gradually establishing a rhythm of audience response which plays off of the viewer’s anticipation, expectations, and involvement in the plot. Ultimately, the viewer is carried on a wave of oscillating psychological affect into an almost timeless region of engage-*

- ment with their own internal reflective process; the coordination of diegetic involvements, rhythm, and pseudo-hypnotic speaking style encourage dissociative experiences” (Conrad 1984, *Given to the Best* Skript. S. 4f.; zur Bedeutung von MTV vgl. Behne 1981, *Musikalische Sozialisation*; Keazor, Wübena (Hg.) 2010, *Rewind, play, fast forward*; Dreher 2012, *Musikvideos*).
- Die knapp 30 Teilvideos des “Given to the Best”-Zyklus sollen später wie ikonische Bilderzeichen zu hieroglyphischen Bildtexten kombiniert werden: “Just as the logic of Egyptian writing insinuates itself into the editing and narrational structures of ‘Given to the Best’, so elements of Egyptian sociology supply the rationale for many of the work’s event and image” (Conrad 1984, *Given to the Best* Description, S. 1). Die freie Kombinierbarkeit erinnert an Überlegungen der Filmemacherin Ericka Beckman, welche ihre ersten Super-8 Filme im Gespräch mit Tony Conrad und Keith Sanborn als “real short, five-minute films” beschreibt, die “based on ‘The Egyptian Story’” seien (Ericka Beckman in: Sanborn 1981, *Interview with Ericka Beckman*, S. 4). Weiter erläutert Beckman: “I did various movements in leotards with props in a hieroglyphic kind of fashion, so you would read: image-across, image-under, image-fade, image-up. And [...] insigne-insignia films-films that were composed of various exposures of body parts in different types of lighting situations” (ebd.). Bereits während seiner Lehrtätigkeit am Albright College (1973–1974) lässt Tony Conrad seine Studenten aus Found-Footage-Sequenzen filmische Geschichten erstellen, wobei er die Metaphorik ägyptischer Hieroglyphen zu Rate zieht, um die Wirkung von Schnitttechniken zu erläutern.
- 620 Anlässlich der Retrospektive *AUTHORIZED TO SURRENDER* erklärt Tony Conrad: “‘Long-shot/run/dead’ immerses itself in this concatenation of catastrophes, which is elaborated across the mixed space of family, gender, writing, law, civil order, religion, personal identity, and death. Any historical complex is simultaneously an invocation of our own condition – the conviction which sustains ‘history’ as narrative arises amid the multiplication of over-determining details that compose its authenticity” (Conrad 1991, *Authorized to Surrender*, S. 3). In einem der Skripte steht zudem: “‘long shot’ → means ‘a risky gambel’, ‘long run’ → means ‘eventually’, ‘long dead’ → means ‘long time dead’ (Conrad 1986, *Long Shot*, S. 1). In den 1990er Jahren ändert der Künstler den Titel von “Long-shot/run/dead” in “Egypt 2000”, weil er meint, die ursprüngliche Intention sei nicht mehr verständlich.
- 621 Conrad 1991, *Authorized to Surrender*, S. 3.
- 622 Als künstlerische Leiterin von Hallwalls und spätere Editorin des lokalen Kunstjournals *Squealer* (Squeaky Wheel) ist Julie Zando keine Unbekannte in Buffalo und man weiß um ihr Engagement für die Rechte Homosexueller (vgl. hierzu auch das Aufkommen der Queer-Studies). In ihren eigenen Videoarbeiten “I Like Girls for Friends” (1987), “Let’s Play Prisoners” (1988), “The Aha Experience!” (1988) sowie “Uh Oh!” (1994) thematisiert sie bis in die Mitte der 1990er Jahre auf unorthodoxe Weise die Suche nach der eigenen sexuellen Identität. Dabei eignet sie sich bevorzugt männlich-chauvinistische Verhaltensformen oder Sichtweisen an, welche, auf den weiblichen Körper appliziert, zerbersten (vgl. hierzu auch die chauvinistischen Sprachspiele von Patty Walsh in Tony Conrads “Eye Contact”).

- In "I Like Girls for Friends" (1987) ahmt Julie Zando auf der Bildebene die sadomasochistische Blickkultur des männlichen Betrachters nach, um die Einschreibung sozial determinierten Rollendenkens in den weiblichen Körper zu verdeutlichen. Gleichzeitig erläutert sie auf der Tonebene die Vorzüge von (lesbischen) Beziehungen. In "The Aha Experience!" (1988) korreliert die Künstlerin feminine Verhaltenskonventionen mit einer konfliktbeladenen Mutter-Tochter-Beziehung. Entsprechend heißt es in ihren *Program Notes* zu "Let's Play Prisoners": "Power is a substitute for love, or love is feigned when a subject feels that she has lost power. Conversely, powerlessness is a strategy for attracting love (in so far as love is defined as having control over another)" (Zando 1988, Program Notes, Sektion: "Let's Play Prisoners"). In Tony Conrads *Ceuvre* ist dieser Ansatz am ehesten mit der 20 Jahre später entstandenen Videoarbeit "Hello Happiness" (2001) vergleichbar (vgl. Anm. 579). Zandos Ansatz wird von der lokalen Community in Buffalo so heftig kritisiert, dass die Künstlerin Mitte der 1990er Jahre ihre Kunstkarriere aufgibt und Anwältin wird. Heute lesen sich ihre Arbeiten wie Vorboten jener dritten Generation Feministinnen, die Weiblichkeit nicht mehr primär als Subjekt-Objekt-Relationen beschreiben, sondern eine gestärkte Subjektposition gerade aus ihrer weiblichen Identität heraus (gleichberechtigt) ableiten.
- 623 Conrad 1986, Long Shot, S. 1. Den persifizierenden Charakter oberflächlicher Ironie greift Tony Conrad in *AUTHORIZED TO SURRENDER* in der Kapitelüberschrift *The Subject is Sex(un)less: Spotting Gender* zusammen (vgl. hierzu Anm. 80).
- 624 Zando 1988, Program Notes, Sektion: "The Aha Experience!".
- 625 Die hier gemeinte Nähe eines künstlerisch-diskursiven Feldes beschreibt Sarah Evans, wenn sie festhält: "As anyone who has participated in a close-knit creative community knows, however, group affinities consist in live ties rather than intellectual consensus. Whether or not those affinities take the form of intimate relationships among members, they are typically experienced as a shared sensibility, something that is more expressly social than, say, a sexual bond. A shared sensibility is compelling because it confounds boundaries between self and other and between self and society [...] the claim that artists are united by sensibility would be banal, indeed. For my purposes, then, sensibility must designate not a general sensitivity to the aesthetic but a habit of mind shared by a specific, typically small social group, a subculture, for example. As this designation implies, in contradiction to traditional concepts, sensibility is not universal – it exists only in the plural, in the multiplicity of habits of mind. It is precisely because an individual encounters so many varieties of habits of mind that the discovery of a shared sensibility inspires affinity" (Evans 2009, *There's No Place Like Hallwalls*, S. 100).
- 626 So erklärt Tony Conrad anlässlich der *MINDFRAMES*-Retrospektive: "Exchanging the issues relevant to authorial authority, critical censure, social site, and interpersonal identities for a system of attitudes toward power relations did not really simplify matters; instead it shifted the field of play, for me, so that otherwise invisible matters came to the fore in a striking way: the vulnerability of the viewer, the possibility that liking or not liking could be calculated values in relation to the work, and even the sadomasochistic echoes that inhabit hierarchical and authorial relationships" (Conrad 2008, *Work stop 6*, S. 561). Und weiter

- heißt es: “During the 1980s sadomasochism was interesting for other reasons; perhaps most specifically, feminism, the central theoretical discourse of that moment, became occupied by challenges and elaborations that drew out a discourse on sadomasochism. Some radical sadomasochistic lesbian feminists (beginning perhaps in London) staked the claim that their sadomasochism was essential to their identity as women – much to the consternation of feminists at large, whose formulation of sadomasochism traced its presence to patriarchal wrongs” (ebd.).
- 627 Ebd. Weiter heißt es: “This valuable instruction suggested that the attitudes that interested me, such as those involving discipline and hierarchical institutions, could be exploited across an *aesthetic* field of play, without intrinsic implications for the reader’s or viewer’s interpretive process being linked to the artist’s or author’s essential identity. New lesbian authors like Pat Califia were extending the classic sadomasochist literature and, with their encouragement” (ebd.).
- 628 “Yellow Tales” ist als dialogisches Rollen- und Verwirrspiel mit offen sexuellen Inhalten konzipiert.
- 629 Conrad 2008, Work stop 6, S. 561.
- 630 Vgl. hierzu Roland Barthes Kritik des Marquis de Sades (Barthes 1974, Sade, Fourier, Loyola; Barthes 1988, Das Denken des Marquis des Sade). Zudem findet sich im Werkverzeichnis zu Paul-Sharits beim französischen Film- und Videodistributor Light Cone eine Charakterisierung des Films “Razor Blades” (1965–1968) von Tony Conrad, in dem es heißt: “How refreshing, how relaxing, coming at the end of a generally dull program, ‘Razor Blades’ really lit up the inside of my head ... the banquet of images was especially pleasing & tranquil from the first row where I sat. I very much dug your treatment of the sound, and as for pictures-well that is a much longer communique than this! Some of the word experiments (& letters) were especially informative to me, as I have had some very long-term thoughts about word image intercutting relationships. Also notable to me were the lovely circle animations at head and tail ... well, with such ideas buzzing in my head, & in the mild after-euphoria of a beautiful (& indeed) IMAGE show, I felt the urgency and perhaps your receptivity to my sending of these impressions” (Light Cone 2008, Light Cone Supplément total, S. 428).
- 631 Wie nah sich die ansonsten unterschiedlichen Strategien der beiden Künstler auf einer sprachlichen Ebene kommen können, verdeutlicht die Werkbeschreibung des Videovertriebs EAI, welche Zandos Vorgehen mit psychoanalytischen, sozio-kulturellen und persönlichen Erfahrungen korreliert und festhält, dass das Vorgehen der Künstlerin Subjektivität und Sexualität “in terms of manipulation and submission, exhibitionism and voyeurism, masochism and victimization, obsession and dependency” darstelle (EAI 2011, Julie Zando). Weiter beobachten die Autoren: “Direct, raw and self-revealing, Zando’s personal dramas probe the structures and paradigms of power, demonstrating how phenomena as disparate as love, narrative, and exploitation are used as vehicles of control. Interweaving narrative dramatizations and documentary devices, her works reveal an acute awareness of the psychological dynamic of storytelling and the act of recording” (ebd.). Dass Tony Conrads Auseinandersetzung mit Gender-Fragen nicht auf “Egypt 2000” beschränkt bleibt, verdeutlicht die Ankündigung von

“Eye Contact” (1985) anlässlich der Retrospektive *AUTHORIZED TO SURRENDER*, welche als “a gender-dream, largely constructed from imagery contributed by friends and students” charakterisiert wird (Conrad 1991, *Authorized to Surrender*, S. 6).

- 632 Jacques Lacan greift u.a. in seinem Seminar zu *Der Andere ist ein Ort* (Abschnitt: *Das Du des Überichs. Devolution und Konstatierung. Das Medium. Das Anrufen des Signifikanten*) auf seine berühmte Formel zurück, welche den Anderen als den „Ort“ definiert, „wo sich das ich|je konstituiert, das spricht mit dem, der hört“ (Lacan 1997, *Die Psychosen*, S. 322). Die Konzeption des Anderen als einem Ort, im Unterschied zum Anderen als Wesen oder Du, präsentiert eine „grundlegend reziproke Vorstellung von der Intersubjektivität“, welche für den französischen Psychoanalytiker „sentimentale Konfusionen“ darstellen (ebd.). In diesem Zusammenhang wirkt es bezeichnend, dass “Egypt 2000” an eine vergangene ägyptische Hochkultur erinnert (Raum-Zeit-Differenz). Drei Jahre später wählt der Künstler erneut ein Ägyptenmotiv, als er mit seinem langjährigen Freund Rhys Chatham und Isabelle Marteau die elfteilige Oper “The Battle of the Nile” realisiert, die während der französischen Aufklärung spielt.

4. Video als Fernsehkritik

- 633 Birnbaum 1987, Authors Introduction, S.13.
- 634 Der Text wird für die Ausstellung *MEDIA BUFF: MEDIA ART OF BUFFALO* im Herbert F. Johnson Museum (Ithaca NY) verfasst und thematisiert an zentraler Stelle das Spannungsverhältnis zwischen Zentrum (NYC) und Peripherie (Buffalo) nach dem Weggang der Appropriation Artists.
- 635 Conrad 1988, *Dolomite*, S. 4f.
- 636 Im Unterschied zum erstem Aufenthalt in Kalifornien (San Francisco) 1959, trifft Tony Conrad zwei Dekaden später am Headquarter der US-Pazifikflotte (San Diego) auf eine vom Militär geprägte Stadt, deren Virtualität auch von der geografischen Nähe zu Hollywood und der kalifornischen Film- und Fernsehproduktion zeugt.
- 637 Bazin zitiert nach Henderson 1997, *Toward a Non-Bourgeois Camera Style*, S. 425. Sodann grenzt Henderson dieses von Jean-Luc Godards Betrachterkonzept ab, wie es Bazin in den *Cahiers du Cinéma* bespricht. In Abgrenzung zu Godards Leidenschaft für lange Kamerafahrten (“Week End”, 1967), schreibt Henderson: “Godard’s later style does require the active participation of the viewer, but not in Bazin’s sense of choosing what to see within a multi-layered image and, presumably, making his own moral connections within it also. Godard presents instead an admittedly synthetic, single-layered construct, which the viewer must examine critically, accept or reject. The viewer is not drawn *into* the image, nor does he make choices within it; he stands outside the image and judges it *as a whole*. It is clear also that Godard of the late films is not interested in ambiguity – through flatness of frame and transparency of action, he seeks to eliminate ambiguity. Thus Godard uses the long take for none of the traditional reasons; in fact he reinvents the long take, and the tracking shot, for his own purpose” (ebd.).

- 638 Levin 1978, *Video Art in the TV*, S. 67; vgl. zudem Anm. 350.
- 639 Antin 1975, *Television*, S. 36. Und der Autor führt unmittelbar weiter aus: "Many video artists are aware of this, and their work reflects stances taken in relation to television, only the most obvious of which manifest themselves directly in quotes, allusion, celebration, parody, and protest" (ebd.). Antin gelangt von Videoarbeiten der Künstlergruppen Telethon ("TV History") und TVTV ("Lord of the Universe", 1974) über Richard Serra ("Television Delivers People", 1973) zu Douglas Davis, welcher in "Images from the Present Tense 1" (1971) Fernsehgeräte nur noch als indirektes Leuchtmittel einsetzt (indem die Videomonitore die Wand anstrahlen). Gegenüber dem Fernsehen empfiehlt er eine versöhnliche Haltung: "Nevertheless", schreibt Antin, die Genealogie betrachtend, "it is unwise to despise an enemy, especially a more powerful, older enemy, who happens also to be your frightful parent" (ebd.; vgl. zudem Martha Rosler in Anm. 359). Ähnlich argumentiert auch David Ross, der vor seiner Charakterisierung der unterschiedlichen Gattungen der Videokunst feststellt: "The range of artists using television for one reason or another is not enough to warrant any categorical statement of their similarity based on the use of a particular medium" (Ross 1978, *A Provisional Overview of Artists*, S. 162).
- 640 Exemplarisch seien die Videoarbeiten von Dara Birnbaum erwähnt, welche das Fernsehen in einer Form zum expliziten Gegenstand machen und als Rohmaterial verwenden, die sich deutlich von der (eher unpolitisch) kollagierenden Zitierweise beispielsweise eines Nam June Paik, unterscheiden.
- 641 Schumacher 2000, *Fernsehen fernsehen*, S. 191. Die Autorin stützt sich dabei auf John Ellis (*Visible Fictions. Cinema: Television: Video*; 1982) und John Fiske (*Reading Television*; 1978), dessen Untersuchungen zur Programmstruktur sehr wahrscheinlich auch Tony Conrad bekannt waren. Über die impliziten (sozialen) Kodierungen des Fernsehens schreibt John Fiske: "If this piece of encoded reality is televised, the technical codes and representational conventions of the medium are brought to bear upon it so as to make it (a) transmittable technologically and (b) an appropriate cultural text for its audiences. Some of the social codes which constitute our reality are relatively precisely definable in terms of the medium through which they are expressed-skin color, dress, hair, facial expression, and so on. Others, such as those that make up a landscape, for example, may be less easy to specify systematically, but they are still present and working hard" (Fiske 2010, *Television Culture*, S. 5; vgl. hierzu "An Immense Majority" (1985), Anm. 359 sowie Robert Devines Erläuterungen zur Passivität im Kontext telematischer Medienbildung und Public-Access in Anm. 819f.).
- 642 Vgl. die Videoarbeit "In Line" (1986).
- 643 Die Fünfkanalinstallation "Panopticon" (1988) überträgt das Modell eines Shopping-Malls mit samt seiner telematischen (Sub-)Kulturen in den *white cube* des musealen Umfelds und konfrontiert die marktstrategischen Prinzipien der Blickökonomie(n) im Kunstkontext mit der sozialen Stellung des Massenmediums Fernsehen. Ein Technikverkäufer ("Retail Video"), Teenager ("Mall Teens"), Stubenhocker ("Couch Potato"), eine Repräsentantin des Fernsehens ("Anchorwoman") sowie der Security-Service ("Video Authority"), welcher in "Mall Teens" sogleich unterlaufen wird, repräsentieren unterschiedliche Subkulturen.

- 644 Die Verblödungsthese leitet Enzensberger, ebenfalls 1988, aus den drei Thesen der ideologischen Manipulation, der moralischen Nachahmung und der erkenntnistheoretisch verdächtigen Simulation ab (Enzensberger 2003, *Das Nullmedium*, S. 92f.). Diesen fügt er sodann ein anthropologisches Argument hinzu, denn sein Konzept des sog. „Nullmediums“ besagt, dass das Fernsehen nicht nur jede Form von Inhalt oder Bedeutung liquidiere (ebd., S. 99), sondern auch „hypnotisch“ (! ebd.) wirke und eine wohldefinierte Methode zur genussreichen Gehirnwäsche darstelle (ebd., S. 104). „Ohne die heroischen Pionierleistungen der modernen Kunst“, schreibt der Autor weiter, „wären die Nullmedien unvorstellbar [...]. Von Kandinsky bis zum action painting, vom Konstruktivismus bis zu den Niederungen der Pop-Art und der Computergraphik haben die Künstler getan was sie konnten, um ihre Werke von jeder ‚Bedeutung‘ zu reinigen. Soweit ihnen diese Minimalisierung gelungen ist, können sie durchaus als Wegbereiter der Nullmedien gelten. Unmittelbar faßbar wird diese Rolle in der Videokunst, auf deren avancierteren Produktionen so gut wie nichts mehr zu erkennen ist“ (ebd., S. 100).
- 645 Auch wenn Martha Gever beispielsweise erklärt: „So far, the easiest route for getting video on television without interference from program executives or protection from some quirky station-employed producer has been paved by activists who relentlessly pressure city governments to guarantee public access to cable television“ (Gever 1985, *Pressure Points*, S. 240), wäre es zu voreilig, in Tony Conrads „Studio of the Streets“-Projekt die Konsequenz einer Suche nach Aufmerksamkeit („The Poetics of TV“) zu erkennen. Denn auch wenn der Künstler zeitweise eine gewisse Bekanntheit genießt, bleibt die Prominenz überschaubar: „It got to the point“, erinnert er sich rückblickend, „that I would be recognized at convenience stores and so forth, all over the city“ (Yue 2012, *Loose Ends*, S. 1f.), wobei Corey Mansfield relativiert: „By 1991, ‘Studio of the Streets’ boasted a substantial audience of Buffalo cable access subscribers. A popular downtown dive bar aired the program weekly and viewers often recognized both Conrad and Steffan while in public. In 1992, the global contemporary art exhibition documenta IX in Kassel, Germany, also screened the series. However, despite the project’s success in this regard, it never entered Buffalo’s mainstream discourse. After three years, the local newspaper’s television listings still obliquely referred to the program as either ‘Anything’ or ‘News.’ Conrad recalls: ‘It was [only] the people at the bottom of the system who knew all about it’“ (Mansfield 2014, *Animating the periphery*, S. 47).
- 646 Die Öffnung Richtung Public-Access deutet sich in der Abschlussequenz zu „Redressing Down“ (1988) an. Generell kann ein wachsendes Interesse an aktuellen Themen des öffentlichen Lebens, des alltäglichen Verhältnisses zwischen Politik, Medien und Gesellschaft sowie Aspekten der freien Meinungsäußerung in unterschiedlichen Kontexten nachgewiesen werden. Besonders deutlich wird dies in „Artpark: One Year Later“ (1991) und „Lafayette Square“ (1991, vgl. Anm. 927). Wie eng „Lafayette Square“ mit dem öffentlichen Raum in Buffalo (vgl. „Studio of the Streets“, 1991–1993) verbunden ist, verdeutlicht die Vertonung der Eingangssequenz, in welcher der Künstler die Wörter „Buffalo Square“ wie einen alternativen Titel spricht. Impliziter tritt das Motiv hingegen in „That Far Away Look“ (1988) auf (vgl. ferner Conrad 2008, *Studio of the Streets*, S. 611). Die Kritik der eigenen Identität als weißer, männlicher Künstler wird in der zweiten

- Hälfte der 1970er Jahre zur feststehenden Sprachformel (vgl. auch Anm. 767). Sogar John Fiske beobachtet 1978 bei seiner Analyse von Roland Barthes' Beschreibung der "Paris-Match"-Fotografien eine Fernsehpraxis, welche den Zuschauer bei der Encodierung des Gesehenen "into the position of a white, male, middle-class American (or westerner) of conventional morality" versetzte (Fiske 2010, *Television Culture*, S. 11).
- 647 Conrad 1991, *Lessons for Localism*. Zusammenfassend erklärt der Künstler später: "Localism, which embodies a response to geographic hierarchization, is readily added to the roster of discourses that must stand opposed to corporatism (while adopting its tools). Localism though is in flux today, because whereas in modernity space = money, in postmodernity, the network reduces space to structure" (ebd.).
- 648 Als einschneidendes Ereignis forciert die Verhaftung von 16 Künstlerinnen und Künstlern bei einer Protestaktion gegen das Verbot der Kunstaktion "Bible Burning" (1990) im Artpark in Lewiston im September 1990 das Bewusstsein für Kontrolle und Zensur ("Artpark: One Year Later", 1991). Die unmittelbare Konfrontation mit den Grenzen der Meinungsfreiheit motiviert zum aktiven Handeln und treibt Tony Conrad ins Umfeld der in Buffalo erneut erstarkenden Public Access Bewegung. Corey Mansfield zitiert Tony Conrads Feststellung: "It brought us together. It created a political spin that had not existed before [...]. After witnessing this revocation of their assumed right to free speech, the demonstrators eagerly banded with others throughout the area to protect artistic expression" (Mansfield 2014, *Animating the periphery*, S. 14).
- 649 Devine 1991, *Marginal Notes*, S. 8.
- 650 Ende der 1980er Jahre und in den frühen 1990er Jahren stehen in Buffalo jährlich rund 80.000 US-Dollar für öffentliche Fernsehsendungen zur Verfügung, die vom City's Public Access Policy Board verwaltet, aber nicht transparent ausgeschüttet werden. Das City's Public Access Policy Board setzt sich aus dem Bürgermeister und einer Kommission der Stadtadministration (Chair: David Rutcki) zusammen. Das 8mm News Collective und das First Amendment Network möchten diese Gelder nutzen, um für die Bevölkerung eine Infrastruktur bereitzustellen, welche das Recht auf freie, medial verbreitete Meinungsäußerung ermöglicht. Zur gesamtpolitischen Lage schreibt Deirdre Boyle damals: "Support for alternative media in America is at a new low as all art comes under fire from conservative forces anxious to eliminate funding for the arts and dismantle public broadcasting. Alternative video-makers have come under special attack from right-wing legislators like Senator Jesse Helms and Republican presidential candidate Pat Buchanan, among others. But in the face of such oppositions articulate voices and continue to be heard. Marlon Riggs – whose extraordinary video essay on being black and gay, 'Tongues Untied' (1989), has been the target of numerous attacks in Congress as well as censorship by public television and, most recently, distortion in one of Pat Buchanan's presidential campaign ads – he has spoken out against the bigotry, race-baiting, and homophobia that characterizes America [...]. At no time in the past 30 years has freedom of speech-particularly as exercised by liberals, leftists, women, gays and lesbians, people of color, and ethnic minorities – been opposed powerfully in the United States. Video activists of the 1990s have become true video guerrillas, waging a subtle war of words and

- images to preserve the full expression of diversity in America today. The future of their work is uncertain. But its role – as ever – is clear. To be a tool, a weapon, and a witness” (Boyle 1992, *From Portapak To Camcorder*, S. 78). Mit Blick auf die lokale Situation in Buffalo schreibt Corey Mansfield: „Specifically, in 1990, the Common Council awarded the newly formed Buffalo Cable Access Media (B-CAM) a five-year contract for operating TCI’s public access channel, Channel 32, under Executive Director Sharon L. Mooney and Hill, President of the Board of Directors. A number of media artists including Conrad and Jackson also acted as chairmen. Through both the organization’s efforts and Heurich’s technical expertise, the long-awaited public production facility finally opened on October 15, 1992 as the Community Communications Center at 101 LaSalle Avenue in downtown Buffalo. ‘It’s about people finding their voice and not having to rely on the powers that be,’ Hill explained the center’s mission to *The Buffalo News*“ (Mansfield 2014, *Animating the periphery*, S. 30).
- 651 Aus einer europäischen Perspektive erklärt Jean Baudrillard: „Im Fernsehen hat man es nie mit der Realität zu tun im Sinne eines echten, konkreten Kontaktes. Das Medium macht die Wirklichkeit virtuell, das heißt, es übersetzt sie in flüchtige, austauschbare elektronische Bilder, die sich der Erfahrbarkeit entziehen“ (Baudrillard 1991, *Der Feind ist verschwunden*, S. 220).
- 652 Lattanzi, Hill 1991/2, *Media dialects and stages*, S. 2.
- 653 Ebd.
- 654 Vgl. Anm. 819f.
- 655 Damit folgt er einer Vorstellung, die seit den 1960er Jahren fest im Feld der Kunst verankert ist und zu der Carlos Kase erläutert: “By repurposing television’s imagery, its apparatus, and its means of transmission media artists made significant efforts to undermine television’s corporate rhetoric, its one-way information transmission, its structural apparatus, and its normative ideological system. Yet, a number of these artists also envisioned for television more utopian possibilities. In the practices of some, these critical and hopeful sensibilities worked in tandem” (Kase 2009, *A cinema of anxiety*, S. 146).
- 656 Dass die seitdem entstandenen Videoarbeiten sehr viel schwerer zugänglich sind als die bis 1991 entstandenen, mag auch mit der Videoretrospektive *AUTHORIZED TO SURRENDER* und deren Rezeption in Verbindung gebracht werden (vgl. hierzu Anm. 80).
- 657 Im deutschsprachigen Kontext wäre hier auf die Arbeiten Jürgen Habermas’ zu verweisen, dessen *Theorie des kommunikativen Handelns* (1981) die Ansätze seiner Habilitationsschrift *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962) fortführt und Öffentlichkeit als medialen, im Diskurs ausgehandelten Raum der (Selbst-)Verständigung begreift. Während es einerseits klarer gesellschaftlicher Räume bedürfe, innerhalb derer Diskurse möglich seien (sc. Öffentlichkeit), bedeute kommunikative Kompetenz die Fähigkeit des Einzelnen, sich kritisch in einen Diskurs einzubringen, so Haller im Rückblick (vgl. Michael Haller, in: Probst 2012, *Strukturwandel der Öffentlichkeit von Jürgen Habermas*).
- 658 Jean Baudrillard wendet skeptisch ein: „Der virtuelle Mensch, reglos vor seinem Computer, macht Liebe via Bildschirm und seine Vorlesungen per Telekonferenz. Er wird zum motorisch und wohl auch zerebral Behinderten – der Preis, den er

- zahlen muss, um operational zu werden“ (Baudrillard 1991, Videowelt und fraktales Subjekt, S. 262). Demgegenüber, scheint sich Tony Conrad der Äußerlichkeit von Oberflächeneffekten bewusst zu sein. Jahre später hält er tatsächlich einen Teil seiner Vorlesungen digital im Internet (z.B. via Skype©), ohne zum „motorisch und wohl auch zerebral Behinderten“ zu werden.
- 659 Vgl. hierzu Lighthart 2000, Repetition & Resistance.
- 660 „Diese pragmatische Definition des ‚Öffentlichen‘“, schreibt Kurt Imhof, „als alles, *was allgemein zugänglich ist* und des ‚Privaten‘ als alles, *was der Konstitution von Vertrauensbeziehungen dient*, bedingt, dass das ‚Private‘ öffentlich sein kann. Immer dann nämlich, wenn die Expression von Gefühlen, Eindrücken, Affekten und Assoziationen allgemein zugänglich ist und damit aus dem sozialen Raum, in dem private Kommunikation seine Funktion erfüllt, hinaustritt“ (Imhof 1999, Tyrannei der Intimität, S. 40). Und auch wenn der Fokus des Autors auf Schweizerischen Parteizeitungen und der Rolle des Radios in der Zivilgesellschaft ruht, welches den Paradigmenwechsel der *Öffentlichkeit* seit den 1960er Jahren forciert habe, fühlt man sich an Tony Conrad und konkret die Videoarbeit „Walking to the Sun“ (2009) erinnert, wenn Imhof sodann konstatiert: „Am Anfang der Karriere des Privaten im Öffentlichen steht der Tod“ (ebd., S. 41).
- 661 Ausgehend von der Beobachtung, dass viele Erinnerungen raumgebunden sind und assoziativ mit häuslichen Erfahrungen verknüpft werden können, schreibt Bachelard einleitend: “Of course, thanks to the house, a great many of our memories are housed, and if the house is a bit elaborate, if it has a cellar and a garret, nooks and corridors, our memories have refuges that are all the more clearly delineated. All our lives we come back to them in our daydreams [...]. I would like to give the name of topoanalysis to this auxiliary of psychological study of the sites of our intimate lives. In the theater of the past that is constituted by memory, the stage setting maintains the characters in their dominant rôles. At times when we know ourselves in time, when all we know is a sequence of fixations in the spaces of the being’s stability – a being who does not want to melt away, and who, even in the past, when he sets out in search of things past, wants time to ‘suspend’ its flight [...]. In its countless alveoli space contains compressed time. That is what space is for” (Bachelard, Jolas 1994, The poetics of space, S. 8).
- 662 Im Gespräch mit Chris Hill liest Tony Conrad aus Paul Ricoeurs Einleitung zu *Freud and Philosophy* (1960) folgende Passage vor: “As Bachelard says, the poetic image ‘places us at the origin of articulate being’; the poetic image ‘becomes a new being in our language, it expresses us by making us what it expresses.’ This word-image, which runs through the representation-image, is symbolism” (Conrad, Hill 1985, Tape: CH & TC 11/17/85, S. 8. Die Originalpassage findet sich in: Ricoeur 2008, Freud and philosophy, S. 15f.).
- 663 Gever 1985, Pressure Points, S. 238. Ihre Aussage stützt Gever auf die drei gegenläufigen Einschätzungen zur Videokunst von Dorine Mignot, Barbara London und Kathy Huffmann, die sie wie folgt wiedergibt: Dorine Mignot: “video art will be able to win no bigger place than that which art has always held up to now: a refuge in which sensibility and genius take on their aesthetic form” (ebd.). Barbara London: “video has artistic and commercial applications. Both applications utilize the same telecommunications technology, but reach audiences of different

- magnitude” (ebd.). Und Kathy Huffmann konstatiert: “Video art is fundamentally different from broadcast television and has been since its inception. Where broadcast television addresses a mass audience, video art is intensely personal – a reflection of individual passions and consciousness”) (ebd.). Die Statements sind Gevers eigentlichem Text vorangestellt.
- 664 Conrad 1985, *Whatever Creates Society*, S. 2. Bezogen auf damals aktuelle Forschungsstudien, erklärt er weiter: “Among the things surrounding people in the domestic environment, they [Csikszentihalyi und Rochberg-Halton] found, no other object was less involved with memories, nostalgia, and the past [than television]; at the same time, no other object was associated with so many references to self and to experiences by the respondents to their survey” (ebd.).
- 665 Fiske 2010, *Television Culture*, S. 1.
- 666 Die Buchstaben sind aus weißen Klebestreifen zusammengestückt. Die Copyrightangabe am Ende der kurzen Sequenz unterstreicht die Intention des Künstlers: die Sequenz ist abgeschlossen und autorisiert. Dennoch integriert er bei der Retrospektive *AUTHORIZED TO SURRENDER* die beiden Arbeiten “In Line” (als Nr. 6) und “An Immense Majority” (als Nr. 10) im Themenbereich *THE SUBJECT IS SEX(UN)LESS: SPOTTING GENDER*, wohingegen er “Ipso Facto” (als Nr. 18) im Segment *THE SCIENCE OF (OB)SERVING* präsentiert. Auch bei *PIONEER OF THE MINIMAL*, in der Ausstellung *MINDFRAMES (2006–2007)*, im Rahmenprogramm *UNPROJECTABLE: PROJECTION AND PERSPECTIVE (London 2008)* und anlässlich des Programms *EYE CONTACT. WORKS BY TONY CONRAD AND PEDRO LASCH* bei der *AMATEURISM-Konferenz* der *E:vent Gallery (London 2010)* ist “The Poetics of TV” nicht als Serie präsent.
- 667 Barbara Broughel, die damalige Frau des Künstlers, zeigt neben einem umfangreichen Musikprogramm mit Ben Neill, Rhys Chatham, Petr Kotik, dem *S:E:M:Ensemble* (+ Steve Reich), William Lankin, James Kasprowicz und David Stott ein Lyrikprogramm mit Doug Anderson, Ed Bak, Jeffrey DeShell, Paula Farkas, Karen, Norma Kassirer, Nancy Peskin, Michael Sticht und Donna Wyszomierski sowie ein Filmprogramm von Yvonne Rainer. Hinzu kommen Performances wie “Hal Barber’s Talent Bonanza” (Barbara Broughel?, Mike Osterhout); vgl. *Hallwalls, Broughel 1986, Hallwalls, S. 1.*
- 668 Der Katalog der Ausstellung *POETIC LICENCE (22.07.–17.08.1986, Long Beach Museum of Art)* verzeichnet Arbeiten von Robert Ashley (“Music Word Fire and I would do it Again: The Lessons”, 1981), Dara Birnbaum (“Damnation of Faust: Will-O”, 1985 und “The Wisp (A Deceitful Goal)”, 1985), Meredith Monk/Bob Rosen (“Ellis Island”, 1982), Tony Labat (“La Jungla”, 1985), Gary Hill (“URARU”, 1986), Dan Reeve (“Sabda”, 1984), Bill Seaman (“S.HE”, 1983), Joan Jonas (“Double Lunar Dogs”, 1984), Woody Vasulka (“The Commission”, 1983) sowie Francois Girard (“Le Train”, 1985). Im Vorwort erteilen die Kuratoren den Künstler die gleichsam poetische Erlaubnis (Lizenz), “to ignore strict, literal norms that characterize expression, to try some other strategy, to challenge the canonical conventions of the craft, to circumvent established standards, to subvert the order of language, to transcend its limitations... the license to invent new texts, some other sense, the license to invent non-sense, to escape sense, even the notion of sense” (Fitzsimons 1986, *Poetic License, S. 1.*)

- 669 Wörtlich schreibt Eco: „Man hat von dem besonderen ‚Raum‘ des Fernsehens gesprochen, der bestimmt wird durch die Dimensionen des Bildschirms und die besondere Art von Tiefe, die die Objektive der Fernsehkamera wiedergeben; man hat die Besonderheiten der ‚Zeit‘ im Fernsehen notiert, die oft identisch ist mit der realen Zeit (bei Live-Sendungen) und stets geprägt ist durch die Beziehung zu ihrem Raum sowie die Beziehung zu einem Publikum in seiner besonderen psychologischen Disposition; und [man] hat folglich gesprochen von der besonderen Eigenart des kommunikativen Rappports zwischen Fernsehen und Publikum, der seine Neuheit aus der milieubedingten Disposition der Zuschauer bezeichnet, die sich zu zahlenmäßig und qualitativ von den Zuschauern anderer Schauspiele unterschiedenen Gruppen zusammenfinden (so daß dem einzelnen ein Maximum an Isolierung ermöglicht wird und der Faktor ‚Kollektivität‘ in den Hintergrund treten kann). All dies sind Probleme, mit denen Regisseure und Produzenten von Fernsehsendungen sich ständig auseinandersetzen müssen: es sind die Themen, mit denen eine Poetik des Fernsehens sich zu befassen hat“ (Eco 1977, Zufall und Handlung, S. 187–188).
- 670 Zum Prinzip des Dialogischen vgl. POINT BLANK, “Knowing with Television” sowie die späten Konservationsstücke (“Conversation I”, 2002 und “Conversation III”, 2005).
- 671 Conrad 2008, Watching Movies, S. 569.
- 672 Das weitläufige Feld der flüchtigen Assoziationen erinnert an jene sozialen Kodierungen, über die John Fiske schreibt: “A code is a rule-governed system of signs, whose rules and conventions are shared amongst members of a culture, and which is used to generate and circulate meanings in and for that culture [...]. Codes are links between producers, texts, and audiences, and are the agents of intertextuality through which texts interrelate in a network of meanings that constitutes our cultural world. These codes work in a complex hierarchical structure” (Fiske 2010, Television Culture, S. 4).
- 673 Hanhardt 1976, Video / Television Space, S. 220.
- 674 Transkript zu “Television Delivers People” (1973) TL, Timecode Position [... TDP, #01:42#], Quelle Youtube.
- 675 Die entsprechende Passage der deutschen Übersetzung lautet: „Schönheit heißen wir, was der Seele die größte mögliche Anzahl von Vorstellungen in der möglichst kürzesten Zeit also verschafft, dass es dieselbe vollauf beschäftigt ohne sie doch zu ermüden, indem ihr augenblicklich ein Ganzes im Detail zu übersehen dargeboten wird“ (Hemsterhuis 1823, Handbuch der Geschichte der Philosophie, S. 247).
- 676 Während der Song inhaltlich Aspekte der Schönheit an den medialen Starkult (des Fernsehens) bindet (“Make Me A Star”), zeichnet sich auf der sprachlichen Ebene erneut eine ironische Fehlerhaftigkeit ab, denn “Chit Atkins” verunglimpft den Namen des Countrysängers Chet Atkins, indem er ihn falsch ausspricht. Zudem reißen am Ende des Musikstücks die Saiten der völlig verstimmten Gitarre. Analogien zur sozialen Determination des Rollendenkens von Stars weist Wolfgang Ullrich aus, wenn er ausführt, dass Stars heute eine ähnliche Stellung einnehmen, wie früher die Kunst (Ullrich, Schirdehahn 2002, Zur Einleitung, S. 7) und dass dementsprechend der Star als *Original* so sehr zum Vorbild werde,

- dass seine Nachahmer (Double) mitunter *authentischer* wirkten, als er/sie selbst: „Das Double“, schreibt Ullrich, „wird als autonome Figur wahrgenommen, als Star von eigenem Recht, dessen Präsenz zugleich aber das Vorbild unmittelbarer als nur in Form einer Assoziation oder als Erinnerungsbild anwesend sein lässt. Je stärker und eigenständiger das Double erscheint, desto gegenwärtiger ist vielmehr auch der Gedoublete. In derselben Person vereinen sich dann beide, weshalb ein gutes Double in gewisser Weise sogar den Star übertrifft, den es darstellt“ (Ullrich 2002, Starkult als Verdopplung, S. 138f.).
- 677 Analogien zu Videotraktaten wie in Gary Hills Videoarbeit “Why Do Things Get In a Muddle? (Come on Petunia)” (1984) oder Woody Vasulkas “Art of Memory” (1987) wären im Detail noch zu klären.
- 678 Als Beispiel für das Motiv der Autofahrt in der Videokunst könnte Chris(topher) Meigh-Andrews Band “The Distracted Driver” (1980) angeführt werden, welches Marion Cranes (Janet Leighs) Autofahrt in Alfred Hitchcocks “Psycho” (1960) und die zugehörige Filmmusik von Bernard Herrmann aufgreift, um diese elektronisch zu isolieren und zu überarbeiten (vgl. hierzu Mottram 2008, The Distracted Driver).
- 679 Vgl. hierzu aus dem Spätwerk z.B. “Indirect Measurement” (2004/2011).
- 680 Wörtlich heißt es bei Fried: “What seems to have been revealed to Smith that night was the pictorial nature of painting – even, one might say, the conventional nature of art. And that Smith seems to have understood not as laying bare the essence of art, but as announcing its end. In comparison with the unmarked, unlit, all but unstructured turnpike – more precisely, with the turnpike as experienced from within the car, traveling on it – art appears to have struck Smith as almost absurdly small (‘All art today is an art of postage stamps,’ he has said), circumscribed conventional. There was, he seems to have felt, no way to ‘frame’ his experience on the road, no way to make sense of it in terms of art, to make art of it, at least as art then was. Rather, ‘you just have to experience it’ – as it happens, as it merely is. (The experience alone is what matters.) There is no suggestion that this is problematic in any way. The experience is clearly regarded by Smith as wholly accessible to everyone, not just in principle but in fact, and the suggestion of whether or not one has really had it does not arise” (Fried 1998, Art and objecthood, S. 158).
- 681 Zum Aspekt der Platzierung vgl. Anm. 858.
- 682 Foucault beschreibt die Raumstrukturen der Heterotopien als solche, welche „die sonderbare Eigenschaft haben, sich auf alle anderen Platzierungen zu beziehen, aber so, daß sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren. Diese Räume, die mit allen anderen in Verbindung stehen und dennoch allen anderen Platzierungen widersprechen, gehören zwei großen Typen an“ (Foucault 1991, Andere Räume, S. 38). Aus dem Feld der jüngeren Medienkunstgeschichte mag in diesem Zusammenhang Matthew Buckinghams Präsentationskonzept für seinen 16mm-Farbfilm “Muhheakantuck – Everything has a Name” (2004) erwähnt werden, welches vorsieht, dass die mittels Helikopter gedrehte Aufnahme des Hudson Rivers während einer Bootsfahrt auf dem Hudson River gezeigt wird (vgl. Godfrey 2007, The Artist as Historian, S. 165).

- 683 Virilio 1991, *Fahrzeuge*, S. 47. Unmittelbar im Anschluss fragt Virilio weiter: „Doch was bedeutet das Schalten, die Veränderung der Geschwindigkeit, wenn wir Sinn und Bedeutung der Geschwindigkeit überhaupt nicht kennen?“ (ebd.).
- 684 Conrad 1985, *Ipso Facto*, S. 1. Fast scheint es, als knüpfte Tony Conrad an einer Manifesttradition an, wie sie Filippo Tommaso Marinetti mit seinem *futuristischen Manifest* (1909) präsentiert, nur dass diesmal die telematische Bewusstseinsökonomie der Fernsehzuschauer angesprochen wird und Aspekte wie das Maschinelle oder Geschwindigkeit bereits durch die Alltagserfahrung relativiert wurden. Mit Blick auf die Theatralik der Situation kann auch an den Pathos in „*Literature and Revolution*“ (1985) erinnert werden.
- 685 Die Wendung bezieht sich auf die Retrospektive *EIGENWELT DER APPARATEWELT* (vgl. Dunn, Vasulka (Hg.) 1992, *Eigenwelt der Apparate-Welt*), der Linzer *ARS ELECTRONICA* 1992. Sie kompiliert die bis dahin umfassendste Anthologie zum Thema. Der Prolog erinnert aber auch an einen häuslichen Filmeabend: Aufs Sofa geflätzt („*An Immense Majority*“), eine Dose Bier in der Hand („*Eye Contact*“), Chips und Erdnüsse zum Knabbern („*Knowing with Television*“), dazu ein Roadmovie (*Watching Movies*).
- 686 Hershman-Leeson 1978, *Reflections on the Electronic Mirror*, S. 38.
- 687 Tony Billoni schaltet einen Fernseher ein, der von einer Kamera gefilmt wird, sodass sich im Bruchteil einer Sekunde die klassische Videokaskade eines iterativen *Closed Circuits* aufbaut. Billonis Kommentar verdeutlicht die Vorstellung, er selbst werde nun Teil der Apparatur.
- 688 Ryan 1993, *Self-Processing*, S. 20. Zu dieser Metaphorik vgl. auch Harry A. Wilmer (1973, *Feedback: TV Monologue*, S. 11) sowie Barbara Lattanzi, die mit Blick auf die *Public-Access-Bewerung* der 1990er Jahre das Verhältnis zwischen der produzierenden und der konsumierenden Öffentlichkeit (Zuschauer) erklärt, wenn sie anmerkt: „These programs are not only formally and visually interesting, but are very effective at confounding the communication loop between the public-access production and the performing spectator. Even though the viewer uses the phone to participate in a particular program, there are usually some other elements that make the participation a more complex experience on a structural level (way beyond radio phone-in shows). I am thinking of a topological metaphor; a two-way communication loop twisted into a Mobius strip [...]. Who's one the outside and who's on the inside of the production? Who is controlling the changing imagery? Who is controlling or authorizing the representational frame when the viewer's participation is constantly pushing and destabilizing that frame?“ (Lattanzi, Hill 1991/2, *Media dialects and stages*, S. 3).
- 689 Neben den Komponisten Peter Gordon und Dave van Tieghem (vgl. auch Conrad 1979, *The Performing Composer*) sowie Jill Kroesen und Tyranny sind die Künstler John Sanborn (Regie), Dean Winkler sowie Carlota Fay Schoolman (Produktion) beteiligt. Sie ermöglichen unter anderem die elektronischen Effekte von „*Perfekt Lives*“. Schoolman hatte sich 1973 mit Richard Serra in „*Television Delivers People*“ bereits intensiv mit der Schnittstelle zwischen Kunst und Fernsehen auseinander gesetzt.
- 690 „*Perfect Lives*“, erklärt beispielsweise Warren Burt, „is one of those pieces that incorporates a wide range of influences, ranging from Tibetan Buddhism to

- American Protestantism; from meditations on vegetarianism and Atlantis to the thoughts of the Renaissance Philosopher Giordano Bruno and contemporary historian Frances Yates; from Cageian sense of juxtaposition structures top the barrelhouse boogie-woogie of the music of The Bar; and yet becomes much more than the sum of its parts. Its success has been immense" (Burt 2002, Robert Ashley 1930, S. 14). Zum Phänomen der Teleoper vgl. auch Charles Hagen, der Robert Ashleys Oper mit Woody Vasulkas "The Commission" (1982–84) vergleicht (Hagen 1985, *Breaking The Box*, S. 54–59).
- 691 Ebd., S. 56.
- 692 Ähnliche Modifikationen finden sich in den jüngeren Werken beispielsweise in "Good Day Bad Day" (2006, vgl. Anm. 297).
- 693 Conrad 2008, *In Line*, S. 596.
- 694 Vgl. (materialikonografisch) das Knetmodell in "Knowing with Television".
- 695 Ryan 1993, *Self-Processing*. Inwiefern Ryans Affe mit der kunsthistorischen Affenikonografie als *alter ego* des Künstlers assoziiert werden kann, sei dahin gestellt. Bei Tony Conrad taucht der Affe in der Sitzpose dreier Demonstranten der Artpark-Proteste auf, als sich sein Sohn (mittig) und zwei weitere Demonstrantinnen die Ohren, Augen und den Mund zu halten, während sie im Schneidersitz vor einer US-amerikanischen Flagge auf den Boden hocken. Und Ryan schreibt an der obigen Stelle weiter: "A video system enables us to get the monkey off our backs, where we can't see him, out onto the tape, where we can see him. That is the precise way in which we've been making a monkey of ourselves. The monkey has been able to get away with his business because he operates on the other side of the inside/outside barrier. The Mobius tape strip snips the barrier between inside/outside. It offers us one continuous (sur)face with nothing to hide. We have the option of taking in our monkey and teaching him our business or letting him go on with his" (ebd.).
- 696 Ted Turner gründet Cable News Network (CNN) 1980 und geht am 1. Juni desselben Jahres mit seinem 24h-News-Channel auf Sendung. Als Phänomen suggeriert CNN den Anschein dauerhafter, globaler Aktualität. Es verknüpft das Moment endloser Echtzeitinformation (Livesendung) mit der Simulation von Authentizität (da *live*) und Objektivität (da vor Ort) zu einer (damals) neuen Form des Nachrichtenjournalismus.
- 697 Vor dem Hintergrund des Golfkriegs, der eine Dekade später das Vertrauen in die medialen Bilder, die Unmittelbarkeit der (totalen) Überwachung und das Moment der simulierten Fernsehübertragung kurzschließt, verschiebt sich die Debatte in Richtung Virtualisierung (Baudrillard 1991, *Der Feind ist verschwunden*; Virilio 1993): „Ob ‚Live-Krieg‘ (Lütkehaus 1991), ‚Erster wirklicher Video-Logo-Krieg‘ (MacArthur 1993), ‚Krieg als Videospiel‘ (Reeb 1991), ‚Medienkrieg schlechthin‘ (Grewenig 1993) oder ‚Virtueller Krieg‘ (Virilio 1991: *L'écran du désert: chroniques de guerre*; ders.: 1993: *Krieg und Fernsehen*), immer zielen die Begriffe auf die besondere Rolle der Medien – insbesondere auf die Rolle des Fernsehens" (Wikipedia, *Die freie Enzyklopädie* 2006, *Der Zweite Golfkrieg*). Malte Olschewski arbeitet das Kapitel *Golfkrieg* und die Verstrickungen von CNN in seiner Monografie *Krieg als Show* auf, wobei er unter anderem zu dem Ergebnis kommt: „Nur diese Mentalität konnte in ihrer Schlichtheit den ungeheuerlichen Verdacht hegen, daß

- ‘Live’ eine höhere Form der Objektivität, eine neue Art der Wahrheit und das Non-plusultra der Information sein könnte“ (Olschewski 1992, *Krieg als Show*, S. 190).
- 698 Wie am Ende von “In Line” deutlich wird, kreist die Interviewsequenz um ein Baseball-Spiel, also genau ein solches Sportereignis, wie es Pierre Bourdieu eine Dekade später mit Blick auf das journalistische Feld im französischen Fernsehen (TF1) als „[g]etrieben von der Konkurrenz um Marktanteile“ charakterisiert (Bourdieu 1998, *Über das Fernsehen*, S. 72). Selbst die journalistisch anspruchsvollen Nachrichten griffen „mehr und mehr auf die alten Tricks der Sensationspresse“ zurück, also auf „Fußballergebniss[e] oder diese[s] oder jene[s] ander[e] Sportereignis, das eigens programmiert wurde, um in die Acht-Uhr-Meldungen zu kommen“ (ebd., S. 73). Dabei werde „mit den anekdotenhaftesten, ritualisiertesten Aspekten des politischen Lebens [gespielt,] bloß [um] die Neugier [zu] kitzel[n] und keinerlei spezifische Kompetenz voraussetz[en zu müssen], vor allem keine Politische“ (ebd.). Das Beispiel des Baseballspiels taucht bereits früher in Marshal McLuhans berühmter Differenzierung zwischen heißen und kalten Medien (*Understanding Media*, 1964) auf, wenn er schreibt: “Let us return to electric light. Whether the light is being used for brain surgery or night baseball is a matter of indifference. It could be argued that these activities are in some way the ‘content of the electronic light,’ since they could not exist without the electric light. This fact merely underlines the point that ‘the medium is the message’ because it is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action. The content or uses of such media are as diverse as they are ineffectual in shaping the form of human association. Indeed, it is only too typical that the *content* of any medium blinds us to the character of the medium” (McLuhan 2002, *Understanding media*, S. 8f.). Auch wenn Tony Conrads Baseball-Referenz nicht direkt auf McLuhan bezogen werden kann, schwebt etwas von dem umgangssprachlichen Verständnis der heißen (sc. erotischen) und kalten Medien in “In Line” im Raum. Die McLuhansche Konnotation von *kalt* und *heiß* wird dabei, wie auch sonst häufig, invertiert, indem das Fernsehen als erotisch aufgeladen, also *heiß* gedacht wird, während es für den Medientheoretiker ein kaltes Medium darstellt – schließlich müssen sich die Zuschauer zur Sinnkonstitution stärker selbst einbringen als bei (wirklich) heißen Medien wie dem Radio, dem Film oder beim Lesen eines Buches. Tony Conrad bezieht sich selten explizit auf McLuhan. Im Manuskript zu *The Act of Reading Must be a Blood Pact* scherzt er Anfang der 1980er Jahre gar in einem Nebensatz: “Looking at videotapes is helpful but not essential; the large picture dwarfs the product of any one artist or city. McLuhan caught a glimpse of something special; then he sacrificed it in his haste to schematize a past, a future. What video offers, simply, is the most fluidly accessible representation of the present ever devised” (Conrad ca. 1982, *The Act of Reading Must be*, S. 1). Entsprechend schaltet der Künstler mit der Interviewsequenz der eigenen Arbeit ein seriöses Fernsehformat vor.
- 699 Im Unterschied zur Zweikanalstudie “Knowing with Television” (1983, s.u.), welche Hypnose empirisch untersucht, ist “In Line” streng frontal und explizit für Fernsehgeräte konzipiert.
- 700 Wie bereits in “Knowing with Television” (1983), wird hier grammatikalisch die Person der Aussage (vom Ich zum Du) gewechselt (vgl. Anm. 569).

- 701 Später erklärt er: “You think I’m nasty! You bet I’m nasty. Here, take a look at this” [IL #02:45#].
- 702 Julian Hanich und Winfried Pauleit schreiben über die sublimierende Funktion des Lachens: „Wer lacht, bringt sich immer in ein bestimmtes Verhältnis zu den anderen Leuten im Publikum“ (Hanich, Pauleit 2009, Lachen im Kino).
- 703 Der Text entstammt einem Flyer. Grafisch wird das libidinöse Lachen hier instruiert, indem der durch eine lachende Gesichtsmaske verdeckte After eines Mädchens mit hochgekrempeltem Rock (Defecation) gezeigt wird. Die körperliche Konnotation von “In Line” (1986) erinnert erneut an Vito Acconci.
- 704 Die Wegschaltopcion (Zappen) ist im Kunstkontext nur insofern gegeben, als Besucher in der Regel kommen und gehen können, wann sie möchten. Selten darf der Zuschauer im musealen Umfeld selbst das Programm wählen oder wechseln, wenn man einmal von expliziten Sichtungstationen absieht.
- 705 Gezielt greift Tony Conrad hier auf eine eigentlich überkommene Konstellation zurück, in welcher der „Zuschauer [...] in einer zentralen Achse auf das bewegte Bild hin ausgerichtet“ ist, wie Knut Hickethier in Anlehnung an Baudry und Paech schreibt (Hickethier 1995, Dispositiv Fernsehen, S. 64). In dieser sei „bei vergleichbarer Flächigkeit des Bildes und der Randbegrenzung des Bildkaders, die Perspektivität des fotografischen Bildes den Fluchtpunktperspektiven eingeschrieben“ (ebd.). Allerdings relativiert auch Hickethier sogleich, dass der Blickkontakt zwar weiterhin zur Sinneproduktion notwendig sei, „aber die Anordnung der Apparatur“ die unmittelbare Blickpräsenz nicht mehr erzwingt (ebd., S. 65). Und später fügt er hinzu: „Im Dispositiv des Fernsehens ist der Zuschauer eben nicht mehr Objekt, das durch die audiovisuelle Bilderwelt zu überwältigen ist, sondern als Subjekt ein das Dispositiv wesentlich mitbestimmender Faktor“ (ebd., S. 80).
- 706 Der erste Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika repräsentiert im Kunstkontext häufig allgemeine Gründungsmythen, die Demokratisierung, die Unabhängigkeit sowie Aspekte rund um die republikanische Identität der USA (sowie deren Kritik). Bill Beckley hat sich in seinen “George Washington Series” (1969) bspw. ausführlich mit der historischen Figur George Washingtons auseinandergesetzt und sechs Stationen in Performances nachempfunden, bis er sich schließlich körperlich in die Figur des Gründungsvaters verwandelte (vgl. Béar, Sharp 1972, Rumbles, S. 3). Zur Verwandlung in eine maskenartige Figur vgl. zudem Tony Conrads Schlusssequenz in “That Far Away Look”. In “An Immense Majority” spielt Washington eine untergeordnete Rolle, die lediglich die endlos wirkende Eingangssequenz überbrückt, bevor sich der Künstler erneut mit einem harten Schnitt zu Wort meldet.
- 707 2012 erklärt der Künstler in einem Gespräch mit Michael Cohen: “when I first came to New York and I met people, they would say [...] ‘What do you do?’ And I thought, ‘What do you mean [...]. I’m just gonna be who I am, and that’s it.’ And as for what I do, there is nothing habitual or identificatory about that” (Cohen 2013, Tony Conrad interviewed by Michael, S. 42).
- 708 Der Künstler kommt eine Treppe herauf, eine Puppe wird die Treppe hinab gestoßen, Tony Conrad wischt etwas Feuchtes neben dem Opfer auf – und all das in Sequenzen. Die Puppe im Treppenhaus erinnert an Tony Ourslers Puppeninstal-

- lationen die teilweise in vergleichbaren Raumensembls angeordnet sind, wie etwa in der Documenta-Arbeit "The Living Room" (1991).
- 709 Bill Viola filmt in "Reverse Television – Portraits of Viewers" (1984) 44 Fernsehzuschauer beim Fernsehen und verdeutlicht die immobilisierende Haltung und Emotionslosigkeit (Langeweile) durch die Frontalität der Darstellung. Diese invertiert den Blick der Zuschauer auf den Bildschirm. John Baldessari ahmt in "Six Colorful Tales: From the Emotional Spectrum (Women)" (1977) Reality-Shows nach, indem er sechs Frauen im Modus des Geständnisses aus ihrem Leben berichten lässt. Auch wenn die Situationen diesmal explizit für die Kamera inszeniert sind, finden sich grundlegende ästhetische Fehler: Das Greenbox-Verfahren isoliert die Figuren zwar, aber es fehlt die Integration in einen neuen Kontext. Auch der Kamera-Blickwinkel ist ungeschickt gewählt (vgl. "Accordion", 1981).
- 710 In "Kiss the Girls and Make them Cry" (1979) greift Dara Birnbaum den Hipp-Effekt der damals populären Fernsehsendung "Hollywood Squares" auf, um das stereotypisierte Verhalten imaginer Stars im Sinne eines "appropriated imagery" aufzudecken. In "Technology Transformation. Wonder Woman" (1978) eignet sie sich dann nur noch einen einzigen Charakter an, die Comicfigur Diana Prince (Darstellerin: Lynda Carter) aus der Science Fiction Fernsehserie "The New Adventures of Wonder Woman" (1975–1979).
- 711 In ihrer Einführung zur Monografie *Rough edits* schreibt Dara Birnbaum: "This use of *appropriated imagery* is a practice not uncommon in art production of the 1970s and 1980s. The history of twentieth century art in general provided numerous examples of this strategy" (Birnbaum 1987, Authors Introduction, S.12). Und an anderer Stelle erklärt sie: "Most of the celebrities that appear on [the TV-Show] 'Hollywood Squares' are not really stars that you can instantly name or identify. They are more the kind of celebrity that you would see in a restaurant" (Klein 1987, Interview with Dara Birnbaum 1983, S. 91).
- 712 Conrad 1991, Authorized to Surrender, S. 6.
- 713 2009 beginnt Tony Conrad eine nicht titulierte Performance anlässlich des B-BE ARTIST EXCHANGE-Programms (zwischen Baltimore und Buffalo: B-Be) mit der Feststellung: "Acts! I am not doing an act! I am like you! I am like You. ... I am in the audience! I am in the audience, all I got here is a little space. A little space, so... That makes some room. I want some rook. Ok? I want some room" [B-Be, #00:10-00:27#].
- 714 Im Bandverlauf heißt es wörtlich: "Maybe there would be something, that makes it look better and I wouldn't have to act... Like maybe if it would is digitized" [IM #03:40#]. Und: "I can change the image and, you know, make it look more interesting and more natural... That's why I don't have to act" [IM #03:42#].
- 715 Für die "Flicker Matte" (1974) webt Tony Conrad einen 8mm-Druck von "The Flicker" zu einem stabilen Geflecht von ca 65x50 cm. Formal könnte an Peter Kubelkas *Partitur* sowie die Installationsversion des berühmten 16mm-Films "Arnulf Rainer" (1960, vgl. die Sektion Cahier 2 im *Notationskatalog*: Schmied, Beauvais et al. 2008, Cahier 2, S. 129–183) erinnert werden, welche den Materialcharakter des Filmstreifens ähnlich verdeutlichen. Auch Paul Sharits presst in den "Frozen Film Frames" (1971–1976) farbige 16mm-Filmstreifen zwischen zwei Plexiglas-

- platten, um sie zum Seh-Objekt zu machen. Visuelle Optimierungseffekte, wie sie Tony Conrad hier inhaltlich vorschlägt, wendet hingegen der Schweizer Künstler Karl Gerstner bei seiner Fernseharbeit „Auto-Vision“ (1964) an. Darin montiert er unterschiedlich bearbeitete Acrylgläser (gezogen, gerastert etc.) vor zwölf Fernsehgeräte und bereitet so das aktuelle Sendeprogramm künstlerisch auf.
- 716 Wörtlich heißt es dort über die Punktmatrix: “it is relevant to consider that the old prints and woodcuts, like the modern comic strip and comic book, provide very little data about any particular moment in time, or aspect in space, of any object. The viewer, or reader, is compelled to participate in completing and interpreting the few hints provided by the bounding lines. Not unlike the character of the woodcut and the cartoon is the TV image, with its very low degree of data about objects, and the resulting high degree of participation by the viewer in order to complete what is only hinted at in the mosaic mesh of dots” (McLuhan 2002, *Understanding Media*, S. 174).
- 717 Conrad 1985, *Digital Arts in the Historic Context*, S. 2.
- 718 Kurtz 1974, *Shooting Star*, S. 6.
- 719 Während die Farbe (schwarz, weiß, braun) bei Nauman an kulturelle Differenzen im Sinne der Hautfarbe/Ethnie erinnert, führt die blaue Farbe bei Campus dazu, dass nach dem Filterungsprozess hinter dem Videobild ein weiteres Videobild des Künstlers erscheint und diese Dopplung die Frage nach der Identität neu stellt.
- 720 Silverman 1997, *Dem Blickregime begegnen*, S. 50. Auch wenn Kaja Silvermann das Konzept der Pose primär von Cindy Shermans fotografischen “Untitled Film Stills” (1977–1980) ableitet, lässt sich die Passage hier auf das zeitbasierte Medium Video übertragen.
- 721 Sontag 1987, *Über Fotografie*, S. 84.
- 722 Gerade in den Videoarbeiten des Identitätsdiskurses der 1970er und 1980er Jahre findet die auf Merleau-Ponty bezogene Formel des „sich sehen Sehens“ rege Verbreitung, welche Ernst Mach um 1900 in seiner Zeichnung des sich selbst beobachtenden Zeichners vorweggenommen hatte (vgl. auch Bellour 1989, *Eye for I*).
- 723 Birgit Mersmann spricht in ihrem Virtualitätsaufsatz von einer „Doppelhelix von Außen und Innen, Selbstbeobachtung und Selbstschöpfung“ (Mersmann 2000, *Virtualität*).
- 724 Berücksichtigt man die mitunter anklagende Geste der gesamten Trilogie “The Poetics of TV”, mag der nach außen gerichtete Blick in Bill Spinhoven van Oostens interaktiver Videoinstallation “I/Eye” (1993) erinnert werden, welcher vom Galerieraum aus durch die Fensterscheibe mit dem Betrachter Kontakt aufnimmt. Im Vorbeigehen wird sich der Passant gewahr, dass er vom videografisch porträtierten (linken) Auge des Künstlers (an-)gesehen/beobachtet wird. Dieses blinzelt und scheint zu leben (vgl. van Spinhoven Oostens 2011, *I/Eye* 1993).
- 725 Wörtlich schreibt Vito Acconci in seinem Ausstellungsbeitrag für *DET LUMINEUZE BEELD* (THE LUMINOUS IMAGE, Stedelijk Museum, Amsterdam): “With television, a person finally is enabled to become a model person – but what the person is, is a model of its nonself. The person functions as a screen, a simulation, of self. Television confirms the diagnosis that self is an out-dated concept. (Saying the word myself has been reassuring: it announces possession, claims something to grab onto; writing the word I, in English, is similar to writing the numeral I/1 –

- it gives the illusion of placement in a hierarchy of importance.)” (Acconci 1990, *Television, Furniture, and Sculpture*, S. 126).
- 726 Auch wenn die Kunstfigur der Roberta Breitmore physisch von insgesamt vier Schauspielerinnen verkörpert wird, darf sie als „virtuell“ betrachtet werden.
- 727 “Panopticon” wird erstmals vom 9. September bis zum 12. November 1988 in der Ausstellung MEDIA BUFF. MEDIA ART OF BUFFALO, NEW YORK im Herbert F. Johnson Museum of Art (Cornell University, Ithaca) gezeigt, bevor sie vom 6. Mai bis 18. Juni 1989 leicht modifiziert in der Jahresausstellung IN WESTERN NEW YORK in der The Albright-Knox Gallery (Buffalo) zu sehen ist. Die folgenden Beobachtungen stützen sich auf die beiden Skripte, welche das Werk für die beiden Anlässe aufbereiten; hinzu kommt die Konzeptskizze (Conrad 1988, Panopticon. Notes; ders. 1988, Panopticon. In Western New York sowie ders. 1988, Panopticon. Media Buff).
- 728 Sie verschwindet nicht ganz. 1994 wird das Werk im Jubiläumskatalog (*Set in motion*) des New York State Council on the Arts über 30 Jahre Förderungstätigkeit (1961–1993) erwähnt; Lucinda Furlong und Debby Silverfine fügen der Abbildung die Bildunterschrift “Tony Conrad, Panopticon, video installation in ‘Media Buff. The Media Art of Buffalo,’ 1988” zu (vgl. Silverfine, Earle 1994, *Chronology*, S. 39).
- 729 Obwohl die Installationsansicht (Erstausstellung, Herbert F. Johnson Museum of Art) von “Panopticon” in Joseph (2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 41) eine ganze Seite einnimmt, geht der Autor im Text inhaltlich nicht weiter auf die Arbeit ein. Der Titel liefert argumentativ ein fehlendes Bindeglied, welches Tony Conrads musikalische Arbeiten der frühen 1960er Jahre und die Wiederaufnahme Ende der 1980er Jahre (“Early Minimalism”-Projekt, ab 1987/1888) in die Schaffenslinie einer *Minor History* bringt, deren Spezifik wiederum anhand von Mike Kelleys und Tony Ourslers DOCUMENTA-10-BEITRAG (“The Poetics”) erläutert wird. Später erklärt der Autor: “a minor history poses a field of continual differentiation: specific networks and connections. Like each minor language, each minor history delimits ‘a properly dialectical zone of variations.’ Against the major history’s extraction of constants and their linear or oppositional enchaining (‘even if those constants are only relations between variables’), the role of a minor history is to engage in a ‘process of deterritorialization [that] constitutes and extends the territory itself.” (ebd., S. 52). Joseph leitet daraus ferner ein Geschichtskonzept ab, das auf Deleuzes/Guattaris und Foucaults gesellschaftliche Machtanalyse hinweist. Die Argumentation trifft jedoch erst auf Tony Conrads spätere Erläuterungen nach der Jahrtausendwende in dieser Form zu, was die Historizität des Arguments problematisch erscheinen lässt.
- 730 Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 40.
- 731 Die Thematik und ihre Nähe zu videografischen Überwachungssystemen sind damals in der Kunst omnipräsent. Foucaults Wirkung auf das Kunstsystem und staatlich institutionalisierte Formen kultureller Bildung im Museum verdeutlicht Tony Bennetts 1988 erschienener Aufsatz *The Exhibitionary Complex*. Gleich zu Beginn heißt es: “For the emergence of the art museum was closely related to that of a wider range of institutions-history and natural science museums, dioramas and panoramas, national and, later, international exhibitions, arcades and depart-

- ment stores – which served as linked sites for the development and circulation of new disciplines (history, biology, art history, anthropology) and their discursive formations (the past, evolution, aesthetics, man) as well as for the development of new technologies of vision. Furthermore, while these comprised an intersecting set of institutional and disciplinary relations which might be productively analyzed as particular articulations of power and knowledge, the suggestion that they should be construed as institutions of confinement is curious” (Bennett 1988, *The Exhibitionary Complex*, S. 73).
- 732 Foucault 1977, *Überwachen und Strafen*, S. 257.
- 733 Weiter heißt es: „Die Wirkung der Überwachung ist permanent, auch wenn ihre Durchführung sporadisch ist; die Perfektion der Macht vermag ihre tatsächliche Ausübung überflüssig zu machen; der architektonische Apparat ist eine Maschine, die ein Machtverhältnis schaffen und aufrechterhalten kann, welches vom Machtausübenden unabhängig ist; die Häftlinge sind Gefangene einer Machtsituation, die sie selber stützen“ (ebd., S. 258).
- 734 Ebd., S. 259.
- 735 Zum Einfluss der Monitorpositionierung in Videoinstallationen vgl. Anm. 359.
- 736 Morse 1990, *Video Installation Art*, S. 155.
- 737 Conrad 1988, *Panopticon*. In *Western New York*, S. 1f. Während Tony Conrad in anderen Zusammenhängen die Positionierungen der Objekte im Raum relativ klar regelt, finden sich in den Skripten zu „Panopticon“ keine expliziten Positionierungs- oder Installationskizzen. Eine radiale oder um ein klares Zentrum herum gruppierte Struktur der Fernseher ist auch auf den Dokumentationsfotos nicht erkennbar.
- 738 Der Aspekt der Offenheit wird bei der zweiten Präsentation in der Albright-Knox-Gallery (Buffalo) 1989 deutlicher, weil das Netz der Erstaussstellung dort durch eine orangefarbene Folie („triangular apron, of orange plastic fencing“ ersetzt wird (ebd., S. 1).
- 739 Ebd., S. 3. Im „Retail Video“-Abschnitt des Skripts heißt es weiter: „What are you going to do with it? You’re just going to take it home and put it in the closet, right? So what’s the difference? You know? – but if you enjoy it, that’s fine. You spend your money on it – spend a fortune on it!“ (ebd.). Es ist bemerkenswert, dass in der früheren Fassung des Skripts (Herbert F. Johnson Museum) noch von *somebody* statt *viewer* die Rede ist. David Antin leitet bereits 1975 die Rollen des Unterhalters (*entertainers*) und des Verkäufers (*salesman*) aus den „social conventions of television dictate a code of behavior“ ab (Antin 1975, *Television*, S. 39). Über die „two apparently different roles in transmission“ schreibt er weiter: „The rules of the game, which are legally codified, prescribe a sharp demarcation between the roles, and the industry makes a great show of marking off the boundaries between its two types of performances – the programs and the commercials“ (ebd., S. 40). Die Differenz bewirke eine Konditionierung der telematischen Wahrnehmung oder Aufmerksamkeit, welche auf kleine 12 Minuten-Segmente bezogen wird.
- 740 Ganz in der Rolle des Beobachters, stellt Tony Conrad fest: „It’s the surveillance system at the mall. And they’re *on* the surveillance system at the mall! And they’re watching the surveillance system at the mall; and so – they’re actually watching

- the same thing that you are. Of course I know that you can't hear them; but – Wow. You should hear the fountain" (Conrad 1988, *Panopticon*. In *Western New York*, S. 6f.).
- 741 Im Skript heißt es hierbei: "She's complaining about the quality. [Tony Conrad laughs] She thinks that all independent work really is – is really bad. [...] you know, she's really disdainful of art video, of independently produced video" (ebd., S. 5f.). Weiter heißt es im Text: "she's disdainful of the home equipment, and all the sales of home equipment – and you think that the news people – Maybe you have an opinion that they're honest, or that they're sincere, or something like that, you know. But I'll tell you – she thinks that the couch potato is really scrambled!" (ebd.) Hier deutet sich bereits an, was in den frühen 1990er Jahren in die Community-Projekte "Studio of the Streets" (1991–1993), "School News" (1993–1997), "Homework Helpline" (1993–1997) sowie die Aktivitäten im Umfeld des First Amendment Networks münden wird.
- 742 Conrad 1988, *Panopticon*. Media Buff, S. 11.
- 743 Die Aktualität des Themas kann im unmittelbaren Umfeld des Künstlers bspw. anhand von Branda Miller und Deborah Irmas *Surveillance* (1987), Patricia Melencamps *Indiscretions* (1990, darin vor allem Kapitel 4: Avant-Garde TV: Simulation and Surveillance, S. 64–91), dem von Kathy High herausgegebenen *Felix-Sonderheft Voyeurism* (1999) sowie Deirdre Boyles *From Portapak To Camcorder* (1992) erläutert werden.
- 744 Conrad 1988, *Panopticon*. Media Buff, S. 11.
- 745 Zwar ist Bentham's Panoptikum prinzipiell für Besucher zugänglich, aber das verinnerlichte Wirken der Macht, welches die moderne Disziplinargesellschaft konstituiert, funktioniert primär, weil die Ordnung der (Blick-) Kanäle hierarchisch geregelter ist und unter Aufrechterhaltung des Freiheitszugs strikt eingehalten wird.
- 746 Wörtlich heißt es in *Jenseits der Bilder*: „Unser Anchorman oder unsere Anchorwoman sieht den an, der ihn oder sie ansieht, wie der Erlöser von Rubljow. Er tut natürlich nur so, da er von einem Teleprompter abliest, aber die Wirkung ist da: ein Auge fixiert uns, ohne uns anzusehen, und hält uns ganz direkt gefangen, wie ein Zeigefinger, der sich nach dem althusserianischen Konzept der Fixierung des Subjekts auf uns richtet, was charakteristisch ist für jede ideologische oder dogmatische Aufforderung ('America wants you')“ (Debray 1999, *Jenseits der Bilder*, S. 315).
- 747 Huntington, 1988, Cornell Hails Buffalo's Media Art, S. 5.
- 748 Richard Huntington schreibt: "The title alone says a lot about this topic: 'Suburban Discipline + Fun; No Piddling Around (How Territorial Assumptions Affect Backyard behavior in the American Suburbs).' That sounds as though the artist might be giving us a 3-D sociological treatise. His spaghetti-strewn kitchen, toy-cluttered backyard and no-stop shower are studies in disorder. He shows the home as aggressor, its occupants as victims or sublimated perpetrators of violence. A dog (recorded) incessantly barks at a dying tree, a buzzer sounds to the culinary disaster in the kitchen, and a television drones on in a distant bedroom (with tapes by Conrad on such topics as education and bogus surveys)" (Huntington 29.04.1986, 'Suburban Discipline' Installation Echoes Civilization's).

- 749 Ebd. Zur häuslichen Unordnung heißt es später im gleichen Text: “The kitchen for example with spaghetti strung is artful chaos out of the pot and onto the floor, with its calculated spread of litter, is a caricature of domestic disorder. The artist’s presence is too strongly felt. He does what artists do – arrange, shift, and compose – but he does it too insistently, with an eye to instruction. The problem of the suburbanites and their insufficient selves are lost in the overt and artful clutter of the display” (ebd.).
- 750 So schreibt Foucault weiter: „Die Machtausübung setzt sich somit nicht von außen, als strenger Zwang oder drückendes Gewicht, gegenüber den von ihr besetzen Funktionen durch, vielmehr ist die Macht in den Funktionen so sublim gegenwärtig, dass sie deren Wirksamkeit steigert, indem sie ihren eigenen Zugriff verstärkt. Die panoptische Anlage ist nicht einfach ein Scharnier oder ein Austauschregler zwischen einem Machtmechanismus und einer Funktion; sie bringt Machtbeziehungen innerhalb einer Funktion zur Geltung und steigert dadurch diese Funktion. Der Panoptismus ist imstande, die Moral zu reformieren, die Gesundheit zu bewahren, die Ökonomie wie auf einen Felsen zu bauen, den Gordischen Knoten der Armengesetze zu entflechten anstatt zu durchhauen – und all das dank einer einfachen architektonischen Idee“ (Foucault 1977, Überwachen und Strafen, S. 265f.).
- 751 Cray 1997, Fernsehen im Zeitalter des Spektakels, S. 74f. Weiter heißt es im Text allerdings, “durch das Verfolgen der Augenbewegung ist er sogar für die Akkumulation von Daten über die speziellen Wege, Fixierungen und die Dauer des visuellen Interesses im Verhältnis zum Fluss der Bilder und Informationen nutzbar” (ebd.). Die Beschreibung passt nicht mehr zu Tony Conrads Arbeiten, sondern erinnert vielmehr an interaktive Kunstwerke wie etwa Joachim Sauter und Dirk Lüsebrinks „Zersehen“ (1992, © ART+COM) oder Hans Diebner, Sebastian Fischer und Lasse Scherffigs „EyeVisionBot“ (2003–2004), welche mit Hilfe von Eye-Tracking-Systemen dem menschlichen Blick eine Steuerfunktion im digitalen System übertragen.
- 752 Sarah Evans geht in ihrem Hallwalls-Aufsatz ausführlich auf die unterschiedlichen Aspekte der Installationspraxis ein, die ausgehend vom häuslichen Charakter des Privaten dazu führt, dass: “At Hallwalls, the artists encouraged the latter response, not only by creating environments analogous to familiar and inviting domestic spaces, but also by making the phenomenon of immersion the subject and modus operandi of a number of projects” (Evans 2009, There’s No Place Like Hallwalls, S. 106).
- 753 Peter Frank schreibt wörtlich: “If the use of a video projector casts the video image into an environment, allowing it not to be in, but to be a space, the use of video monitors concentrated the image back into a pictorial state, encapsulated in an object. The object hood of the TV box might be minimized by multiple-monitor formations; on the other hand, artists might capitalize on this very object hood. In fact, the earliest television art, predating videotape work, concentrated on TV set as an object an object embodying a social phenomena” (Frank 1976, Video Art Installations, S. 205). Die Unterscheidung zwischen monitorbasierten Sichtungsstationen, welche dem Bildschirm einen Objektcharakter zuwiesen, und wandfüllenden Videoprojektionen ist zu diesem Zeitpunkt in den 1970er Jahren

- insofern bemerkenswert, als diese damals aufgrund der technischen Verfügbarkeit (Röhrenbeamer) sehr viel seltener sind als heute. Franks Aussage nimmt wiederum Chrissie Iles *postmodern* hybrides Installationsverständnis (des Experimentalfilms) vorweg. So schreibt die Kuratorin in ihrem Ausstellungskatalog zu INTO THE LIGHT: THE PROJECTED IMAGE IN AMERICAN ART, 1964–1977 (2001, Whitney Museum) wörtlich: “Installation’ is a post-modern term for a hybrid work of art which demands a critical distance, the physical presence of the viewer to complete the work, and an integration of the work with site. Time-based installations incorporate technologically generated images through film, video, slide-tape or photography, often juxtaposed with objects, in a defined space” (Iles 1990, Signs and interpretations, S. 18).
- 754 „Installationskunst“, erklärt Juliane Rebentisch, „versammelt in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen offenkundig Eigenschaften auf sich, die sich als inkompatibel nicht nur mit den Formbildungskonventionen des ästhetischen Modernismus, sondern die sich damit zugleich als inkompatibel auch mit den diesen Formbildungskonventionen assoziierten produktions- oder werkästhetischen Fassungen ästhetischer Autonomie erwiesen haben“ (Rebentisch 2003, Ästhetik der Installation, S. 13). Und später fügt sie hinzu: „Die Objekte der Installation entfalten mithin nicht deshalb gewisse dramatische Qualitäten, weil sie sich in eine Dramaturgie von Szenen einfügten und so darstellend auf eine Handlung verweisen, wie Kabakov mit seiner Idee einer narrativen Entzifferbarkeit dramaturgisch angeordneten Szenen nahelegt. Sondern deshalb, weil sich die Gegenstände der Installation nie dauerhaft zu einem szenischen Zusammenhang gruppieren, sich einem solchen gegenüber vielmehr notwendig immer wieder entstellen. Die Beunruhigung, die von Kabakovs Installationen zuweilen ausgeht, besteht mithin nicht eigentlich darin, daß sie beunruhigende Geschichten erzählen, sondern darin, daß sie jede narrative ‚Erklärung‘ der Objekte auf beunruhigende Weise immer wieder unterlaufen“ (ebd., S. 172).
- 755 Debord, Bittermann 1996, Die Gesellschaft des Spektakels, S. 199.
- 756 *Take It or Leave It* schildert den letzten Freigang des Rekruten Frenchy vor seinem Einsatz in Korea. In Tony Conrads Skript ist folgende Passage zitiert: “MY STORY-TELLER! But I should point out that what HE said also applies to ME because WE are together in this. ONE in ONE. ONE for ALL. ONE unto the OTHER for the sake of harmony!” (Conrad 1988, Panopticon. Notes, S. 3). Motivisch fällt es schwer, Federmans Soldatenmotiv nicht auch in Zusammenhang mit Tony Conrads “Beholden to Victory” (1981–1983) zu bringen, auch wenn semantisch Welten zwischen den unterschiedlichen Narrationsformen und der Intension liegen.
- 757 Im Skript kommentiert Tony Conrad entsprechend: “So, television uses a lot of close ups, though. She should be complaining about how they aren’t using close ups. ‘They don’t know how to have an establishing shot. They don’t know how to’ you know. ‘Their production values aren’t very good. They don’t know how to establish a scene,’ blah blah blah blah” (Conrad 1988, Panopticon. In Western New York, S. 6).
- 758 Im Skript heißt es: “Teenagers are really into computer art, more than anybody. If you watch MTV – This is definitely the most remarkable material that I’ve ever,

- ever heard on surveillance. I'm not kidding, this is really amazing. I can't believe the ideas they have" (Conrad 1988, *Panopticon*. Media Buff, S. 7).
- 759 Ebd.
- 760 Im Skript erklärt Tony Conrad: "I think it's very important for people who fund art to be able to participate in it, too. Just like it's important for you to be able to participate in it. Art viewers should be able to participate in it, and – (the mask in the monitor image falls out of frame; he goes out of his frame, and his hand appears on the imaged monitor to put the mask back in place). Art viewers should be able to participate in it, and art funders should be able to participate in art; I love surveillance video" (ebd., S. 8).
- 761 Das fotografische Bildmaterial ist in losem Bezug zum Text arrangiert, ohne diesen zu illustrieren. So treten die performativen Handlungen, deren Posen für die Kamera in Szene gesetzt werden, gleichberechtigt neben Tony Conrads fabulösen Text. Man könnte auch sagen, dass *The Animal* gestalterische Analogien zur Videoproduktion aufweist, denn jenseits der zeitlichen, geografischen und künstlerischen Überschneidung werden szenisch prozessuale Abläufe narrativ arrangiert (Conrad, Broughel 1984, *The Animal*).
- 762 Vgl. im Unterschied hierzu Anm. 730.
- 763 Conrad 2008, *Rationality*, S. 1.
- 764 Der Entstehungszeitpunkt unterstreicht diese These.
- 765 Die 1980er Jahre sind in den USA zunächst durch die Regierung Ronald Reagans (1981–1989) und dessen Wirtschaftspolitik geprägt, den Kalten (bis 1989) und den ersten Golfkrieg (1980–1988), die Raumfahrt (Space Shuttle STS-1, 1981; Challenger-Unglück, 1986), die Computerisierung (IBM [PC, 1981]; Commodore [C64, 1982; Amiga, 1985]); Apple [Apple II, 1977; Lisa 1983]), aber auch die Gesellschaftskrankheit AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrome), das Aufblühen von Rassenkonflikten, die atomare Bedrohung und ökologische Krisen (Dürre von 1986–1988).
- 766 Timothy Luke beispielsweise schreibt: "The traditional forms of both individuality and society collapse under these conditions [of contemporary culture]. Like Foucault, Baudrillard discounts the autonomy of individual subjects as free reasoning moral agents. Real humans needs exist, but their forms of articulation, experience, and satisfaction are actualized within a market culture that constrains individuals to realize their needs in mass-produced material packages and professionally approved behavioral scripts. Capital produces consumers, simultaneously constructing a total culture of market-dominated subjectivity for them" (Luke 1989, *Screens of Power*, S. 34).
- 767 Rückblickend deklariert Tony Conrad seinen Rückzug in die Öffentlichkeit als künstlerisches Statement, wenn er 2009 festhält: "I am now skipping over all of this [...] 80s videos that I did [...]. They were sort of little mini performances, where I would do a whole bunch of things and then put them all together in an episodic video under a general thematic cutting [...]. I really did believe that it was important for women, authority people and so forth to have a responsive relationship to cultural objectives, but nevertheless I felt – in short – that the critique was correct. That there was an elite position that was occupied by white male middle class heterosexual artists who were positioning themselves as subject

- and at that time, even audience would know this [...]. And I realized, that with 'Coming Attractions' (1970) and my work with Beverly I had already tried to reposition myself. So that I wouldn't be the artist but that I would be instead the producer. I wanted to be producer in that sense that I would figure out how to realize a certain set of objectives. And then do it in a way in which the realization would be somehow creative or original" (Lurk 2009: Informal Chat: Early Video Works, S. 4).
- 768 Die Co-Produzenten und Beteiligten von "Delivering Petitions to David Rutecki" (1990) sind: "First Amendment Network demonstrators: Ed[mund] Cardoni, Paul Cercone, Tony Conrad, Armin Heurich, Chris Hill, Cheryl Jackson, Andy Johnson, Akua Kamau, Barbara Lattanzi, Abdallah Nasser, Joe Schmidbauer and daughter, Brian Springer, Cathleen Steffan, Cassie Wilson. Media representatives: Theresa Beaton, WEBR Radio; WBEN Radio; Kevin Collison, Buffalo News. Buffalo City Councilman David Rutecki. Camerapersons: Armin Heurich, Cheryl Jackson, Barbara Lattanzi. Postproduction: Tony Conrad, Barbara Lattanzi. Post-production facilities, production equipment, and transport: Armin Heurich, Chris Hill, Cathleen Steffan. Music: 'Hip Hop Rules,' B. D. P. on RCA" (8mm News Collective 1990, Delivering Petitions to David Rutecki, S. 2). Das Sitzungsprotokoll ist auf den 11. Mai 1990 datiert, wobei es heißt: "This new production by Buffalo's 8mm News Collective will be seen on TCI's public access cable channel 32 on Monday, May 21, at 9:00 pm" (ebd., S. 4).
- 769 "In contrast to the MCRR's social interventions", erklärt Corey Mansfield gestützt auf Edmund Cardoni, "the 8mm News Collective, founded a year later in 1990, lampooned news media production. Under the unofficial direction of Conrad, the group included a number of MCRR participants like Jackson and Lafond, in addition to such local media artists as Meg Knowles, Richard Wicka, Barbara Lattanzi, Hill, Springer, and Steffan. According to Cardoni, 'on one level it [was] an activist project, on another level it [was] a media critique project and a conceptual video art project'" (Mansfield 2014, Animating the periphery, S. 16).
- 770 Den Auftakt für das First Amendment Network for Public Access Television beschreibt ein manifestartiges Dokument zum Gründungsakt (11. Mai 1990), in dem es heißt: "Demonstrators representing a group called The First Amendment Network picket on the steps of City Hall, and carry an armload of petitions inside to deliver into the hands of Councilman David Rutecki. The protesters want to know what is happening to the \$80,000 a year which is provided for public access cable TV. Without a public access operator, the \$80,000 is being lost – apparently reverting to the cable company. With resources at starvation levels, it is unconscionable to see them go up in smoke" (Conrad 1990, The Outrageous Public Access Mess, S. 1). Das First Amendment Network möchte die Nachfolge des im Vorjahr geschlossenen Public-Access-Produzenten Sunship Communications antreten. Die inhaltliche Ausrichtung folgt Fragen wie: "Who is running public access? The answer, of course, is that nobody is running public access. More troubling still, the fact that TCI (the Buffalo cable company) is running local shows nightly – programs delivered to them on videotape – is widely perceived by cable viewers as a sign that there is no problem. Nothing could be farther from the mark" (ebd.). TCI steht für Tele-Communications, Inc., der lokale Kabelanbieter in Buffalo.

- 771 Corey Mansfield schreibt über das MCRR: “Founded in 1989, the Media Coalition for Reproductive Rights (MCRR) included artists and activists like Ed[mund] Cardoni, Cheryl Jackson, Jody Lafond, and Armin Heurich who all held ties to both SUNY Buffalo and local non-profit arts organizations. The group videotaped pro-life protestors at health clinics throughout the city as a way to help protect both patients and doctors from intrusive acts and threats” (Mansfield 2014, *Animating the periphery*, S. 15). Auch in Tony Conrads Unterlagen der Zeit finden sich Referenzen zu *health-care*-Komplexen. Weiter führt der Autor, gestützt auf Edmund Cardoni, das Bedürfnis des MCRR nach klareren organisatorischen Strukturen an, welche später vom First Amendment Network bereitgestellt werden.
- 772 “Originally conceived as a recorded demonstration on the steps of City Hall for increased cable television provisions”, schreibt Corey Mansfield, “the project developed over the years into a means for, in Conrad’s term, ‘animating’ the politicization of the city’s marginalized inhabitants through the two-fold processes of face-to-face conversation and video witnessing” (Mansfield 2014, *Animating the periphery*, S. III).
- 773 Lattanzi, Hill 1991/2, *Media dialects and stages*, S. 1. Entsprechend unterzeichnen die Mitglieder beim Eintritt folgende sieben Punkte: “The Buffalo public access operator will be a public service organization which 1) HAS ONE PURPOSE ONLY, and has no program or agenda other than providing and furthering public access. 2) DOES NOT PRODUCE PROGRAMS itself (except for public service announcements and training programs). 3) DOES NOT SELL ITS SERVICES to anyone. 4) IS NOT AFFILIATED with other organizations, agencies, or institutions. 5) Has a BOARD OF DIRECTORS which represents the full range of our community. 6) Has a strong EXECUTIVE DIRECTOR, selected by the Board of Directors through an open and comprehensive search process. 7) Has a STAFF AND FACILITIES which are dedicated exclusively to public access” (Conrad 1990, *The Outrageous Public Access Mess*, S. 4f.).
- 774 Obwohl Tony Conrad von Anfang an daran interessiert ist, seine Public-Access-Projekte im Kunstkontext zugänglich zu machen (vgl. *Documenta IX*), sind diese in ihrer Gesamtheit bislang noch schwerer zugänglich als die übrigen Videarbeiten. Zwar wurden in der New Yorker Ausstellung TONY CONRAD: DOING THE CITY unter anderem “Studio of the Streets” (1990–1993) und Bänder der “Homework Helpline” (1993–1997) präsentiert und Corey Mansfield hat das “Studio of the Streets” wissenschaftlich aufgearbeitet. Inwiefern sich die Zugangssituation dadurch jedoch längerfristig verbessert, wird abzuwarten bleiben.
- 775 Bereits in den späten 1960er Jahren differenzieren sich thematische Schwerpunkte innerhalb der unterschiedlichen Gruppierungen der Public-Access-Bewegungen aus. Neben politischen, sozialen und bildungsstrategischen Interessen finden sich bild- oder klankünstlerische Strömungen. Zu den bekanntesten New Yorker Videogruppen gehören Global Village (1969 von John Reilly und Rudi Stern gegründet und vom NEA, dem NY State Council on the Arts, der Corporation for Public Broadcasting, der Rockefeller Foundation und der Sony Corporation of America gefördert), Guerilla Television (1971 von Michael Shambert gegründet), welches mit der Künstlergruppe Raindance Corporation (1969 von

- Frank Gillette und Ira Schneider initiiert) befreundet ist, PVT – People’s Video Theater (1970–1972 von Elliot Glass und Kenneth (Ken) Marsh geführt) sowie Videofreex (1969–1977 von David Cort, Curtis Ratcliff und Parry Teasdale organisiert). Videofreex besitzt einen Media Bus und wird in den 1970er Jahren zu einem der wichtigen Videobandverleiher (ständige Mitglieder sind z.B. Chuck Kennedy, Nancy Cain, Skip Blumberg, Davidson Gigliotti, Carol Vontobel, Bart Friedman und Ann Woodward). 1972 siedelt die Gruppe nach Lanesville in die Catskill Mountains über. In San Francisco ist in dieser Zeit neben Shamberts Guerilla Television vor allem die Gruppe TVTV – Top Value Television aktiv (1972–1979, von Allen Rucker gegründet). Viele Künstler engagieren sich zudem in den Gruppen Optic Nerve (San Francisco, 1970–1978), TeePee Video Space Troupe (NYC, 1970 bis frühe 1980er), Video Free America (San Francisco, frühe 1970er), Downtown Community Television Center (NYC, seit 1972), Portable Channel (Rochester, 1972), dessen Aktivitäten zeitweise mit dem Visual Studies Workshop Rochester verzahnt sind, Broadside TV (Johnson City, TE 1973–1978), der Ithaca Video Commune (frühe bis Mitte 1970er Jahre) sowie UCV-University Community Video (Minnesota, 1973–1978), die seit 1978 unter dem Namen Intermedia Arts Minnesota aktiv sind. Hinzu kommen unzählige, vor allem lokal dokumentierte weitere Gruppen, von denen einige noch heute existieren (zur Geschichte von Public Access (Television) vgl. Marsh 1974, *Independent video*; Boyle 1997, *Subject to change*; Linder 1999, *Public access television*).
- 776 Zur sozialen Funktion seines Bemühens erläutert der Künstler: “Studio of the Streets’, like most demonstrations (and art works) is more important in its symbolic ramifications than it is as entertainment. There has been a lot of talk about multiculturalism, about empowering minorities, women and those on society’s margins. However, if these persons are to be a part of the discourse, they must first get started by entering into it. Entering into participation in television production is a critical phase in the evolution of a multicultural society. So far, television’s entry level has been regulated effectively by corporations. Public access cable TV is the only non-corporate free speech expression on television. ‘Studio of the Streets’ goes directly to people in the street, and tests (examines) their readiness to enter into television discourse” (Conrad 2008, *Studio of the Streets*, S. 611).
- 777 Lurk 2009: *Informal Chat: Early Video Works*, S. 5f. Auch gegenüber Corey Mansfield verwendet Tony Conrad offenbar die Wendung einer anregenden Motivation (animating). Den titelgebenden Begriff seiner Arbeit erklärt der Autor daher einleitend: “Conrad’s words, ‘animating’ discourse amongst under-represented members of the community such as the unemployed, women, and youth” (Mansfield 2014, *Animating the periphery*, S. 2). Weiter schreibt er: “Further energized by advancements in video technology, Buffalo’s vibrant media history, and the prevalent discourse of postmodernism, Conrad and Steffan appropriated existing modes of activist video and media literacy in order to deconstruct television’s marginalizing images and to transform passive viewers into active producers” (ebd.).
- 778 In “The Sea and the Scientist” (1991/1993, Datierungsangaben des Künstlers variieren) filmt Tony Conrad über mehrere Stunden die Atlantikküste. Dabei wird zufällig die Probenentnahme eines Meeresbiologen aufgezeichnet, der seine

- Messstation verlässt und später mit der Probe zur Hütte zurückkehrt. Klimafragen (vgl. Anm. 647) und deren naturwissenschaftliche Erforschung werden damals öffentlich im Kontext der globalen Erwärmung debattiert, was in den USA nach der großen Dürre von 1988 und 1989 (North American Drought) besonders greifbar ist. Jenseits der tatsächlichen ökologischen Herausforderungen könnte man aufgrund der Erscheinungsweise der Videoarbeit mit Gerhard Lischka sagen: „Im Sog der Visualität gibt es keinen Horizont mehr zu sehen, sondern Oberflächen, eine endlose Verschiebung (Zoom) von Wahrnehmungen“ (Lischka 1992, *Der entfesselte Blick*, S. 8).
- 779 Videofreex, Ant Farm et al. 1970, *Feedback*, S. 20. Fullers vollständiges Statement, das in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Radical Software* (1970) abgedruckt ist, beginnt mit der Feststellung: „VT is not TV. Videotape is TV flipped into itself“ (ebd.), dann folgt unmittelbar der oben zitierte Ausspruch.
- 780 Inwiefern die Ausgestaltung technologischer Angebote tatsächlich gelingt, oder ob die Technik den Inhalten nicht doch (aufgrund ihrer Konstruiertheit) eine Sprache aufdrückt, sei einmal dahingestellt.
- 781 Wörtlich schreibt Boyle: „The early video shooting styles were as much influenced by meditation techniques, like t'ai chi and drug-induced epiphanies, as they were by existing technology. Aspiring to the 'minimal presence' of an 'absorber' of information, video makers like Paul Ryan believed in waiting for the scene to happen, trying not to shape it by directing events“ (Boyle 1992, *From Portapak To Camcorder*, S. 68).
- 782 „Once absorbed by television“, heißt es bei Boyle weiter „the style and purpose of guerrilla television was transformed into something often at odds with its origins. For example, independent video makers' preference for ordinary people rather than establishment spokes – persons began to show up in 'mockumentary' entertainment shows like *Real people* and that's *Incredible*. By the end of the decade, many of the distinctions between guerrilla and network television had blurred as the networks absorbed the style and content of independent work as well as some of its practitioners. *TVTV*, after making an u successful comedy pilot for NBC, disbanded in 1978 and several of its members found work in commercial television and film“ (ebd., S. 72).
- 783 Wörtlich schreibt Boyle: „The return of guerrilla tactics and idealism was sparked, in part, by the widespread availability of consumer video equipment and by a younger generation of video makers caught up in the political and social issues of a new age – war in Central America, nuclear proliferation, homelessness, environmental dangers, reproductive rights, among many others“ (ebd., S. 70).
- 784 Ebd., S. 77 (zu Qualitätsfragen vgl. ferner den Text zur Station „Anchorwoman“ in „Panopticon“, Anm. 741).
- 785 Das Artpark-Areal liegt direkt am Niagara River und misst circa 200 Hektar. Nach Robert Smithsons frühem Tod rufen seine Freunde 1974 ein Artist-in-Residence Programm ins Leben, das bis heute existiert. Zu den ausstellenden Künstlern gehören unter anderem Nancy Holt (Smithsons Witwe), Alice Aycock, Alan Sonfist, Dennis Oppenheim und Laurie Anderson (vgl. Edelman, *Midland* 1976, Artpark).
- 786 Lattanzi, Hill 1991/2, *Media dialects and stages*, S. 2.

- 787 Interviewt werden Wago Kreider, Armin Heurich (Squeaky Wheel), Content Knowles, Barbara Lattanzi, Julie Zando, Brian Springer (Hallwalls), Heather Connor, Lisa Laske, Leigh Zurek, Garland Godinho, Tony Grajeda, Terry Klein, Brian Kirbis, Cathleen Steffan, Aaron Lercher, Cyndi Cox und Ted Conrad.
- 788 Ähnlich attestiert auch Deirdre Boyle Ted Carpenter, dem Gründer von Broadside TV, er habe in seinen Appalachen-Projekten der frühen 1970er Jahre “held his camera in his lap and used a monitor rather than his camera viewfinder to frame a picture“, was ihm dabei geholfen habe, “to establish an intimate rapport with his speakers. He then shared these tapes with remote neighbors, inviting them to make their own tape. Half-inch video’s portability, simple operation, and unthreatening nature made it easy for people to speak their minds before the camera. Carpenter’s form of networking information among Appalachian mountain people inaugurated an electronic era for oral tradition and established an important model for community documentary productions (‘Homegrown’)” (Boyle 1992, *From Portapak To Camcorder*, S. 73).
- 789 Conrad 1990, Lyn Blumenthal Memorial Fund, S. 1. Weiter erläutert der Künstler darin die politische Dimension, wenn er schreibt: “We hear a lot these days about multiculturalism, about empowering minorities, women, and those at society’s margins. However, if these persons are to be a part of the discourse, they must first get started by entering into it. Entering into participation in television production is a critical phase of the evolution of a multicultural society. ‘Studio of the Streets’ goes directly to people in the street, and tests (examines) their readiness to enter into television discourse. It is unique in its way of doing the primary job of public access – which is to involve new groups of people in television production” (ebd.).
- 790 Ein Zusammenschnitt der Aufnahmen wird in der Folgeweche jeweils dienstags im Vorabendprogramm zunächst auf Kanal 32, später auf Kanal 18 ausgestrahlt.
- 791 Chris Hill in: Lattanzi, Hill 1991/2, *Media dialects and stages*, S. 2.
- 792 Conrad 1990, *The Outrageous Public Access Mess*, S. 1. Tony Conrad bezieht sich ferner auf Steve Suits (National Federation of Local Cable Programmers), wenn er weiter erklärt “Public access on cable television is the most important technological advancement of the concept of free speech in this century. The notion that people are given, without charge, the opportunity to train and prepare, as they wish, video programming which is distributed free throughout a cable system to thousands of households has no parallel in any other means of mass communications” (ebd., S. 2).
- 793 Zwar erwähnt Tony Conrad in seinem Text im *Buffalo-Heads-Katalog* 27 Sendungen (Conrad 2008, *Studio of the Streets*, S. 610f.), aber das interne Bänderprogramm enthält weit mehr Termine. Das deutet darauf hin, dass der Text um 1990 anlässlich der Retrospektive *AUTHORIZED TO SURRENDER* entstanden ist und später nicht mehr gravierend aktualisiert wurde. 2012 sind im Bänderinventar noch folgende Drehtage (nach Jahr) verzeichnet: 1990: Aufzeichnungen vom 11. Mai, dem 1., 8., 15., 22. und 30. Juni; dem 20. und 27. Juli; dem 3., 10., 12., 17. und 24. August; dem 7., 14., 21. und 28. September, dem 2., 5., 12., 19. und 25. Oktober, dem 2., 11. und 14. November; sowie dem 7., 11., 18., 21. und 28. Dezember. Das “Studio of the Streets“-Sendejahr 1991 beginnt am 4. Januar. Es

- folgen Sendungen am 8., 12., 15. und 29. Januar, am 5. und 26. Februar, am 26. März, am 9., 16., 23. und 30. April, am 14. und 28. Mai und dann in loser Abfolge weitere Termine am 4., 11. und 25. Juni, am 2., 16. und 23. Juli, am 13., 20. und 27. August, am 10. und 17. September, am 1. und 8. Oktober und am 26. November. 1992 beginnt bei "Studio of the Streets" mit dem 11. Februar, es folgen Aufnahmen am 25. Februar sowie einzelne Veranstaltungen in teilweise größeren Abständen am 17. März, dem 14. April, dem 2. und 28. Juli, dem 4. und 29. September, dem 3. und 24. November sowie dem 22. Dezember. 1993 verzeichnet Sendungen am 19. Januar, am 9. und 23. Februar, am 16. März, am 27. April, am 11. Mai, am 21. September, am 2., 5., 12., 19. und 26. Oktober, wobei die Sendung vom 19. Oktober am 22. Februar 1994 erneut ausgestrahlt wird, am 11. November sowie am 7., 14. und 21. Dezember 1993. Zudem produziert Tony Conrad 1993 zwei Sendungen speziell für den Schulkontext (18. Mai und 14. September). Die Liste verdeutlicht den 1990 weitgehend wöchentlichen Rhythmus, der ein knappes Jahr durchgehalten wird, bevor ab 1991 ein etwa 14-tägiger Abstand eintritt, welcher später einer monatlichen Sendesequenz weicht.
- 794 "Outreach: producers must come from every part of the city, from every ethnic, community, and religious grouping. This means finding new producers, of all ages, through an aggressive and imaginative outreach program. This is the primary and most difficult function of public access" (Conrad 1990, *The Outrageous Public Access Mess*, S. 2).
- 795 "Training: learning to do television productions takes about ten hours of active workshop, training per producer" (ebd.).
- 796 "Engineering: staff must set up a studio (and other equipment), must do regular upkeep, and must assist community producers in making their programs" (ebd.).
- 797 "Scheduling: the public access channel(s) have to be programmed, and programming regularly publicized" (ebd.).
- 798 So schreibt Corey Mansfield: "From the beginning, the project resisted the limitations of the news' polished aesthetic and narratives, favoring, instead, the more reflexive sights and vernacular of everyday experience on the streets. This conscious avoidance of censorship or a fine art presentation remains especially evident in the footage. Many of Conrad and Springer's camera crew did not possess experience in on-the-spot video recording. Consequently, in direct contrast to the news' invisible camerawork, the first tapes from *Studio of the Streets* contain such distractions as unsteady shots, gratuitous pans, and out-of-focus zooms. Conrad and Springer embraced this amateur style however, hoping that such transparency might dispel the myth of media production as requiring expertise" (Mansfield 2014, *Animating the periphery*, S. 20). Und etwas später fügt er hinzu: "The spontaneous aesthetic that this technique produced excellently mirrored the mission of *Studio of the Streets* – the final product mattered less than the process itself. Conrad and Steffan welcomed mistakes as a way to highlight the fact that media productions did not need to be perfectly polished" (ebd., S. 37).
- 799 Rosler 1990, *Video: Shedding the Utopian Moment*, S. 50. Und weiter erklärt die Künstlerin: "These, of course, will have to live more outside museums than in them. But it would be foolish to yield the territory of the museum, the easiest place to reach other producers and to challenge the importance imposed by art's

- central institutions. Obviously the issue at hand as always is who controls the means of communication in the modern world and what are to be the forms of discourse countenanced and created" (ebd.). Ähnlich konstatiert auch Margaret Morse: "While video installation as a form is not directly related to or dependent on the institutions and apparatus of television, it is just as hard to imagine the art form as it is to imagine the contemporary world without television" (Morse 1990, *Video Installation Art*, S. 155).
- 800 AUTHORIZED TO SURRENDER zeigt die einstündige "Snapshot History"; für die Jahresausstellung IN WESTERN NY (Albright-Knox Gallery) wird 1991 eine sechsstündige Videoinstallation entworfen, die später in das Bandprogramm der Hallwalls Wanderausstellung VIDEO WITNESSES (1991) integriert wird. Eine Kurzversion wird 1992 auf der Bonner VIDEONALE 5 (1992) präsentiert. Zudem wird 1992 eine Sendelizenz für das amerikanische Free Speech TV erteilt. Die Kunstzeitschrift *The Sequaler* wird vom theoretischen Standpunkt aus zu einem wichtigen Argumentationsmedium. Hier publiziert Tony Conrad mehrere Aufsätze zu Public-Access-Themen wie *Outragloos. Public Access Mess: Founding the First Amendment Network for Public Access Television* (Mai 1990), *Lessons for Localism from the Censorship Wars* (Herbst 1991), *Cable, Agency, and Urban Education. A Recipe for Making and Saving Independent Voices in Post-Fordist America* (Frühjahr 1993) sowie *Advertising and the Legend of Cultural Resistance* (Winter 1995). Ferner schreibt er unter dem Pseudonym Hub Bud aktuell nicht nachweisbare Texte. Im Newsletter der Media Alliance erscheint ferner die Rezension *Tough Talk: The Media Alliance Fall Conference*.
- 801 Während Barbara Lattanzi den Begriff des "video witnessing" verwendet, als "an interesting way to create a dialogue with an audience in a similarly non-rhetorical way" (Lattanzi, Hill 1991/2, *Media dialects and stages*, S. 3) und Parallelen zu ihrem Hallwalls-Programm (VIDEO WITNESS FESTIVAL, Hallwalls 1991) aufzeigt, bei dem auch eine Kompilation von "Studio of the Streets" zu sehen ist, erklärt Chris Hill im gleichen Gespräch: "Using hand-held camcorders, Conrad and Steffan interviewed citizens about what's on their minds and what's happening in their neighborhoods, informing them about the current status of public access TV in Buffalo, and asking them what they would produce if they could make a TV show. Most people have no trouble coming up with an idea for a TV show, but few realize that they have the right to develop such a study for free speech in their own community. Not only does this program create a regular public discussion about public-access TV, but probably more importantly, it demonstrates to and with the public that they/you do have a first amendment right to speak using TV" (Hill, in ebd., S. 2).
- 802 Mansfield 2014, *Animating the periphery*, S. 33. Weiter erläutert der Autor ästhetische Entscheidungen: "Everything exists as revelatory points of interest. For example, the cameras quickly shift from showing the person speaking to zooming in on an uninterested passerby or to surveying the background. This tactic contextualizes the specific time and place in Buffalo while, more importantly, prioritizing the auditory content of the conversations over the corresponding visuals. In a related vein, the camera operators deliberately eschewed the distanced three-quarter framing favored in broadcast news media interviews for tighter close-ups. 'It's [the

- speakers'] time,' Conrad explained. 'We want them to be seen.' This focus encourages viewers to read minute facial expressions as an equally important, unmediated text: 'when we zoomed in to people... we see the animation of their emotions and the movement of their eyes and face, the details of their conduct. It's incredibly animated and fascinating to watch. They're acting without acting and they do it so well!'" (ebd., S. 33f.).
- 803 So schreibt Mansfield: "Meanwhile, in the background, local supporter and unofficial co-producer Ann Szyjka wanders around with a notebook and pen, often walking in between Lattanzi and her guest. Szyjka possessed neither a university nor arts background. She heard about 'Studio of the Streets' while attending events at Hallwalls and simply started showing up each Friday of her own accord. Conrad, however, realized the representative potential of Szyjka's inquisitive, yet slightly naïve, disposition and encouraged her participation in the project: 'Ann had a role of just charming the audience. She wasn't a charmer in the sense of being really great looking or having a bubbly personality. It was more homey or something. Maybe she can be seen as a kind of stand-in, an iconic presence for the audience... You can't reference her in terms of type' [Lattanzi] Similar to the talk-show sidekick, Szyjka counters Conrad's often-spectacular viewpoints with charismatic, yet accessible, anecdotes. Her presence discreetly symbolizes the potential of public access television as an egalitarian platform for community expression" (ebd., S. 21f.).
- 804 Ebd., S. 42. Die Differenz liest der Autor auch von der äußerlichen Erscheinungsweise der beiden Protagonisten ab. So fügt der Autor etwas später hinzu: "Conrad's theatrical presence similarly confuses the mission of 'Studio of the Streets'. Unlike the neutral ensembles that Steffan typically sports, Conrad's often –jarring outfits attract attention and provoke specific reactions. In their conscious avoidance of more gendered dress codes, they may be seen as attempts at dispelling the stereotypes associated with his role as a white, middle-class, and male academic" (ebd., S. 43f.).
- 805 Zur organisatorischen Herausforderung, das regelmäßige Programm ohne eine nennenswerte Produktionscrew (mit Stellvertretern) aufrecht zu erhalten, kommen inhaltliche Zweifel, ob die politischen Ziele, aktives Handeln in der Gesellschaft zu lancieren, erreicht werden. So stellt Chris Hill fest: "In any one region or cultural community you have particular histories of public response to events. One question I have [...] is whether we're in fact witnessing the emergence of video dialect in various locales. Producers intend to get a dialogue going around certain issues, but additionally contribute to the development of a local media dialect around viewer participation and the use of public stage" (Hill in: Lattanzi, Hill 1991/2, *Media dialects and stages*, S. 3). Und Robert H. Devine beobachtet damals (1990): "in many cases those who might most benefit from accessibility to this arena of public discourse are the least likely to know of or to avail themselves of that opportunity" (Devine, zitiert nach Mansfield 2014, *Animating the periphery*, S. 24).
- 806 Ebd., S. 48. Über die Abschlussequenz vom 1. Dezember 1993 (auf Channel 18) schreibt der Autor weiter: "The opening credits cut to Conrad, wearing a puffy vest and cowboy hat, roaming around a small set decorated sparsely with four

- chairs. A ragtag group of teenagers meanwhile stage an absurdist reimagining of a network talk show” (ebd.). Während die Einbindung von Jugendlichen implizit auf das im gleichen Jahr gestartete “School News”-Projekt (1993–1997) hinweist, endet die Sendung melancholisch mit einem “roll off a ridiculous text of ‘Merry Christmas! Happy New Year! Happy Kwanza!’ in various kitschy fonts. Conrad’s voice is heard off screen: ‘I think we’re out of here folks.’ The screen goes black” (ebd.).
- 807 Zwar finden sich früher bereits Langzeitprojekte wie “Music and the Mind of the Word” (1976–1982) oder auch “Lookers” (ab 1984), aber Konzeption, Engagement und der schiere Umfang des Materials variieren.
- 808 Nach dem Schnitt werden die Ausgangsbänder wiederverwendet und nur die editierten Versionen aufbewahrt. Das Recycling der Produktionskassetten ist nicht nur der Wiedergabequalität, sondern auch der Haltbarkeit abträglich. Bereits 1990 stellt Tony Conrad beim Lyn Blumenthal Memorial Fund einen Förderantrag, der den Arbeitskontext von “Studio of the Streets” verdeutlicht: Die Fördergelder sollen die erhöhten Produktionskosten (“increased from \$35 to \$65 per hour show”), neue Videobänder (“enabling us to use new (rather than used) ¾“ tape for the program masters”) und das Upgrade auf HI-8 ermöglichen. Daneben sollen die Erstellung fernsehtauglicher Halbstundentapes und weiterer Kompilationen finanziert werden, welche eine Verbreitung in diversen Kabelprogrammen in den USA und weltweit erleichtern würden (Conrad 1990, Lyn Blumenthal Memorial Fund, S. 2).
- 809 Im Jahr 2000 bewirbt sich Tony Conrad erfolgreich um einen Hallwalls-Grant, der das degradationsgefährdete Videomaterial sichern soll. Vom Förderbudget kauft er eine UMATIC-Reinigungsmaschine und geht die Digitalisierung selbst an – die Fördersumme reicht nicht aus, um das gesamte Konvolut extern sichern zu lassen. 2011 lässt er ausgewählte “Studio of the Streets”-Aufnahmen erneut, diesmal von einem kommerziellen Anbieter (Standby®, New York City), auf eigene Kosten digitalisieren.
- 810 Conrad, zitiert nach Lurk 2013, *History Re-Invented*, S. 59.
- 811 In einem Nachsatz der obigen Passage merkt der Künstler an: “out of a thousand people, there would be possibly ten who would think: ‘What a pick, I [will] sue him. He doesn’t have the proper rights signed” (ebd.).
- 812 Die School News im Buffalo Learning Television (BLT) werden in Kooperation mit Buffalo Cable Access Media (BCAM) realisiert und von The Margaret L. Wendt Foundation, The NYS Department of Education sowie freiwilligen Helfern unterstützt. Als Quellen lagen vor: *Cinematize School News for Tabea.mov* (Video, Farbe, Ton, 1:00 Min) und *School News No Audio.mov* (Video, Farbe, 8:00 Min); zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011.
- 813 Bis heute ist der Künstler davon überzeugt, “that teaching or behavioral change occurs through situations in which people are already doing whatever they’re doing and we simply pull them towards improvement or betterment. It’s a process inaugurated by recognizing and encouraging people’s existing strengths, versus, say, a disciplinary approach. What do people do well? The thing that you can be assured that they usually do well is talking to each other. They’ve been doing this well since they were three! They are really, really good at it and, through talking,

- they come across in all the multiplicity of ways that they can. If we let them speak on camera and stay out of their way, then they're making television!" (Conrad im Gespräch mit Mansfield, in Mansfield 2014, *Animating the periphery*, S. 29).
- 814 Ebd., S. 5f.
- 815 Conrad 1993, *Cable, Agency*, S. 5/7. Sowohl Henry Giroux (*1943) als auch Peter McLaren (*1948) gelten als Vertreter einer kritischen Pädagogik. Ihre Milieustudien berücksichtigen post-koloniale Aspekte und untersuchen, inwiefern telekommunikative Medien im Schul- und Bildungskontext einen Mehrwert erzeugen.
- 816 Vgl. Conrad 1993, *Cable, Agency*, S. 4f.
- 817 Ebd., S. 6f.
- 818 Conrad ca. 1988, *The Waning of Oppositionality*, S. 2.
- 819 Devine 1991, *Marginal Notes*, S. 10. Und etwas später konkretisiert er: "The truth is that access is about speech and has more to do with community, cultural and economic development than it does with television. The implications are that careful attention must be given to the manner in which access is situated, characterized and presented. Its activities, structures, policies, operations and goals are not directly comparable to those of television production and broadcasting. In addition, the development and nurturing of speech requires more emphasis on training and outreach than it does on TV, and this has implications for the qualifications, background and orientation of access providers" (ebd.).
- 820 Ebd., S. 9. Unmittelbar weiter heißt es: "While the VCR user exercises control the sequences, rate and timing of messages, the activity is still inherently passive in confining the 'reader' to the audience role. Writing involves creating, intention, construction and expression. The act of writing informs critical reading; the writer learns to use language, to think critically, to evaluate, to interrogate, to analyse and to develop oppositional or resistant readings. Writing literacy encourages counterfactual thinking – one can conceptualize about how things are not or how they might be different. Writing, like oration, allows participation in the discourse of a culture. In the case of video, however, the threshold of writing has been limited by cost, tool accessibility and expertise, with the result that the emphasis has remained on the production programs by a professional producer, for an audience." (ebd.).
- 821 Lattanzi, Hill 1991/2, *Media dialects and stages*, S. 4. Weiter erklärt Lattanzi: "The Success of the project as a video production also depends upon shared references with the viewer – the recognizable character of a local television news operation. The local news operation (WGRZ-Channel 2) became the prop for the 8mm News Collective qua TV viewers. The irony is that the local news self-authorizes itself to represent 'the community'. But if things turn around and the 'community' decides to create a representation of the local news operations the result is a kind of comedic theatre in which the news operators (reporters and managements are included as a cast of characters" (ebd.).
- 822 Der Schritt zur Fiktion mag dabei auch mit jener negierten Historizität korrelieren, die Marita Sturken in ihrem Aufsatz *Paradox in the Evolution of an Art Form* (1988) erläutert, wenn sie konstatiert: "the very nature of television technology, in its materiality, acts as a negation of history, and this negation forces us to redefine

- and conceptualize the notion of what constitutes the past. That video was formed with an a priori need for history reveals, in many ways, the precarious position of Western culture, and video's role as a technological medium offers a challenge to contemporary discourse" (Sturken 1990, *Paradox in the Evolution*, S. 121).
- 823 Vgl. hierzu Baudrillard 1991, *Der Feind ist verschwunden*; Virilio 1997, *Krieg und Fernsehen*.
- 824 Lattanzi, Hill 1991/2, *Media dialects and stages*, S. 5.
- 825 Wörtlich schreibt Jean Baudrillard beispielsweise in *Der Feind ist verschwunden*: „Dieser Krieg brauchte eigentlich keinen Zensor. Die Bilder zensieren sich selber. Auch wenn keine Informationen zurückgehalten würden, wäre es uns wohl nicht möglich, aus den Momentaufnahmen eine Vorstellung zu entwickeln über das, was geschieht. Im Rausch der elektronischen Bilder, die sich mit Lichtgeschwindigkeit ausbreiten, hat das Wirkliche keine Zeit zu passieren“ (Baudrillard 1991, *Der Feind ist verschwunden*, S. 220).
- 826 Luke 1989, *Screens of Power*, S. 21. Und er fügt hinzu: “The basic topography of its signscapes or mediascapes can be screened up from many points: from television sets, computer terminals, video recorders, audiocassettes or CD players, product displays, portable computers, architectural spaces, store windows, city sidestreets, on a jet descending across urban sprawl, or inside a car traveling along a city freeway” (ebd.).
- 827 Vgl. auch Lurk 2013, *History Re-Invented*, S. 63.
- 828 Im Fall von “The Directors” ist die Crew explizit aufgeführt. Wago Kreider ist der Proband, Kamera: Cathleen Steffan, Ton: Julie Zando, Produktion: Tony Conrad.
- 829 Mansfield 2014, *Animating the periphery*, S. 16.
- 830 Lattanzi, Hill 1991/2, *Media dialects and stages*, S. 6f. Die Differenzierung zwischen Künstlern und Zuschauern erinnert an Robert Devines Beobachtungen zu den unterschiedlichen Rollen, Instanzen und Institutionen, die bei Public-Access-Produktionen unterschieden werden müssen (vgl. Devine 1991, *Marginal Notes*, S. 10–12).
- 831 Lattanzi, Hill 1991/2, *Media dialects and stages*, S. 7.
- 832 In “Hart” (2001) folgt der Zuschauer dem offenbar verliebten Künstler von einem Café durch die Straßen bis nach Hause, wo deutlich wird, dass die Suche nach der unsichtbar bleibenden Begehrten erfolglos bleiben wird.
- 833 Knapp die Hälfte der späten Videoarbeiten ereignet sich physisch in der Öffentlichkeit. In “Blue Car Loop” (2001) spielen Brücken und Straßen eine wichtige Rolle, “Claiming Los Angeles” (2002) spielt am LAX Flughafen, “A Handful of Earth and a Box” (2008) auf dem Wiener Zentralfriedhof, “Field Recording” (2009) in der New Yorker Ludlow Street, “Walking to the Sun” (2009) Brooklyn, “Pythagoras in the Park” (2009) im Central Park. Zu den genannten kommt “Tony Conrad ‘painting’ Cologne” (2008) hinzu, eine spontane Performance während der Art Cologne, bei welcher der Künstler mit zwei Leinwänden unter den Füßen von seiner Kölner Galerie (Buchholz) zur wenige 100m entfernten Buchhandlung des Galeristen läuft. Telefonierend produziert er *en passant* zwei Gemälde, die später als Kunstobjekte aufbewahrt werden. Ohne direkten Bezug zum öffentlichen Raum kommen die Videoarbeiten “Tony’s Oscular Pets” (2001), “Hello Happiness” (2001), “Fear” (2003/2010), “I’ve never been” (2003), “Landscape is a Wish

- for Motion" (2003), "Grading Tips for Teachers" (2003), "In Santa Fe with Tony Conrad and Steina Vasulka" (2004) und "Indirect Measurement" (2004/2011, damals noch als "The Ears Knuckle Under to the Eyes" bezeichnet), aus.
- 834 Dietz 2006, Öffentlichkeiten.
- 835 Ebd.
- 836 Conrad 1987, *Conversation* (III), S. 1. Unmittelbar vor dieser Passage schreibt der Künstler: "There doesn't have to be communication, but a propensity to engage with others is part of the human predisposition. One's ability to expand conversation beyond their nuclear family is a key to the individual's survival. Then it seems safe to presume that all of us look forward to (and search out) conversation in some form – conversation and communicational exchanges through text, media, image, gesture, music, dress, or action" (ebd.).
- 837 Bennett 1988, *The Exhibitionary Complex*, S. 92. Im Unterschied zu Tony Conrad, der allgemeine Beziehungsaspekte anspricht, deckt Tony Bennett im *Exhibitionary Complex* post-koloniale Strukturen im Ausstellungswesen auf. So schreibt der Autor unmittelbar vor der oben wiedergegebenen Passage: "The space of representation constituted in the relations between the disciplinary knowledge deployed within the exhibitionary complex thus permitted the construction of a temporally organized order of things and peoples. Moreover, that order was a totalizing one, metonymically encompassing all things and all peoples in their interactions through time" (ebd.).
- 838 Vgl. Conrad 2010, *Improvisation*, S. 136–145.
- 839 Vgl. hierzu die zuvor betrachteten Konversationsstücke. "Sightline" (2011) bringt beispielsweise visuell vernetzte Menschen (Blickachsen) in Beziehung und spürt aktuelle Medien- und Kommunikationspraktiken auf. Ähnlich wie die Musik, ziehen sich in Werkform gegossene Kommunikationsformate durch fast alle Schaffensphasen. Der Künstler liebt es, sich selbst zu artikulieren und zu erklären – gerne auch im direkten Gegenüber mit anderen. Als Sonderform des Gesprochenen kommt dem Lied eine zentrale Rolle zu. Als semantisch aufgeladene (Sprach-)Form innerhalb der Musik tritt das Lied bei Tony Conrad mal wuchtig auf, wenn Themenkomplexe der globalen politischen Bühnen adressiert werden (*ESCALIER DU CHANT*, 2011) oder die Musikgeschichte Revue passiert ("Sightline", 2011; "Pythagoras in the Park", 2009), mal eher leise und zurückgezogen, wenn Einsamkeit oder Fehlkommunikation den Blick auf die eigene Person zurück werfen ("Conversation II", 2002–2005; "Scanty Claus", 2002).
- 840 Zu "Implicating Lully" vgl. Kapitel 5.3.1; zu *OUT OF ACTION* vgl. Anm. 1005. In "Claiming Los Angeles" (2002) kann die Grundfarbigkeit des Hintergrundes (Weiß-Orange-Akkord des LAX-Flughafenterminals) mit den beiden Vorhangbahnen der Installation (weiß, orange) in Verbindung gebracht werden.
- 841 1971 kommt Tony Conrads Sohn Ted zur Welt, der hier als Kleinkind zu sehen ist. Erst später kommen in "Landscape is a Wish for Motion" (2003) weitere Kindheitsaufnahmen an die Öffentlichkeit. Der etwas ältere Ted ist in "Tiding Over. Till Tomorrow" (1977), "Beholden to Victory" (1981/1983) und "Artpark: One Year Later" (1991) integriert. Explizit im Zentrum steht er in "Teddy Tells Jokes" (1980) und in "Come on in" (1986). In Barbara Broughels "Genre Les-

- son I" (1983) ist ein gerahmtes Kinderbild des verkleideten Jungen als Teufelchen zu sehen.
- 842 "Having presently realized a gadget that would rotate intermittently", erklärt der Künstler, "and snap pictures in the still positions, I realized that I had only to mount it on a cart and forth with shooting of 'Loose Connection' would begin. In order to remain decisively within the documentary realm, it was important that the actual spatio and temporal context of the shooting would be naturalistic and incidental" (Conrad 1973, Some Production Notes on Loose, S. 9). Das natürliche Raumgefühl wird durch die Drehung der Kamera völlig irritiert. Während die Tonspur kontinuierlich das akustische Geschehen in der Stadt aufzeichnet und so ein semantisches Kontinuum erzeugt, wirkt das visuelle Feld des sukzessive entstehenden 360°-Panoramas fragmentiert. Die Bildaufnahmen sind in Slow-Motion gedreht; zudem muss alle circa vier Minuten die Super8-Spule gewechselt werden. Im Resultat lassen sich das Klang- und das Bilderlebnis mental kaum in Einklang bringen; ein lediglich loser Zusammenhang entsteht (*engl.: loose connection*).
- 843 Conrad 1973, Some Production Notes on Loose, S. 9. Weiter heißt es wörtlich: "The shutter frequency would determine the length of each shot, and information would be coded on the film in the hierarchy of positional time categories commonly dealt with as 'scenes'. I further determined that there should be no fixed center of rotation for the panning; the organism must move through our subject space. This condition incisively shut me off from heavy 16mm-equipment; in switching to Super8 I committed myself to the shutter, the concept, and the effective trade-off of photographic sensuality against anticipated space-relation sensibility expansion" (ebd.). Und zur Postproduktion schreibt er etwas später: "In editing 'Loose Connection', I was interested in the role of the recorded sound material as an overall general metric standard. Synchronism between picture and sound was otherwise unimportant. After all, in the space shutter I had considerably condensed real time, as related to frames per second of film" (ebd., S. 10).
- 844 Exemplarisch sei die Berliner Inszenierung RE-FRAMING CREATURES der Galerie Daniel Buchholz erwähnt, welche für die BERLINALE '09 produziert und in der Videoarbeit "Impacted Crustacean Delirium" (2009) dokumentiert wird. Mithilfe von historischen Audioaufnahmen, jungen Performancekünstlern, aufwendigen Beleuchtungs- und Ausstattungsgegenständen sowie Kleiderbergen simuliert Tony Conrad dabei die legendäre Jack-Smith-Stimmung im ehemaligen WG-Apartment (vgl. Anm. 604).
- 845 Ein vorüberfahrender Krankenwagen unterstreicht die Stimmung.
- 846 Vgl. Massumi (Hg.) 1993, The Politics of everyday fear. Darin erläutert der Autor wörtlich: "Fear is not fundamentally an emotion. It is the objectivity of the subjective under late capitalism. It is the mode of being of every image and commodity and of the groundless self-effects their circulation generates. The terms 'objectivity' and 'being' are used advisedly. 'Condition of possibility' would be better. Fear is the translation into 'human' terms and onto the 'human' scale of the double infinity of the figure of the possible. It is the most economical expression of the accident-form as subject-form of capital: being as being-virtual, virtuality reduced to the possibility of disaster, disaster commodified, commodification as spectral continuity in the place of threat. When we buy, we are buying off fear and falling.

- Filling the gap with presence-effects. When we consume, we are consuming our own possibility. In possessing, we are possessed, by marketable forces beyond our control. In complicity with capital, a body becomes its own worst enemy" (Masumi 1993, Everywhere you want to be).
- 847 Holert 2001, Angst essen Seele auf. Konkret schreibt der Autor: „Im Schatten der ‚Globalisierung der Angst‘ kämpfen verunsicherte Staatsapparate um ihr Selbstbild, um ihre Identität [...]. Das ‚fear mongering‘ individualisiert Gesellschaft, Staat und Nation zu beseelten, traumatisierten Gemeinschaftskörpern“ (ebd.).
- 848 Ebd. Weiter heißt es: „Angst wird zur Ressource, über die zu verfügen unfehlbar auf Zivilisiertheit verweist“ (ebd.).
- 849 Masumi 1993, Everywhere you want to be, S. 12. Und er fügt wenig später hinzu: “The media affect – fear-blur – is the direct collective perception of the contemporary condition of possibility of being human: the capitalized accident form. It is the direct collective apprehension of capitalism’s powers of existence. It is vague by nature. It is nothing as sharp as panic. Not as localized as hysteria. It doesn’t have a particular object, so it’s not a phobia. But it’s not exactly an anxiety either; it is even fuzzier than that. It is *low-level fear*. A kind of background radiation saturating existence (commodity consumption/consumption). It may be expressed as ‘panic,’ or ‘hysteria,’ or ‘phobia,’ or ‘anxiety’” (ebd., S. 24).
- 850 “Ever since 9:11”, erläutert der Künstler im Bandverlauf, “we have learned that fear is a patriotic experience. Fear isn’t just a condition to avoid. Fear is a condition to celebrate. And by god, I am celebrating fear in the best way I can. I am enjoying fear and I am participating in a patriotic regime” [F #01:56#]. Seine vorsätzlich patriotische und mithin fehlgeleitete Haltung wird in der Raumgestaltung deutlich, denn der Künstler hat hinter seinem Arbeitsplatz eine amerikanische Flagge gehisst.
- 851 Seine Abneigung gegenüber nationalistischen Gesten zeigt sich 1990, als Tony Conrad zu Beginn von “No Europe” (1990) die nationalistischen Garden ebenso rechts stehen lässt, wie er sie im Zyklus der ESCALIER DU CHANT (2011) kritisiert.
- 852 “Seriously”, heißt es, “there are reasons to be concerned and to look ahead which comes. Some worries – but, there is no place for fear in that, because all you have to do is just to take care of yourselves” [F #02:36#]. Und wenn er fortfährt: “I am very careful to foster all worries by protecting myself with vitamins: vitamin B12, folic acid, calcium, vitamin E,... Oh boy! In fact I would like to take some of my vitamins right now” [#02:56#], kann dies an die Negation des (imaginierten) Talkshow-Verhaltens in “An Immense Majority” (1987) erinnern.
- 853 Wörtlich erklärt der Künstler im obigen Zusammenhang: “You don’t want to be scared. I mean the only thing you have to do is just to examine yourself very carefully” [F #03:47#]. Und weiter: “You have just very carefully to make sure that there are no problems anywhere” [F #03:50#]. Zur Angst vor dem Tod, die hier nicht wirklich explizit angesprochen wird, vgl. Anm. 870.
- 854 Ähnlich hatte Michel Foucault 1967 in *Andere Räume* zwischenmenschliche Beziehungen als Platzierungen charakterisiert, die durch variable und in sich heterogene räumliche Dispositionen konstituiert werden: „Der Raum, in dem wir leben, durch den wir aus uns herausgezogen werden, in dem sich die Erosion unseres Lebens, unserer Zeit und unserer Geschichte abspielt, dieser Raum, der

- uns zernagt und auswäscht, ist selber ein heterogener Raum. Anders gesagt: wir leben nicht in einer Leere, innerhalb derer man Individuen und Dinge einfach situieren kann. Wir leben nicht innerhalb einer Leere, die nachträglich mit bunten Farben eingefärbt wird. Wir leben innerhalb einer Gemengelage von Beziehungen, die Platzierungen definieren, die nicht aufeinander zurückzuführen und nicht miteinander zu vereinen sind. Gewiss könnte man die Beschreibung dieser verschiedenen Platzierungen versuchen, indem man das sie definierende Relationsensemble aufsucht. So könnte man das Ensemble der Beziehungen beschreiben, die die Verkehrsplätze definieren: die Straßen, die Züge (ein Zug ist ein außerordentliches Beziehungsgebündel, denn er ist etwas, was man durchquert, etwas, womit man von einem Punkt zum Anderen gelangen kann, und etwas, was selber passiert“ (Foucault 1991, *Andere Räume*, S. 38).
- 855 Die künstlerische Versuchsanordnung berücksichtigt neben Spielzeug- und realen Autos auch historische Kommunikationsapparate wie Mobiltelefone, eine Pseudo-Funkausrüstung, ein selbstgebautes Lampenschirmmikrofon und weitere Gegenstände. Zudem versucht der Künstler, mit einem (blauen) Auto direkt Kontakt aufzunehmen. Analytisch bezieht sich der self-made Forscher auf Claude Shannons Traktat *A Mathematical Theory of Communication* (1948), in welchem ein bis heute gültiges Modell zur technischen Störung (*engl.*: *noise*) bei Informationsübertragungen beschrieben ist. Shannon weist darin nach, dass Informationen, welche in ein Signal gewandelt über einen Informationskanal übertragen werden, auf ihrem Weg zum Empfänger einen Informationsverlust erleiden (vgl. Shannon 1948, *A mathematical theory of communication*, S. 379–423). Das Forschungsmotiv taucht bereits früher in der Performance “Your Friend (Performance)” (1983), in “Knowing with Television” (1983) sowie in dem kurzen Videoband “The Sea and the Scientist” (1991) auf.
- 856 Auf diese Sequenz folgt ein Blick in Tony Conrads Labor. Den Farbaspekt hervorhebend, erläutert er nun: “If Shannon was right. The communication and transportation of connections, the transfer of communication rays, should depend somewhat on the conformity of the body as well as the color of the car” [BCL #05:27#]. Auch an anderen Stellen wird auf die blaue Farbe (Romantik / “The Blue Tape”, Anm. 617) eingegangen, von welcher sich die gelbe Jacke des Künstlers im Bandverlauf deutlich abhebt.
- 857 Etwas später erfährt die Glitch-Ästhetik, welche in der (technischen) Störung/Fehlerhaftigkeit einen ästhetischen Mehrwert erkennt, ein Revival. Manon und Temkin schreiben über ihren (kulturhistorischen) Entstehungszusammenhang: “Artists inspired by Ghazala explore the sonic qualities of electronic noise by modifying guitar effects pedals and children’s electronic toys, by using existing equipment in unanticipated ways, and by building new instruments from electronic detritus. In the late 1990s and early 2000s, digital artists such as Ant Scott and Iman Moradi began to carry this approach over to software-based visuals. The transition to software modification retained the DIY [do it yourself], hands-on sensibility of its hardware equivalent. Instead of short-circuiting a Speak & Spell toy to bring about a disconcerting robotic voice, a glitch artist might open an image file in a text editor, randomly adding or deleting data in order to add digital murk to an overly pristine photo” (Manon, Temkin 2011, *Notes on Glitch*).

- 858 Tony Conrad wählt mit der Glam-Rock-Gruppe der New York Dolls (1971–1977, Gründungsmitglieder: David Johansen, Rick Rivets, Johnny Thunders, Arthur Killmer Kane, Billy Murcia) eine Gruppe, welche in den frühen 1970er Jahren den Musikgeschmack zwischen Rock und Punk repräsentiert und durch ihre auffällig glamouröse, travestieartige (Ver-)Kleidung, Plateauschuhe, jede Menge Make-up und Drogenexzesse Schlagzeilen macht.
- 859 Wörtlich heißt es zu Beginn der Arbeit: “I do enjoy listening to the New York Dolls. What else am I going to do here by myself? Don’t ask. I am Ms. Claus. What else am I going to do here by myself on a night like this, with this Santa Claus out on the town? Fucking everybody inside. I know what he is doing” [SC #00:57#].
- 860 Im Bandverlauf behauptet Conrad: “About 325 AD, so called, he decided to get all these elves and to change it over to the middle of the winter. They had this Mercedonius, that’s right, and that was a celebration of the rebirth of the sun. So, what an excuse? What an excuse, I am sorry, but this had nothing to do with so called Jesus Christ” [SC #03:36#].
- 861 Die pathetisch fiktionalisierte Kirchengeschichte erinnert an die Absurdität des Schöpfungsmythos in “Height 100”. Geifernd erklärt Ms. Claus im Bandverlauf weiter: “There was a time, when things were different. Yes I remember back in 325 when we didn’t have any of that dump Christ stuff associated with Christmas. No. And that was when we changed it over from the Mercedonius. And it was his idea. Now, when we first got together, that was many, many millennia ago. And back in those days, I tell you, we started of celebrating in the middle of the summer. That’s right. It was a middle of the summer holiday not a middle of the winter holiday” [SC #01:51#].
- 862 Wörtlich heißt es: “Now I can’t be complaining completely, because I can’t say that I am perfectly guilt free by myself, no. ...I do have Rupert, and you know why his nose is red” [SC #04:23#]. Sowie: “That’s right. So I am looking forward for Rupert getting back right here. I can’t believe that Scanty takes Rupert with him when he gets down everybody’s chimney” [SC #04:41#].
- 863 SEX WAX produziert ursprünglich Wachs für Surfboards, wobei der findige Firmennamen ein breites Merchandising-Sortiment jenseits des Wassersports mit sich bringt.
- 864 Wörtlich heißt es: “I do like the chimes almost as much as the New York Dolls” [SC #06:29#]. When Scanty is away... The only way I can play... is by myself... but this isn’t too bad, what do you say? Oho Yes I do make some kind of noise oh who uoh” [SC #06:30#].
- 865 Beide Instrumente, die “Metal Harp” (1998) und “Double Cuirasse Amplified Wire for two player” (2010), werden 2012 in der Ausstellung INVENTED ACOUSTICAL TOOLS gezeigt. Als Hängeobjekt präsentiert “Double Cuirasse Amplified Wire” die beiden Armaturen-Torsi waagrecht übereinander, wobei der weibliche Schild unter dem männlichen installiert ist.
- 866 Conrad 2008, *Occult Regulatory Systems*, S. 2 (vgl. hierzu auch *Feyerabend 1996, Theoreticians*).
- 867 Die doppelte Profilanzeige des Künstlers mag formal an “Sip Twice, Sandry” (1983) erinnern, auch wenn sich “Conversation II (Valentine)” von jener grund-

- legend unterscheidet und zwar in medientechnischer und personeller Hinsicht: Medientechnisch entsteht die Reduplikation von "Sip Twice, Sandry" beim filmischen Printverfahren, wohingegen es in "Conversation II (Valentine)" der gestischen Inszenierung entspringt; personell sitzt in "Conversation II (Valentine)" der Künstler selbst vor der Kamera, während in "Sip Twice, Sandry" seine (Ex-)Frau zu sehen ist. Hinzu kommt die historische Distanz von zwei Dekaden.
- 868 Conrad 2005, Conversation II Text A, S. 1. Zeilenweise wird der Dialog einmal auf- und einmal abwärts gelesen, sodass es zur palindromartigen Verschiebung der beiden Skripte kommt, wie sie Abbildung 67 darzustellen sucht (vgl. Conrad 2005, Conversation II Text B).
- 869 Formal kann die Struktur an Hollis Framptons 16mm-Farbfilm "Palindrome" (1969) erinnern, der jeden Bildkader minuziös um eine gedachte Diagonale schneidet, bis eine vollständige Permutation stattgefunden hat. Steina (Vasulka) hat die Exaktheit der Struktur im Rahmen ihrer Recherchen zur MINDFRAMES-Ausstellung mit modernen Bildanalysemitteln nachgewiesen.
- 870 Die Aussagen beginnen mit "I was a good boy. You were a good boy. We were good boys. This is good" und so weiter, bis hin zu "I was a bad boy. You were a bad boy. We were bad boys. That was bad." Das Stück endet mit "I don't want to die. You don't want to die. We don't want to die. This is fear of death" (Nauman 2002, Good Boy Bad Boy 1985, S. 337–339).
- 871 Die Sprecherin ist weißhäutig und arbeitet fürs das Fernsehen, der Sprecher ist farbig und Theaterschauspieler. Dem Berufsfeld entsprechend, variiert die dargestellte Emotionalität. Nauman verdeutlicht die Differenz durch das Ausbleiben echter Kommunikation – zwischen den beiden säulenartig installierten Monitoren klappt eine Lücke. Das Band des männlichen Sprechers dauert zudem 15 Minuten, das der weiblichen Darstellerin 16 Minuten. Mit Blick auf die Disparität erklärt Nauman: "It is not a conversation, you are not allowed to talk but you are involved because someone uses that form of address you. I could write it, really. I could write and publish it, print it or whatever.... It took a long time to decide to do it, but I finally did it as a video. I had thought about doing it as a performance in some way, but I have never felt comfortable with performance. And video seemed to finally become one way to do it. It was very interesting for me when we made the tape. I used professional actors [...]. Because they are actors, it's not autobiographical, it's not real anger, but pretending to be any and they are pretty good at it, but maybe not really convincing. I liked all these different levels knowing and not knowing quite how to take the situation, how to relate to it" (Dercon 2002, Keep Taking It Apart, S. 314). Das Gespräch mit Chris Dercon findet im Rahmen des experimentellen Videoworkshops WENKENPARK statt, als der Denk- und Entwicklungsprozess noch präsent ist. Die Videoworkshops WENKENPARK in Riehen bei Basel gehören zu dieser Zeit zu den renommierten Orten in Europa, wo derartige Intensivworkshops für Videokunst angeboten werden. Das Ereignis bringt jeweils viele Künstler dorthin, deren Bedeutung später international honoriert wird (Gebhardt Fink 2011, Die Videowochen im Wenkenpark Riehen).
- 872 Ein im Hintergrund schwingendes Pendel verbindet die beiden Monitorbilder und suggeriert die gleichzeitige, physische Präsenz beider Personen im selben Raum.

- 873 “The dialogue between the two”, erklärt Jonathan Dronsfield, “is one of mutual misunderstanding and misread intentions. However, the piece ends rather humorously, with that dialogue breaking down, as both agree that the conversation need not go on in this manner as to do so would be to satisfy only what the situation of their performing the piece demands of them” (Dronsfield 2004, *Short Histories of Video Art*).
- 874 Der Titel ist ursprünglich saisonal bedingt, denn die Arbeit wird für das LOVE AND SEX-Festival 2005 am Valentinstag (14. Februar) bei Squeaky Wheel produziert.
- 875 “The five of them”, erklärt der Künstler, “were all quite revealing of themselves in different ways” (Conrad 2005, *Conversation Series*, S. 1).
- 876 Wörtlich sieht das Konzept folgende Dramaturgie vor: “Henry had something special to tell Jean, about Frank; but Jean then told Carol something completely different about Henry. Carol also told Frank about Jean. Meanwhile, Frank began talking to Henry about Carol, and Henry was going on and on to Don about Jean. Moreover, Don, it seems, had a lot to add to Frank about Henry. Shortly Frank got himself busy speaking with Jean about Don, if you can believe it, while Jean at almost the same time was telling Don about Carol. And then, of course, Don told Carol about Frank, and Carol immediately related what she had learned about Don to Henry” (ebd).
- 877 Ebd.
- 878 “Group identity,” erklärt Tony Conrad, “seemed to be a foregone conclusion among them; but a community can only form when it recirculates its identity to itself, and that really seemed to be in question here” (ebd). Während das befremdliche Vorgehen einerseits an Formen der Paraphrase aus früheren Arbeiten erinnern mag (vgl. “Tiding Over”, 1977), lässt das Moment der verfehlten Kommunikation andererseits Erwin Goffman assoziieren, der bereits sehr viel früher zur Performanz der Sprache und der Darstellung erklärt hatte: “If we see perception as a form of contact and communion [...], control over what is perceived is control over contact that is made, and the limitation and regulation of what is shown is a i/imitation and regulation of contact. There is a relation here between informational terms and ritual ones. Failure to regulate the information acquired by the audience involves possible disruption of the projected definition of the situation; failure to regulate contact involves possible ritual contamination of the performer” (Goffman 1956, *The presentation of self*, S. 44f.).
- 879 Auslander 2000, *Fluxus Art-Amusement*.
- 880 „Wird eine Arbeit vom Künstler als Seamless Loop konzipiert und umgesetzt“, so die Autorin in einer Email-Korrespondenz, „also als eine Endlosschleife, die keinerlei Anfang und Ende aufweist, ist der Betrachter nach einem einmaligen Durchlauf damit konfrontiert, dass ihm ein Anfang und ein Ende verweigert wird. Er muss dementsprechend selbst entscheiden, wie lange er bleibt und wie intensiv er sich auf das Werk einlässt“ (Franziska Stöhr, *Zur Geschichte und Theorie des Film- und Videoloops*, E-Mail vom 05.03.2013, zuletzt aktualisiert: 08.04.2015).
- 881 Vgl. im Unterschied hierzu Tony Conrads fluxusartige *Word-Pieces* der frühen 1960er Jahre, deren dialogischer Charakter teilweise auf die (schriftliche) Korrespondenz mit anderen Künstlern/Musikern zurückgeht. “Conversation II (Valentine)” (2005) greift das Motiv des aneinander Vorbeiredens in einer Form auf,

- welche aufgrund der konzeptionellen Disposition im Raum den Eindruck eines gleichsam nach außen gestülpten, inneren Monologs präsentiert (vgl. Anm. 889).
- 882 Deleuze 1999, *Das Zeit-Bild*, S. 20.
- 883 Das Stück orientiert sich an der englischen Operette “The Mikado” (1895), die der Komponist Arthur Sullivan (1842–1900) und der Schriftsteller William Schwenck Gilbert (1836–1911) gemeinsam koproduziert haben. “The Mikado” spielt im Titipu (Japan) der 1450er Jahre. Zu dieser Zeit verbietet der Kaiser (Mikado) seinem Volk unter Androhung der Todesstrafe das Flirten. Trickreich widersetzt sich dieses, womit die eigentliche Geschichte ihren Lauf nimmt. Satirische Elemente und der schwarze, britische Humor sollen zum Entstehungszeitpunkt eine Brücke ins viktorianische England schlagen, indem die Menschen ihr eigenes Schicksal im Fremden erkennen. Während im englischen Sprachraum *Gilbert-Sullivan* bis heute einen stehenden Begriff bilden, der “ha[s] become part of the English language, such as ‘short, sharp shock’, ‘what never? Well, hardly ever!’, ‘let the punishment fit the crime’, and ‘A policeman’s lot is not a happy one’” (Wikipedia 2013, Cultural influence of Gilbert), verletzt die oberflächliche Darstellungsform die Japaner so sehr, dass es zu politischen Spannungen und einem Aufführungsverbot kommt. Die erste Darbietung von “The Mikado” auf Japanisch findet 2001 statt. Tony Conrad blendet die politische Dimension vollständig aus; ihn interessiert ausschließlich das sprachversierte Spiel mit Suggestionen, welches den (Seh-/Blick-)Kontakt (*engl. sightline*) ermöglicht (vgl. hierzu auch das Grundkonzept von “Lookers”).
- 884 Die hier angedeutete Funktion der Sprache ruft Videoarbeiten wie “Hart” (2001), “Scanty Claus” (2002) oder auch “Conversation II (Valentine)” (2005) in Erinnerung, in welchen das Liebesmotiv mit Aspekten der Einsamkeit überkreuzt wird.
- 885 Vor dem Hintergrund der zuvor angerissenen Debatte um den medial erweiterten, öffentlichen Raum, wirkt Steve Dietzs Interpretation von “Imaginary Landscape No. 4” bezeichnend, welche den expansiven Charakter des Werkes unterstreicht. „Cages Werk ‘Imaginary Landscape No. 4’“, schreibt Dietz, „dehnt die kompositorischen Elemente über die Umwelt aus, indem es die öffentliche Sphäre der Radioübertragungen in den Konzertsaal überführt“ (Dietz 2006, *Öffentlichkeiten*). Im Unterschied hierzu grenzt Philip Auslander den klassisch kompositorischen Ansatz Cages von Nam June Paiks Fluxus-Haltung in dessen “Suite for Transistor Radio” (1963) ab, welches vorsieht, dass er oder ein Protagonist zwischen den unterschiedlichen Sätzen eines Symphoniekonzerts mit einem tragbaren Radiogerät, das laut Popmusik spielt, durch die Ränge läuft und dabei lautstark seine Begeisterung für diese Musik postuliert. Darüber schreibt Auslander: “In this score, Paik takes on the role of the boor present in every symphony audience who exhibits a lack of understanding if the conventions of symphony audience behavior by applauding between movements and exaggerates it through as even less acceptable piece of behavior” (Auslander 2000, *Fluxus Art-Amusement*, S. 118). Bereits etwas früher hatte der Autor Cages klassischen Ansatz (im Sinne der Neuen Musik) von der subversiven Haltung der Fluxuskomponisten abgegrenzt, als dessen Verbundenheit zu “musical (aural) aspect” von der “performative (visual)” Geste der Fluxusaktivisten unterschied. “In this way“, erklärt Auslander seine These, “the Fluxus definition of music was even more radical than Cage’s. Whereas Cage posited that any sound

- could be musical but defined the realm of the gestural as theater, Fluxus asserted that music needs not to produce sounds but could consist solely of performed actions" (ebd.), um, angesichts von Nam June Paiks "Étude Platonique I" (1961) zu schließen: "Music as an audible phenomenon is replaced once again by music as visual phenomenon" (ebd., S. 119).
- 886 Gelshorn 2013, *Two Are Better Than One*, S. 257f. Gelshorns Beobachtung kann ferner die Schreibweise von Warhols Zeitschrift *inter/VIEW* in Erinnerung rufen (1969ff, vgl. Anm. 471f.). Weiter führt die Autorin mit Blick auf Hans Peter Feldmanns und Hans Ulrich Obrists Installation/Ausstellung „Interarchiv“ (1999) im Kunstraum der Universität Lüneburg kritisch an: „Allerdings ist das duale Gespräch, der Dialog in ‚Interarchive‘, wie auch in Obrists gesamtem Interview-Projekt, in ein vielstimmiges Gedächtnis überführt, dessen Struktur auf der ideologischen Kategorie des ‚Dazwischen‘ als einer grundlegenden Qualität des relationalen und – vermeintlich – nicht-hierarchischen Netzwerks basiert“ (ebd.).
- 887 Conrad 2005, *Conversation Series*, S. 1.
- 888 So hält Julia Gelshorn mit Blick auf (schriftlich überlieferte) Künstlerinterviews fest: „Die bestehende Kluft zwischen Stimme und geschriebenem Text und überdies zwischen der Stimme, der Person und dem Werk des Künstlers wird dadurch verdeckt, dass das schriftlich überlieferte Wort als ‚Objekt‘ fixiert wird, wie es Mladen Dolar in seiner Theorie der Stimme grundsätzlich für den unklaren Ursprung der akustischen Stimme gefasst hat: ‚Die Stimme erstartet zum Fetischobjekt am Rande der Leere‘“ (Gelshorn 2013, *Two Are Better Than One*, S. 271f.).
- 889 Waldenfels 1971, *Das Zwischenreich des Dialogs*, S. xi–xiv.

5. Video im Spannungsfeld der Musik

- 890 Conrad 1986, *Integer*, S. 30.
- 891 Mit Blick auf die kulturellen Praktiken des Fernsehens sind hier aus dem vorherigen Kapitel "The Poetics of TV" und das "Studio of the Streets"-Projekt gemein; die Metaphorik des Militärs ist mit "Beholden to Victors" (1980), jene der Disziplinargesellschaft mit "Jail. Jail" (1982) und jene des Schulsystems mit "Sunny High" (1983) assoziiert.
- 892 Spielerisch nutzt er Fragmente jenes kollektiven Bilder-, Klang- und Assoziationsvorrats, den der britische Kunsthistoriker Craig Owens als "network of images and texts, paintings and the commentaries that frame them" bezeichnet (Owens 1992, *Representation*, S. 89). Bemerkenswerte Analogien finden sich ferner in Owens Kritik (kunsthistorischer) Diskursführung und Selbstinszenierung (ebd., S. 92), wenn er vor dem Hintergrund von Meyer Shapiros *The Apples of Cézanne* (1978) festhält: "Representation communicates with power via the medium of possession (use, enjoyment). Thus we can identify the motives of art history, at least insofar as it is practiced as a humanistic discipline: a desire for property, which conveys man's sense of his *power over things*; a desire for propriety, a standard of decorum based upon respect for property relations; a desire for the proper name, which designates the specific person who is invariably identified as the subject of the work of art; finally a desire for appropriation" (ebd., S. 95f.).

- 893 Buchloh 2009, Parody and Appropriation, S. 178.
- 894 Das Eigene im Fremden erkundet Tony Conrad in "That Far Away Look" (1988), das Ursprünglichen hingegen in "No Europe" (1990).
- 895 "Palace of Error" (1982/1988) wird erstmals am 20. November 1987 während der Uraufführung des ersten "Early Minimalism"-Stücks ("January 1965", Hallwalls) öffentlich gezeigt (damals noch unter dem Titel: "Art and the Virtual"). Das Videodokument stammt aus dem POINT BLANK-Kontext, dessen Verbindung zur Musik über die musikalischen Abnabelungsetüden des Klavierzyklus "Music and the Mind of the Word" (1976–1982) gegeben ist.
- 896 Musikalische Strukturen lassen sich in den Videoarbeiten "Cycles of 3's and 7's" (1977) und "Accordion", (1981) nachweisen. Deutet die Rückkehr des Violinmotivs in Videoarbeiten ab 1988 die neuerliche Relevanz der Musik für das gesamt-künstlerische Schaffen an, repräsentieren die musikalischen *Sujets* der früheren Videoarbeiten "Accordion" (1981) oder (impliziter) auch "Cycles of 3's and 7's" (1977) eine Form maximaler Versenkung, die mit dem Langzeitprojekt "Music and the Mind of the Word" in enger Verbindung stehen. Historisch findet sich in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre eine vergleichbare Schwellensituation, in welcher der Rückbezug (Erinnerung) aufs eigene Schaffen, die (musikalische) Konzentration und die gesamt-künstlerische Entwicklung (nun Richtung Public-Access, weg vom Mono-Künstler) eine neue Schaffensetappe erklimmen. Die Musik kann ferner, so die These, als Indikator für Krisenmomente im Schaffen des Künstlers betrachtet werden. Ähnlich wie in der Übergangszeit 1976–1982 zerbricht um 1988 die zweite Ehe des Künstlers und es deuten sich weitere Krisenmomente an.
- 897 Die über Jahrhunderte so erfolgreiche Trias der Macht wird in "The Battle of the Nile" (1989) explizit thematisiert.
- 898 In "Laughing at Leonardo" (2008) führt die ungelenke Eleganz zweier Kamerateamsystemen zentralperspektivische Raumkonzepte *ad absurdum*. In "Window Enactment" (2007, vgl. Anm. 310) gewähren große Fenster Einblicke in den (tiefenpsychologischen) Wohnraum entfremdeter Großstadtbewohner und in "Brunelleschi" (2008) wird die Malerei (sc. Kunst) als mechanistische Pendelroutine vorgeführt. Das irritierende Verwirrspiel kritisiert nicht nur das historische Umfeld der Renaissance (Zentralperspektive), sondern sucht nach Analogien in der Gegenwart (vgl. Conrad 2010, Improvisation).
- 899 Ebd., S. 145. Der obige Satz schließt Erläuterungen zur (westlichen) Musikgeschichte und der Renaissance-Kultur ab, wobei der Künstler im Vortrag zuvor angeführt hatte: "Rhythm, today, as in the time of Louis XIV, is a system that controls bodies. When I say it 'controls bodies' I may make it sound very negative – but we love this! [...] It's exciting, it's a wonderful thing; it's an amazing, powerful phenomenon and it helps to cement a whole generation. For my generation it was rock and roll. But if we ignore the positive and the negative aspects, then we see that rhythm is a system of control just like narrative on TV, like commercials, like news, like everything else. But it seems valuable to be aware of this control!" (ebd.).
- 900 Vgl. hierzu Kapitel 4.3.4f.
- 901 Als weitere Historio-Fiction wäre "Literature and Revolution" (1985) anzuführen (Anm. 348).

- 902 Die Inversion der Benjaminschen Formel der Aura trägt jener Blickführung Rechnung, die Tony Conrad in der folgend besprochenen Serie von Videoarbeiten vorschlägt, wenn er den Blick formal in die Ferne richtet, um im Fernen das Eigene zu erkennen oder diese dort einzuspiegeln sucht. Benjamin hatte hingegen 1936 in seinen Überlegungen zur Fotografie, festgehalten: „Diese letztere [Aura von natürlichen Gegenständen] definieren wir als [...] Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (Benjamin 1977, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, S. 15).
- 903 Conrad 1988, 'Catching' Video at Home, S. 27.
- 904 Buchloh 2009, Parody and Appropriation, S. 178. In der Auslassung heißt es: "The motivations and criteria of selection for appropriation are intricately connected with the momentary driven forces of each culture's dynamics" (ebd.).
- 905 Ebd. Fast scheint es, als würde Tony Conrad hier jene "alien or exotic, peripheral or obsolete elements of discourse into its changing idioms" umsetzen, welche Benjamin Buchloh aus der Appropriation Art ableitet (ebd., S. 178).
- 906 Historische Re-Enactments gewinnen Mitte der 1980er Jahre in rechts-konservativen Kreisen an Bedeutung. Einen ersten Höhepunkt bildet in den USA 1986 der 125. Jahrestag von "The First Battle of Bull Run" (1861) in Prince William County (Virginia), welches historische Schlachtsituationen nachstellt und damit auf populistische Weise folkloristische Erinnerungskulturen mit Veteranentum und Kampfeswillen verschmilzt. Tony Conrad und Rhys Chatham stehen im Unterschied hierzu einer künstlerischen Praxis des wieder Aufführens nahe, welche in der Wiederholung eine Akzentverschiebung (Differenz) erkennt. Gerade im Kunstkontext spielt Erwin Goffman noch eine wichtige Rolle, der bereits zwei Dekaden zuvor das körperlich-spielerische Nachvollziehen kultureller Rituale für die ethnologische Feldforschung fruchtbar gemacht hat. Exemplarisch seien seine Beschreibungen gemeinschaftlich lernenden Handelns in *Interaction ritual* (1967) und in *Strategic interaction* (1969) oder auch die Charakterisierung des Austauschs zwischen (öffentlichen) Gruppen in *Relations in public* (1971) erwähnt. Im Kontext künstlerisch-performativer Handlungen wird zudem Goffmans Theorie der Rahmungen (*Frame analysis*, 1974) offen aufgenommen (vgl. Foster 1996, *The Artist as Ethnographer*). Bereits 1956 erklärt Goffman: "When an individual plays a part he implicitly requests his observers to take seriously the impression that is fostered before them. They are asked to believe that the character they see actually possesses the attribute she appears to possess, that the task he performs will have the consequences that are implicitly claimed for it, and that, in general, matters are what they appear to be" (Goffman 1956, *The presentation of self*, S. 10). Von diesem *status quo* der Forschung ausgehend, invertiert er sodann den Blick und stellt den Handelnden ins Zentrum. Auch wenn die große Welle der künstlerischen Re-Enactments der 1990er Jahre allein schon aufgrund der historischen Distanz kaum nahtlos anschließen kann, möchte man mit Inke Arns über die jüngeren Entwicklungen festhalten: "The difference to pop-cultural re-enactments such as the re-creation of historic battles, for example, is that artistic re-enactments are not performative re-staging of historic situations and events that occurred a long time ago; events (often traumatic ones) are re-enacted that are viewed as very important for the present. Here the reference to the past is not history for history's sake; it is

- about the relevance of what happened in the past for the here and now. Thus one can say that artistic re-enactments are not an affirmative confirmation of the past; rather, they are questionings of the present through reaching back to historical events that have etched themselves indelibly into the collective memory [...]. In this situation artistic re-enactments do not ask the naïve question about what really happened outside of the history represented in the media – the ‘authenticity’ beyond the images – instead, they ask what the images we see might mean concretely to us, if we were to experience these situations personally” (Arns 2007, *History Will Repeat Itself*, S. 1). Zumindest historisch ließe sich “The Battle of the Nile” (1989) auf halbem Weg zwischen Goffman und Arns einordnen.
- 907 Vgl. hierzu auch die Komposition “Countermarch” der ESCALIER DU CHANT (2011, vgl. Anm. 1024).
- 908 Introspektiv wird der Blick in “That Far Away Look” sowie später in Marie Losiers “Tony Conrad. DreamMinimalist”, die das Motiv des Geigenspiels erneut aufgreift und in seiner imaginären Verspieltheit weiter voran treibt. Retrospektiv treten hingegen “No Europe”, “Early Minimalism” und “The Battle of the Nile” auf.
- 909 Conrad 1989, *Video as Opposition*, S. 49. Weiter heißt es in dem Manuskript: “The mechanisms of narrative-driven closure (which I will call cloture) are identical with those of psychoanalytic displacement (or perhaps cloture is the primitive term, whose articulation in the unconscious is displacement). Cloture might also be constructed as an analog of Gregory Bateson’s double bind” (Conrad 1989, *Video as Opposition. Final Correction*, S. 2). Dieser Abschnitt wird in der *Motion Picture*-Ausgabe (1989, S. 49–52) nicht publiziert.
- Ähnlich argumentiert Branden W. Joseph, wenn er in seinen Erläuterungen zur Konstruktion von Geschichte Tony Conrads Herangehensweise der “Early Minimalism”-Stücke von La Monte Youngs Überzeugungen abgrenzt und erläutert: “Thus, Conrad found his contribution to the discourse of minimal music situated in the gap or omission from the historical record, a omission that allowed or enabled a certain type of historical construction, not only an attribution of authorship, intention, and expression, but a positioning of the very cultural and historical stakes of the discourse as a whole, stakes, that were for Conrad [...] ultimately and from the outset political in nature” (Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 43f.). Dabei bezieht er sich implizit auf einen offenen Brief des Künstlers und Musikers Arnold Dreyblatt, der im Jahr 2000 versucht, Ruhe in die Kontroverse zu bringen. Dreyblatt hat sowohl mit Tony Conrad als auch mit La Monte Young zusammengearbeitet und zeichnet das grundlegend varierende künstlerische Selbstverständnis der beiden Kontrahenten nach, um die innere Logik des Konfliktes zu erklären. Dabei kommt er zu dem Schluss: “Tony, always conscious of current political and social concerns, is well aware that the production tenets of this younger generation are not as interested in questions of personal authorship as those in the realms of *serious* music” (Dreyblatt 2000, *An open letter to La Monte Young and Tony Conrad*, S. 3).
- 910 Das Festival steht unter dem Motto *Indi-video-ality: Network Society and Personal Pluralism*. Neben Tony Conrad nehmen der japanische Dichter Shuntaro Tanikawa und der japanische Filmemacher Nobuhiro Kawana an der Podiumsdiskussion teil. Das Reisestipendium im Anschluss an die Veranstaltung (28.07.–21.08.1987)

- wird vom NYS/UUP for Professional Development and Quality of Working Life Committee finanziert (vgl. Conrad 1987, Report: Research Travel in Japan, S. 3).
- 911 Tony Conrads Auswahl von "In Line" überrascht auch den Künstler aufgrund des konfrontierenden Charakters des Stückes.
- 912 Im Abspann dankt Tony Conrad Dara Birnbaum, Mike Carnell, Ted Conrad, Paul Dickinson, Ian Douglas, Kimm Haug(e?), Chris Hill, Brian Nash, The News, Andrew Nikkel, Tony Oursler, Tania Robinson, John Rodd, Ellen Spiro, Seth Tamrowski, Francesc Torres, Marc Urie und Elizabeth Yake. Chris Hill, Armin Heurich, Mitch Corber, Julie Zando, Squeaky Wheel (Media Coalition) und die CEPA Gallery (Buffalo) unterstützten die technische Produktion. SCAN und Fujiko (Nakoya, Tokyo), die SUNY (Buffalo, Department of Media Study), das Ryerson Polytechnical Institute, der Kodak Chair (Toronto) und Hallwalls förderten ebenfalls. Ruth Benedicts *The Chrysanthemum and the Sword*, Noël Burchs *To the Distant Observer* sowie Vera Nackie *Feminism in Japan* werden als Quellen referenziert.
- 913 Auszüge der Mikrophonsequenzen aus "That Far Away Look" sowie Bildmaterial der japanischen Gärten finden sich auch in "Redressing Down" [RD #06:06-06:26#].
- 914 Conrad 1987, Report: Research Travel, S. 4. Die Filmleidenschaft erinnert an den letzten Stop der Deutschlandtournee (1972) vor dem Abschluss in Österreich, als Tony Conrad viel Zeit im privaten Experimentalfilmarchiv von Karlheinz Heim (München) verbrachte (vgl. Anm. 128).
- 915 In Japan entscheidet er, "to integrate architectural and landscaping concerns into a (larger) topographical image of Japan" (ebd., S. 4).
- 916 Eine doppelte Opposition lässt Ost und West, Alt und Neu aufeinandertreffen, was gegen Ende des Bandes musikalisch in dem Straßensong ("The Time Warp") aufgefangen wird, den eine junge japanische Musikgruppe unter einem Brückenpeiler spielt [TFAL #21:44#].
- 917 Nicht eingegangen wird darauf, dass die Flachheit (*flatness*) in den 1960er Jahren von Clement Greenberg als zentrales Charakterisierungsmerkmal modernistischer Kunst angeführt wird. Um den Status reiner, d.h. selbstreflexiver Kunst zu erlangen, vermeide bereits die Malerei der klassischen Moderne immer häufiger die Suggestion exakter tiefenräumlicher Erscheinungsweisen, so der Kunstkritiker: "The limitations that constitute the medium of painting", schreibt Greenberg in *Modernist Painting* (1960), "the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment – were treated by the old masters as negative factors that could be acknowledged only by implicitly or indirectly" (Greenberg 1978, *Modernist Painting*). Und später fügt er nach einem ausschweifenden historischen Bogen bis in die Vorzeit der Bildproduktion hinzu: "the making of pictures means, among other things, the deliberate creating or choosing of a flat surface, and the deliberate circumscribing and limiting of it. This deliberateness is precisely what Modernist painting harps on: the fact, that is, that the limiting conditions of art are altogether human conditions" (ebd.).
- 918 Formal mag die Studiosituation mit den beiden Monitoren an Douglas Davis "Studies in Myself II" (1973) erinnern, in welchen der Künstler sich beim Schreiben am Computer filmen lässt. Während der linke Monitor kontinuierlich den

- gerade geschriebenen Text zeigt, ist auf dem rechten Bildschirm das Videobild des Künstlers zu sehen, der zumeist von hinten aufgenommen wird (vgl. Schubiger 2004, Selbstdarstellung in der Videokunst, S. 72).
- 919 Im Bandverlauf heißt es: “No stop. I got to flag you down. I can’t do this to you. I can’t do this to you! It’s much too serious. This is as serious as any PhD dissertation. As important as bread and butter”. [TFL #01:00#]
- 920 Conrad 1988, Notes on That Far Away, S. 5.
- 921 Die Figuren des japanischen Puppentheaters Bunraku sind traditionellerweise etwas kleiner als lebensgroß (1–1.20m) und werden mitunter von mehreren Schauspielern geführt. In “That Far Away Look” wird der Eindruck der (Frau sc.) Puppe durch die Darstellungsform (extrem verkürzte Perspektive) erzeugt.
- 922 Root 1996, Cannibal culture, S. 34f.
- 923 Wörtlich schreibt der Autor: “What are the implications of these shifts from three dimensions to two, from depth to flatness? An ideological interpretation suggests itself *composition-in-depth* projects a bourgeois world infinitely deep, rich, complex, ambiguous mysterious. Godard’s flat frames collapse this world into two dimensional actuality; thus reversion to a cinema of one plane is a demystification, an assault on the bourgeois world-view and self-image [...]. That space in which the viewer could lose himself, make distinctions and alliances, comparisons and judgments, has been abrogated – the viewer is presented with a single flat picture of the world that he must examine, criticize, accept or reject. Thus the flatness of ‘Weekend’ must not be analyzed only in itself but in regard to the previous modes of bourgeois self-presentment, particularly of *composition-in-depth*” (Henderson 1997, Toward a Non-Bourgeois Camera Style, S. 436).
- 924 Wörtlich erklärt Tony Conrad: “if the performance – the physical performance requirements, or emotional performance requirements, or social performance requirements, or conceptual performance requirements are very demanding, that you may have this wall of the unknown, in terms of musical expression – before you, and there may be just like a little hole in it, and a little tube, through which you can crawl along a narrow channel completely unfulfilled for a long, long way until suddenly, a new and wonderful cavernous space opens out around you and you find that here is a world, an environment which is very rich and special that’s large and there’s plenty of room to move in and room to do many many kinds of wonderful things but it’s essentially almost invisible from the normal road” (Dickinson 1988, On Early Minimalism, S. 2).
- 925 Die frontale Kamerapräsenz erinnert ein Stück weit an Sequenzen von “The Poetics of TV” und andere Videoarbeiten der Zeit, zumal die Eingangssequenz in der “Jail, Jail”-Kulisse entsteht.
- 926 Burch 1979, To the distant observer, S. 32.
- 927 So erklärt Burch: “The benshi is not a bastard outgrowth of a specifically Japanese defect, or convention as it is likely to be called when it appears in the doll-theatre and other approved cultural products. Neither is there anything intrinsically low about the kabuki-derived genre called *chambers* which, during the later part of the silent era (1920–1936), literally monopolized the screen. This ideological repression of inter-textual ramifications of the two traditional arts, in which the cinema of this early period is clearly rooted, is doubly significant. It reflects the

- onus traditionally attached to the Western cinema as a consequence of its theatrical beginnings: the sense of shame, not unrelated to the notion of Original Sin, which those beginnings continue to inspire in occidentals” (ebd., S. 32f; zur Figur des Bunishi vgl. auch Fujiki 2006, *Benshi as Stars*, S. 68–84).
- 928 Im Zuge der hors-champ-Theorie unterscheidet Noël Burch sechs Schnittstellen, die zwischen dem kinematografischen (Darstellungs-)Raum (auf) der Kinoleinwand und dem imaginären Raum des Offs vermitteln: Vier Schnittstellen begrenzen als Bildkanten die Leinwand oben und unten sowie rechts und links. Als fünfte Grenze kommt die Trennlinie zum imaginären Raum hinzu, von dem, im Unterschied zur vierten Wand im epischen Theater (Brecht 1963, *Das Epische Theater*, S. 51–65), “no one will deny that there is an off-screen space behind the camera that is quite distinct from the four segments of space bordering the frame lines” (Burch 1981, *Theory of film practice*, S. 17). Kompensiert die fünfte Grenze die Ausschnitthaftigkeit des Films mental ein Stück weit, deutet die sechste Grenze über die filmische Realität hinaus auf die Wirklichkeit der Dinge: “A character reaches it by going out a door, going around a street corner, disappearing behind a pillar or behind another person, or performing some similar act” (ebd.).
- 929 Bei Fluxus-Aktionen der frühen 1960er Jahre hatte Tony Conrad gemeinsam mit Henry Flynt und Jack Smith ebenfalls gegen das Kunstestablishment protestiert (vgl. Conrad 2008, *Watching Movies*, S. 564 sowie Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 189–200).
- 930 Hierzu führt der Theoretiker weiter aus: “Analysis of prevailing attitudes towards the relations between the cinema and the popular theatre of Japan reveals a phenomenon that I shall term ‘repression of the Japanese text’; the presupposition that Cinema is One, just as Man is One, that the Hollywood codes are those of Cinema East and West, the Codes of Man! We consider an individual who plays on them, disrupts or subverts them, to be a genius – or a charlatan” (Burch 1979, *To the distant observer*, S. 32f.).
- 931 Der Blick auf die eigene Kultur erfolgt zu einer Zeit, in welcher Tony Conrad sich offenbar seiner eigenen Wurzeln besinnt und zur Musik (“Early Minimalism”) zurückkehrt.
- 932 Tony Conrads “Come in and get me” erinnert hier an die Körperlichkeit früherer Videoarbeiten.
- 933 Die Differenz gegenüber klassischen Re-Enactments, in welchen die historisierende Verkleidung den Akteuren ihre Versenkung in eine andere Zeit erleichtert (vgl. Anm. 904), zeigt sich im Rohschnitt zu Tony Conrads unvollendet gebliebenem “Battles“-Zyklus (1986, Co-director Chris Hill) sowie dem Konzept zu “No Discovery” (1990), welches im Kontext der “Niagara-Frontier“-Projekte die fiktive Struktur der Geschichte thematisieren soll. In einem Förderantrag erklärt der Künstler die erwünschte Vermittlungsleistung des Fernsehens, wenn er feststellt: “History is not an objectification of the tangled residue from the past, but a justification for present policies. Critical abstractions like these are exceedingly difficult to impose upon the television audience. Many of us want to make our audience ‘think.’ We want a more critical audience, one willing to ‘deconstruct’ its own experience. The present proposal, ‘No Discovery’, aims at this problem head-on” (Conrad 1990, *History Inverted*, S. 1).

- 934 Tatsächlich lebt Tony Conrad seit dieser Zeit vegetarisch. Fleisch als Gestaltungsmaterial hingegen kommt früher z.B. in "7360 Sukiyaki" (1973) vor. So hebt Jonathan Walley das "hurling of meat, eggs, tamari sauce and raw film" hervor (Walley 2007, *The Paracinema of Anthony McCall*, S. 374).
- 935 Dem Erie-See von Buffalo widmet Tony Conrad das nicht realisierte Dokumentationsprojekt "Erie State of Mind" (1990), welches das Phänomen der kulturellen Fremdwahrnehmung untersuchen möchte.
- 936 Zum Reisetmotiv vgl. Foucaults Heterotopien-Begriff (Anm. 682).
- 937 So schreibt Deborah Root über Guatemala "The Yucatán and Guatemalan Petan region immediately brings to mind the heroic archeologist, and it is here that the archeologist appears most as an adventurer, the twentieth-century conquistador bearing and fag of science/Stories circuit in archeology departments bearing about graduate students, armed only with machetes, being abandoned in the snake-infested Yucatán jungle by hateful, laughing professors. Such stories always seem to be related in an approving tone and function as a professional rite of passage in themselves" (Root 1996, *Cannibal culture*, S. 51).
- 938 Problematisch wird vor diesem Hintergrund nicht nur das Rasieren des Künstlers am Anfang des Bandes, das allzu leicht als Verwandlung vom Ur-Menschen zum kultivierten (weißen) Mann missverstanden werden kann.
- 939 Bis heute wird das Videostück nicht im Werkverzeichnis geführt.
- 940 Wörtlich gesteht Tony Conrad ein: "It chose rather to dwell upon the complex economy of the visual that was transacted in the French encounter with modern – and particularly ancient – Egypt. Though Napoleon's soldiers blew off the nose of the Sphinx, his scientists and artists captured documentation of monuments and objects that have since deteriorated or have been removed or destroyed" (Conrad 1990, *Battle of the Nile*, S. 1).
- 941 Tony Conrad verfasst das Drehbuch und Rhys Chatham das musikalische Skript; Isabelle Marteau gestaltet Tanz und Choreografie. Aus New York wird der Ausleucher Stan Pressner für das aufwendige Beleuchtungskonzept engagiert. Zu Isabelle Marteau kommen auf Seiten der Darsteller die beiden Tänzer Eric Barsnoss und Noell Simonet sowie die Schauspieler Fritz Bacher, Marc Joyce, der Künstler Laur Kwasnik sowie Tony Conrad hinzu. In seinem Lebenslauf verzeichnet Rhys Chatham das von der NEA geförderte Theaterstück mit folgenden Mitwirkenden: "First Performance: Katherine Cornell Theater- Buffalo, NY; Concept and research: Tony Conrad; Text: Tony Conrad and Rhys Chatham; Music: Rhys Chatham; 35mm projection and electronic image: Tony Conrad; Choreography: Isabelle Marteau; Dancers: Eric Barsness, Isabelle Marteau, Noëlle Simonet; Lighting: Stan Pressner; Musician: Rhys Chatham" (Chatham 2005, *Music Catalog*).
- 942 Rhys Chatam schreibt in einem Förderantrag: "The eleven scenes will reflect in a representational sense, these eleven events: 1) Josephine prevails upon Napoleon to take the painter / rake Vivant Denon with him to Egypt; 2) Napoleon at the Institute de France; recruit 147 scientists and scholars for the expedition; 3) the Battle of the Pyramids at Cairo; 4) the discovery of the Rosetta stone; 5) Vivant Denon sketching aimed battling French soldiers in Upper Egypt; 6) the suffering of the soldiers with Egyptian eye diseases; 7) the departure of the French lieuten-

- ant upon orders of Napoleon, who desires his wife; 8) Fourier, returned from Egypt, shows his relicts to the child prodigy Champollion, who will decipher the hieroglyphs years later; 9) Thomas Wedgewood makes the first photograms in 1802; 10) Champollion and Napoleon spend the night together in Grenoble; all 11) Pharaoh Khufu's wife is locked, live in the great pyramid with his mummy" (Chatam 1988, Media Production Supplement Application, S. 1).
- 943 Ebd., S. 1. Im Unterschied hierzu ist das finale Bühnenskript in 17 Abschnitte aufgeteilt.
- 944 Wörtlich heißt es in Tony Conrads Skript: "It was threatened by infections of the eyes that blinded a significant proportion of the invaders. It was defeated in the end by the English, under Nelson, at the battle of the Nile, resulting in the loss of the expedition's collected artifacts. And nonetheless, Napoleon (who returned to imperial power in France) was able to put Egypt between covers, in the form of the massive 28-volume Description of Egypt, which was still in publication long after Bonaparte was languishing at Elba" (Conrad 1990, Battle of the Nile, S. 1).
- 945 Bennett 1988, The Exhibitionary Complex, S. 74. Weiter heißt es wörtlich: "They sought not to map the social body in order to know the populace by rendering it visible to power. Instead, through the provision of object lessons in power – the power to command and arrange things and bodies for public display – they sought to allow the people, and in masse rather than individually, to know rather than be known, to become the subjects rather than the objects of knowledge. Yet, ideally, they sought also to allow the people to know and thence to regulate themselves; to become, in seeing themselves from the side of power, both the subjects and the objects of knowledge, knowing power and what power knows, and knowing themselves as (ideally) known by power, interiorizing its gaze as a principle of self-surveillance and, hence, self-regulation. It is, then, as a set of cultural technologies concerned to organize a voluntarily self-regulating citizenry that I propose to examine the formation of the exhibitionary complex. In doing so, I shall draw on the Gramscian perspective of the ethical and educative function of the modern state to account for the relations of this complex to the development of the bourgeois democratic polity" (ebd.). Zwar hat Tony Bennetts Exhibition Complex nicht primär die neuen Wissenschaften des 19. Jahrhunderts im Blick, doch kritisiert er genau jene Gemeinplätze der Repräsentation, deren Betrachtungsgegenstand auch Tony Conrad meint. So schreibt Bennett: "The space of representation constituted by the exhibitionary complex was shaped by the relations between an array of new disciplines: history, art history, archaeology, geology, biology, and anthropology. Whereas the disciplines associated with the carceral archipelago were concerned to reduce aggregates to individualities, rendering the latter visible to power and so amenable to control, the orientation of these disciplines – as deployed in the exhibitionary complex – might best be summarized as that of 'show and tell'. They tended also to be generalizing in their focus. Each discipline, in its museological deployment, aimed at the representation of a type and its insertion in a developmental sequence for display to a public" (ebd., S. 87f.).
- 946 Conrad 1988, Battle of the Nile, S. 1.
- 947 Im Skript heißt es hierzu wörtlich, dass die militärische Strenge "was inaugurated by a decisive encounter between the heroic military style of the Ottoman east and

- the modern discipline of the bureaucratic army. It was organized like a spaced program, with a huge cadre of technicians and scientists, whose job it was to explore, collect, and describe the mysterious Egypt” (ebd., S. 1).
- 948 Als Hauptquellen führt Tony Conrad Barbara Bells *The Dark Ages in Ancient History* (1971) an.
- 949 Über die rechts und links am Bühnenrand aufgestellten Geräte schreibt der Künstler: “video monitors will represent objects of desire or sources of domination – for the viewer or for the characters articulated by the three live performers. Audiotaped narration will sketch out background information for the scene, as necessary” (Conrad 1988, Intro: The Battle, S. 1).
- 950 Im Gespräch mit Paul Dickinson erläutert Tony Conrad 1988: “Virtuality has a big role in the whole effort to respond to a form or original musical shape which inhabited also work done a long, long time ago in a different place but, as it happens, by me as well as other people – and so that this reconstitution in some sense shadows that early work in that the quality or character of that early work is startlingly accurately carried over into the new material. Then again, there is a certain blurring that takes place in that the distance from the source has become greater in time and so that the musician, the problem of the musicianship becomes somewhat more difficult” (Dickinson 1988, On Early Minimalism, S. 1).
- 951 So erwähnt der Künstler in einem Gespräch über die “Early Minimalism”-Stücke: “[W]e would do a show that would be like completely irrelevant, but we would just go and say, oh yes, this is just the way it was. It was exactly like this. Because there would be no recordings of what actually happened. And so this was a fantasy at that time. I thought, well, this whole idea about the original material, which was not available or not accessible..., this is interesting because of the idea at that time [...] of a non-recoverable past in terms of history. And ... the idea of Foucault and a generative history” (Lurk 2012: Informal Chat: Digitizing, S. 2; vgl. zudem Tony Conrads Relativierung der historischen Akkuratheit mit Blick auf die Minimal Music in: Conrad 1997, MINor premise, S. 41).
- 952 In “I’ve never been” (2003) montiert Tony Conrad eine Videokamera an eine Fahrradfelge. Während sich das Rad/die Kamera dreht, filmt sich der Künstler beim Gitarre spielen und Singen. Legt das Singen einen inhaltlichen Bezug zu den etwa gleichzeitig entstehenden Konversationsstücken nahe, so finden sich formale Analogien zur Rotationsbewegung in “Loose Connection” (1973), auch wenn die Rotationsachse der Kamera nun um 90° von der Horizontalen in die Vertikale gedreht ist.
- 953 Lurk 2012: Informal Chat: Digitizing, S. 2.
- 954 Ihre Effekte zeigen Analogien zu Videoarbeiten wie “Cycles of 3’s and 7’s” (1977) oder auch “Accordion” (1981) auf. Improvisation und Prozessualität suggerieren eine grundsätzliche Offenheit, welche den Fortgang des Stücks (als memorierte Erinnerungsleistung) konzeptionell an das Gedächtnis bindet und quasi unendlich weitergeführt hätte werden können (vgl. “Jail. Jail”, 1982, Anm. 136f.).
- 955 Zwar gehört das Aufzeichnen endloser Spielphasen auch im *Theatre of Eternal Music* zur alltäglichen Praxis – die Audiotapes spielen später im Konflikt zwischen Tony Conrad und La Monte Young sogar eine zentrale Rolle. Aber der Einsatz der Audiokassetten im “Music and the Mind of the Word”-Zyklus (1976–1982)

- variiert dahingehend, dass das kontinuierliche Anhören, Memorieren und Nachspielen integraler Bestandteil des Fortgangs des Stücks/Zyklus ist und dies überlagert. Der Eindruck einer dialogischen Spiegelung oder Ergänzung entsteht – zumal in den beiden öffentlichen Performances “Tiding Over. Till Tomorrow” (1977) und “Any Time. 100 Songs” (1980).
- 956 Im Unterschied zu jenen Fluxus-Künstlern, welche das Klavier stellvertretend für den (klein-)bürgerlichen Musikgeschmack des 18. und 19. Jahrhunderts physisch anfeinden und gelegentlich publikumswirksam zerstören, verdichten Tony Conrads clusterartig stagnierende Klaviererroutinen ein Verständnis von Dauerhaftigkeit, welches an Erik Saties (1866–1925) “Vexations” (1893) oder auch György Sándor Ligetis (1923–2006) Kompositionen erinnern kann. Anders als die *Ambient* Linie der Minimal Music (z.B. Philip Glass, Terry Riley etc.), fordern Satie und Ligeti sowohl das Publikum als auch die Musiker bis aufs Äußerste. Das Klavierstück “Vexations” wird beispielsweise erst am 9. September 1963 uraufgeführt. 13 Pianisten, darunter John Cage (sc. Initiator) und Tony Conrads langjähriger Freund John Cale, spielen das bis dahin längst Musikstück (Aufführungszeit: 18 Stunden, 40 Minuten). Dabei wird die einseitige Partitur 840mal unmittelbar nacheinander wiederholt. Der einzige Zuhörer, der das gesamte Stück verfolgt, ist Karl Schenzer, der es für diese besondere Leistung der Zuhörerschaft in das Fernseh-Quiz “I’ve Got a Secret” (1963) geschafft hat.
- 957 Aufzeichnungen des Zyklus fließen in die beiden Performances “Tiding Over. Till Tomorrow” (1977) und “Any Time. 100 Songs” (1980) ein. Lenken die Dias in “Tiding Over” (1977) die Aufmerksamkeit auf das Geschehen (Bilder) im Hintergrund (vgl. Kapitel 76), forciert der von Beth B gesprochene Text in “Any Time” (1980) den autoritären Duktus, sodass das Klavierspiel erneut nur einen Aspekt des gesamten Erlebnisses darstellt. Erst im Rahmen der POINT BLANK-Veranstaltungen widmet der Künstler dem “Music and the Mind of the Word”-Zyklus einen Abend, wobei er erstmals das Ausmaß der Aufzeichnungen greifbar macht (vgl. Abbildung 75).
- 958 Lurk 2012: Informal Chat: Tiding Over, S. 2.
- 959 So erklärt der Künstler gegenüber Hans Ulrich Obrist bezeichnenderweise: “there was a sense of discipline which was largely because of La Monte who is a person with tremendous focus, much to his credit. His discipline is so extraordinary that even now, it is difficult to find out what he is doing. He is disciplined to a fault. We shared a commitment that could only be fulfilled through doing, through systematic doing, and through doing it regularly and through doing it repeatedly, an ongoing basis for years emerged. And if you do one thing for several years, it changes and it assumes a kind of inner proficiency and clarification. And that is what happened with our collaboration. I think this is extremely familiar to theatre people. And to artists, but in a different way now than it was then when being an artist was more about craft” (Obrist 2010, Tony Conrad, S. 465, vgl. Ref. 983).
- 960 Wörtlich bemerkt John Cale: „La Monte war für mich vielleicht der beste Teil der Ausbildung und bedeutete die Einübung in musikalische Disziplin [*sic!*]. Wir bildeten eine Gruppe namens The Dream Syndicate, die aus zwei elektrisch verstärkten Stimmen, einer verstärkten Violine und meiner eigenen elektrischen Viola bestand. Das Konzept der Gruppe war, Noten ohne Unterbrechung zwei Stunden

- zu halten. La Monte Young hielt die tiefsten Noten, ich mit der Viola die nächsten drei, seine Frau Marian [Zazeela] wieder die nächste und ein gewisser Tony Conrad hielt die höchste. Das war meine erste Gruppenerfahrung – und was für eine“ (Cale 1983, zitiert nach Büscher 2002, *Live Electronic Arts und Intermedia*, S. 237). Cale soll Conrad später zur *Erfindung* des “Early Minimalism”-Projekts motiviert haben. Wörtlich erklärt Tony Conrad: “The first piece that I made was called ‘Early Minimalism’, and that was a joke [...], because I knew that you would never name a piece Early ... like whatever. And we never called it Minimalism anyway“ (Lurk 2012: *Informal Chat: Digitizing*, S. 2).
- 961 Wörtlich schreibt Branden W. Joseph: „For Conrad, ‘Music and the Mind of the Wor[]d’ was an attempt to claim for Western piano music’s social and cultural contexts, and it might be seen as a sort of counterpoint to the increasingly mystical framework surrounding Young’s ‘Well –Tuned Piano’. Whereas Young, for instance, claimed that when playing the partially improvised ‘The Well Tuned Piano’ he opened himself up to higher powers that channeled through him, Conrad, in the ‘100 Songs’ section of ‘Music and the Mind of the Wor[]d’, subjected his playing to a litany of withering insults recorded by himself and filmmaker Beth B – instigating an equal, but more evident and contestatory power relation in the performance“ (Joseph 2008, *Beyond the Dream Syndicate*, S. 44). Darüber hinaus erklärt der Autor das instrumentelle Auftreten des Klaviers bei Tony Conrad (ebd., S. 44–48; 93–95; 146ff.). Unter anderem heißt es: “Some time before April 1960, Conrad retuned a piano and taped a set of improvisations that he sent to Young, a potential precedent for Young’s own semi-improvisational opus ‘The Well Tuned Piano’, for which Young retuned a piano in just intonation in March 1964“ (ebd., S. 63). Allerdings stimmt Tony Conrad das Klavier für “Music and the Mind of the Word” nicht um oder greift in die Tonalität ein, die dem Instrument eigen ist, sondern reduziert das klangliche Repertoire auf singuläre Töne, welche fast mechanistisch wiederholt angeschlagen werden (vgl. “Piano Vorsetzer”, 1979). Das erinnert wiederum an Josephs Aussage über Tony Conrads Auseinandersetzung mit Heinrich Ignaz Franz von Biber, über welche der Autor an anderer Stelle ausführlich: “Biber astonished me; the whole idea of finding polyphonic – that is two-note – music form instrument, where I put the violin out of tune and then it did these amazing things, and I heard resonances in the instrument... it was very striking form me“ (ebd., S. 62f.). Biber-Referenzen finden sich an unterschiedlichen Stellen in Tony Conrads Schaffen (vgl. die Klangperformance “Sunbow”, 1977).
- 962 Hier liegt der Vergleich zum Absolutheitsanspruch reiner Kunst nahe (vgl. Greenberg 1978, *Modernist Painting*, Anm. 915).
- 963 Die Sprachrelevanz zeigt sich nicht nur im Titel (“Music and the Mind of the Word”), sondern auch in einer Abschrift der 29 Sprechakte aus John Austins *How to Do Things With Words* (1953), welche sich in den zugehörigen Projektunterlagen (Mappe FF 06 0482) findet. Auf einer losen Seite schreibt der Künstler die *Illocutionary Acts* (ca. 1977) in zwei Spalten untereinander: Die linke Kolumne enthält die Wörter: “state, describe, assert, warn, remark, comment, command, order, request, criticize, apologize, censure, approve, welcome, promise, object, demand, argue”; in der rechten Spalte sind “warn, bet, protest, suggest, estimate, find, pronounce, access, advise, judge” und “blame” aufgeführt.

- 964 Wörtlich heißt es in dem aus alten Textfragmenten kompilierten Dokument Progress 4: "I recorded everything for hundreds of hours over the course of four or five years for this piece, from the end of 1976 through 1982 or so, slowly winding down as I began to refocus with the advantage of the things that I had learned in the course of 'Music in the Mind of the Word'" (Conrad 2003, Progress 4, S. 1). Das gleiche Dokument referenziert auch Branden W. Joseph (2008, Beyond the Dream Syndicate, S. 377), wobei er den Titel gegenüber dem Originaldokument angleicht.
- 965 Conrad 2003, Progress 4, S. 1.
- 966 Ebd.
- 967 Ebd.
- 968 Der Unterschied zwischen dem Übungscharakter und dem Prinzip gewollter Wiederholungen zeigt sich am deutlichsten beim Vergleich mit den minimalistischen Violinperformances, welche aus wenigen, elektrisch amplifizierten Tönen bestehen (vgl. z. B. Phillip Glass). Das Ab- und erneute Ansetzen findet sich innerhalb der Klavieretüden sowie später im Violinen-Duett am Ende von "Window Enactment" (2007).
- 969 Conrad 1983, Music and the Mind of the Word. Um ebendies seinem Publikum transparent zu vermitteln, wird "Music and the Mind of the Word" gleich an sechs Abenden präsentiert.
- 970 Corita Kent fasst die damalige Überzeugung, dass die n-te Durchführung einer Handlung nie exakt identisch zu ihrer Vorlage sein kann, weil sie immer auf den Erfahrungen der vorherigen Operationen aufsetze, in der Performance "We Have No Art" (1967) zusammen, wenn sie erklärt: "When you do it twice, it's different the second time" (Transkript eines Ausstellungsbesuches TELL IT TO MY HEART: COLLECTED BY JULIE AULT, Mai 2013, Museum für Gegenwartskunst Basel).
- 971 Ähnliche sprachbasierte Erinnerungsleistungen prägen kurze Zeit später das "Jail, Jail"-Projekt (1982).
- 972 Dickinson 1988, On Early Minimalism, S. 2.
- 973 Ebd., S. 1.
- 974 Conrad 2004, Duration, S. 3.
- 975 Das Stück wird während Tony Conrads Lehraufenthalt in La Jolla erstmals aufgeführt. Bei der Uraufführung im Institute of Contemporary Art (Los Angeles) befindet er sich sogar in einem anderen Raum(-teil), der durch eine Türöffnung einsehbar ist.
- 976 "Say, listen", mault Beth B, "do you think you have to play right now? ... Would you please stop that racket? Just for my sake would you stop that racket? ... I was really looking forward to being here but ... Hhhhh. ... If only you would play something else besides those same exercises it wouldn't make everyone hate that stuff. ... Are you going to keep that up all day? Am I going to get a chance to do this without all that noise all the time? ... How do you expect me to get the dishes done with that fucking racket going on?" (Conrad 1980, Any Time. Transcript, S. 1; eine redigierte Version ist publiziert in: Conrad 2008, Any Time, S. 579). Scheint der erste Teil des Titels "Any Time" (*irgendwann, jederzeit*) auf die stagnierende Entwicklung und die dadurch repräsentierte Endlosigkeit oder Willkür zu verweisen, lassen sich die "100 Songs" auf Beth Bs Aussagen anwenden. Beth B gilt in den späten 1970er Jahren als Vorreiterin der New-Wave-Bewegung und ist in der

- Punkszene aktiv. Ihre Arbeiten spüren autoritäre Strukturen und Mechanismen von Gewalt hinter den glatten Oberflächen des alltäglichen Lebens auf (EAI 1997–2010, Beth B). Die Ähnlichkeit von Beth Bs Themen und jenen von Tony Conrad zeigt sich im weiteren Verlauf der Entwicklung z.B. in Beth Bs semifiktionalen Videointerviews “Belladonna” (1989), der Videoarbeit “Stigmata” (1991) oder der Installation “Under Lock and Key” (1993), deren Bekenntnismodus an Tony Conrads Zusammenarbeit mit Julie Zando erinnern kann (vgl. “Egypt 2000”). Das fast schon burleske Umschlagen von Underground in Punk/New Wave führen Scott und Beth B in ihren filmischen Arbeiten auf Jack Smith zurück. Tatsächlich soll ihre Auseinandersetzung mit Jack Smith den Weg zu Tony Conrad geebnet haben.
- 977 “The voice“, erläutert der Künstler hierzu, “says out strictly with great presence. The songs last 5 to 20 seconds each. Lights go on between tones, for about 10 seconds” (Conrad 1977, 100 Songs Script, S. 3).
- 978 Zum “Piano Vorsetzer” (1979) vgl. Anm. 172.
- 979 Die technisch aufgezeichnete Stimme kommt als autoritätsbehaftetes Medium auch in “Beholden to Victory” (1981, Funkstimme) und in “Jail. Jail” (1982, Computerstimme) vor (vgl. Anm. 432), auch wenn die Stimme dort, im Unterschied zu “Any Time” (1980), eher ein Informationsträger/-vermittler ist, wie er in “Blue Car Loop” (2001) kritisiert wird. In “Any Time” steht hingegen die Körperlichkeit der Stimme im Vordergrund (Zur kulturgeschichtlichen Dimension der Stimme vgl. Felderer 2004, Phonorama).
- 980 Wörtlich heißt es: “Some pre-recorded, I sing songs // Mother: Stop interrupting me with that noise. // Are you going to play that // Did you practice yet // Are you banging on that again // Wait until you stand up” (Conrad 1980, 100 Songs Script II, S. 2).
- 981 Kurz davor realisiert Bruce Nauman “Playing a note on the violin while I walk around the studio” (1967–1968), welches noch amateurhafter wirkt.
- 982 In einem Gespräch merkt der Künstler an: “The piano is the enabling technology for western music composition [European Music in the 18th and 19th century]. You wouldn’t have the western composition without the piano” (Lurk 2012: Informal Chat: Tiding Ove, S. 2). Und gegenüber Hans-Ulrich Obrist erklärt er: “My family never had very much music in the house. We didn’t have a piano until later. So these were mysteries that were exciting for me to learn about” (Obrist 2010, Tony Conrad, S. 457; vgl. auch Anm. 172 zum “Piano Vorsetzer”).
- 983 Lurk 2012: Informal Chat: Tiding Ove, S. 2. Auch Branden W. Joseph attestiert dem Künstler eine (gewollt) schlechte (Spiel-)Technik, wenn er schreibt: “Conrad included within the *finished* work aspects of practice, qualitatively *bad* technique, and the appropriation of *folk-classical-pop-ethnic* sources” (Joseph 2008, Beyond the Dream Syndicate, S. 44f.).
- 984 Johnson 2010, On Another Throwaway Gesture Performance, S. 41.
- 985 Ein Vergleich mit Rodney Grahams “Parsifal” (1989) und der darin angewandten Looptechnik (vgl. Glasmeier 2002, Loop) wäre zu prüfen. Im *Duration*-Aufsatz erklärt Conrad: “When long durations appeared in this cultural framework, their dialogical shock was immediately felt; it went directly to the core presuppositions of bourgeois cultural construction” (Conrad 2004, Duration, S. 3).
- 986 Die Stückbezeichnung erinnert hier an die 20 *Filme* der “Yellow Movies”.

- 987 Conrad 1980, 100 Songs Script II. Zudem ist von einem "Solo Piano and Tape" die Rede. Auch hier lassen sich Parallelen zu Bruce Naumans "Violin Tuned D.E.A.D." (1969) ziehen.
- 988 Vgl. hierzu "Sunnyside High".
- 989 Conrad 1983, Music and the Mind of the Word.
- 990 Zum erhöhten Kamerastandpunkt vgl. "Beholden to Victory" (1983), zur Profil-sicht vgl. "Sip Twice, Sandry" (1983) sowie "Conversation II (Valentine)" (2005), zur optischen Lücke vgl. die Schwarzsequenz in "Concord Ultimatum" (1977) sowie die Installationsversion von "Jail. Jail", "Women in Prison" (2012).
- 991 Das iterative Spiel zwischen exakter Wiederholung und Differenz darf an die Tastenoperationen der Klavierperformances erinnern, zumal Tony Conrad auch dort einen klassischen (Zehn-)Fingersatz vermeidet und die Tasten häufig nur mit dem Zeigefinger oder dem Unterarm anschlägt.
- 992 Auch wenn "Cycles of 3's and 7's" (1977) ästhetisch aufgrund der Wiederholung und der kompositionellen Strenge eine gewisse Nähe zu Tony Conrads strukturalistischen Schwarzweißfilmen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre aufweist, wird die Fehlerhaftigkeit in dieser Arbeit eher mit musikalischen Prinzipien und dem Einfluss der damals neuen Buffalo-Community in Verbindung gebracht.
- 993 Vgl. hierzu den "Piano Vorsetzer" (1979, Anm. 172) sowie die mechanischen Bassgeigen aus "Implicating Lully" (1998).
- 994 Als wolle er die historische Distanz von gut 2500 Jahren überbrücken, fährt Tony Conrad mit einer dicken (Fahrrad-)Kette um den Hals durch New York (pseudo-Rapperlook), um sich im Central Park auf einer Bank niederzulassen. Dort philosophiert er über die pythagoreische Musik, (Komposition "Slapping Pythagoras", 1995) sowie die Demokratie im alten Griechenland. Auch die zwischenzeitlich ins Bild laufenden Jugendlichen, welche an die "Mall Teens" aus "Panopticon" erinnern, können den Künstler nicht aus der Ruhe bringen. Das Videoband wird am 12. November 2011 auf Youtube publiziert; die Aufnahme selbst dürfte circa fünf Monate älter sein. "Pythagoras in the Park" entsteht kurz nach dem Renaissance-Zyklus ("Window Enactment", 2007; "Laughing at Leonardo", 2008; "Brunelleschi", 2008), in dessen Umfeld das Manuskript *Occult Regulatory Systems* verfasst wird. Darin heißt es: "The hallmark of occult regulatory systems is their relationship to physical science – where this science is understood as a system of laws that regulate the material world of the subject according to an occult system. The first such scientific result was the observation, by the Pythagoreans, of an occult relationship between musical harmony and proportions between whole numbers. The Pythagoreans proposed Number as a general regulatory system governing what they called the cosmos (which was to say of all and everything, including the inaccessible region of the night sky). The effectiveness of Number, and of the introduction of Number into the system of the cosmos, was that it enabled a direct connection between their remote cosmic realm and the corporeal immediacy of musical sounds. Musical sound, as song, inhabits the very body of the subject, and in effect colonizes the subject's body with a system of Number that can be described as always already present. Every moment of harmonic song then acts to reinforce the subject's participation in an occult order, whose interests are made present and authoritative by means of the

- template Number that the Pythagoreans could demonstrate, using a geometry of cords” (Conrad 2008, *Occult Regulatory Systems*, S. 2f.). Im ARTEplusX-Interview bezieht sich der Künstler auf eben diese Sequenz, wobei er sie in seine Jugend rückdatiert. Die Interviewpartner nehmen ihm das offenbar ab und lassen die Aussage in den eigenen Kommentar einfließen (vgl. ARTEplusX (Hg.) 2010, Tony Conrad). Auch in anderen Zusammenhängen lässt der Künstler seine Dialogpartner *in situ* mittels inszenierter Komik oder versteckter Ironie auflaufen (vgl. Cohen 2013, Tony Conrad interviewed by Michael, S. 42–49).
- 995 Mit Blick auf die Mensch-Maschine-Kommunikation vgl. auch “Concord Ultimatum” (1977). Zum Rollentausch innerhalb der sprachbasierten Kommunikation vgl. “Conversation II (Valentine)” (2005).
- 996 Conrad 1990, *Accordion*, S. 1.
- 997 Zum Motiv der Fehlerhaftigkeit in seiner Kopplung an das Kindheitssujet vgl. Kapitel 2.3.2.
- 998 Ebd. Historisch kann leicht der Eindruck entstehen, als habe “Accordion” für den Künstler tatsächlich (zwischenzeitlich) an Bedeutung verloren, denn es ist eines der wenigen Bänder, welches zwar konsequent in der Vita mitgeführt wird, nicht jedoch in die Retrospektive AUTHORIZED TO SURRENDER aufgenommen wird und daher weniger verbreitet ist.
- 999 Ebd.
- 1000 Nicht zuletzt weist das Ersatzklavier (Akkordeon) einen relativ direkten, semantischen Bezug zum “Music and the Mind of the Word”-Zyklus (1976–1982) auf, der hier erneut die Fehlerhaftigkeit forciert.
- 1001 Jean-Baptiste Lully wird 1652 zunächst Dirigent des Orchesters «Les 24 Violons du Roi», wo er bald eine besondere Stellung genießt. Er komponiert u.a. das berühmte «Ballet Royal de la Nuit» (1653), in welchem Ludwig XIV (Apollo) erstmals als Sonnenkönig auftritt. Auch Lully tanzt in diesem Stück in unterschiedlichen Rollen. Gleichzeitig etabliert er für Ludwig XIV eine einheitlich funktionale Marschmusik (vgl. Trinks 2006, *Höfische Musik*), die Tony Conrad auf den Kanon barocker Unterhaltungsmusik bezieht. Sie verdeutlicht für den Künstler die strukturelle Analogie zwischen der Macht, ihrer Wirkung und der Kunst. Unter Lullys Ägide entsteht ferner der Generalbass, ein quasi endloser Klangteppich, welcher ästhetische Parallelen zum minimalistischen Flächenklang aufweist. Wörtlich schreibt Tony Conrad: “Louis’s musical Martinet was an Italian by birth, and his name was Lully. Before Lully, Western orchestras were a hodge-podge; Lully’s orchestra was a SENSATION” (Conrad 1998, *Implicating Lully*, S. 2).
- 1002 Vgl. hierzu auch Conrad 2010, *Improvisation*, S. 143–145.
- 1003 Die Effizienz der Kriegsführung wird mittels musikalischer Routinen implementiert. Marschmusik erleichtert das einheitlich systematische Marschieren der Soldaten und führt im Countermarsch der Oranischen Heeresreform zur Vollendung. Der Countermarsch hält die Truppe selbst im Ruhezustand (*stehendes Heer*) in Bewegung und mithin einsatzbereit (vgl. Anm. 1005). Neben der Bewegungsroutine des in Blöcken realisierten Countermarschs kommt in diesem Zusammenhang dem Spaten eine kulturhistorisch strategische Funktion zu: Das Ausheben von Gräben fördert die Fitness der Soldaten z.B. im Belagerungszustand (vgl. McNeill 1984, *Krieg und Macht*, S. 110–125).

- 1004 “Louis”, erklärt der Künstler “used peacetime taxation to sustain a standing army. His drill-master gave his name to fastidious, merciless, and pointlessly pervasive discipline: Martinet. The army fought on foreign soil, while Louis founded the modern state bureaucracy at home. With everything resting on Maurice’s innovations, it was natural that Louis would use drill ceremonies to control the French aristocracy at Versailles. These drill ceremonies were called dances, and they were regimented by the power of music” (Conrad 1998, *Implicating Lully*, S. 2).
- 1005 Synchronisierte Streichformen (Auf- und Abstrich) homogenisieren die Klangqualität und nähern die Bewegungsabläufe des Orchesters ästhetisch an jene des Balletts (und des Militärs) an, so der Künstler.
- 1006 Ebd.
- 1007 Die umfangreiche Dokumentation der *ESCALIER DU CHANT* gibt ausführliche Einblicke in Tony Conrads weitläufige Metaphorik.
- 1008 Moritz von Oranien perfektioniert mit der nach ihm benannten Heeresreform gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Aufstellung und Funktion seines niederländischen Heeres. Zentral ist dabei die neue kriegerische Angriffstechnik des Countermarch, den Tony Conrad in den *ESCALIER DU CHANT* direkt referenziert. Die Reform zeichnet sich durch Drill, Ausdauertraining und permanente Beschäftigung der Soldaten aus. Das stärkt den Zusammenhalt der Truppe und die Moral auch während längerer Belagerungen, da gruppenspezifische Mechanismen greifen. Das regelmäßige gemeinsame Ausführen der immer gleichen, synchronisierten Bewegungsabläufe optimiert den Lerneffekt und sorgt für Ausdauer.
- 1009 Zwar ist Tony Conrad weder im Ausstellungskatalog noch auf der Website von *OUT OF ACTIONS: BETWEEN PERFORMANCE AND THE OBJECT, 1949–1979* (8. Februar–10. Mai 1998, MOCA, Los Angeles) explizit verzeichnet, aber Paul McCarthy ist (mit “Assortment”, 1973–1983) erwähnt, der gemeinsam mit Tony Oursler Tony Conrads Performance-Serie vorschlägt und kuratiert. Eine Videodokumentation auf Youtube (ohne Titel) kann ikonografisch als “*Implicating Lully*” identifiziert werden (tylerhubby 2009, Tony Conrad at Los Angeles) und ergänzt die Skripte des Künstlers. 2012 wird die motorisierte Violinskulptur “*Violin Player*” (1998) in den Inventarlisten zur Ausstellung *INVENTED ACOUSTICAL TOOLS* (Galerie Buchholz 2012, Tony Conrad, S. 13) explizit als Relikt der Ausstellung ausgewiesen. Zuvor hatte die Greene Naftali Gallery die vom Künstler gemalten Informationen geglättet.
- 1010 Wie wichtig dem Künstler das Spielen im Einklang (*in tune*) ist, belegt seine Ode an den Gleichklang. “That’s OUR TUNE!!”, heißt es im Skript: “It’s never MY tune; it’s OUR tune. TUNE is one of the most powerful socializing modalities. TUNE is LANGUAGE” (Conrad 1998, *Implicating Lully*, S. 1f.).
- 1011 Ebd., S. 2.
- 1012 Ebd., S. 2f.
- 1013 “Why Do Things Get In a Muddle? (Come on Petunia)” ist Gary Hills erste Videoarbeit, die einem festgelegten Skript folgt. Der Künstler filmt sich dabei, wie er Gregory Batesons Text *Steps to an Ecology of Mind* (1972) rückwärts vorliest. Auch die übrigen Handlungen werden rückwärts ausgeführt, so dass das Videoband durch rückwärtiges Abspielen wieder „richtig“ erscheint. Zwar ist der inverse Charakter nicht mehr unmittelbar erkennbar, aber ein Moment der

- Irritation bleibt, denn die extrem anstrengende, mentale Leistung bleibt stets greifbar. Im Titel referenziert Gary Hill einerseits seine literarische Vorlage, in der Bateson ein Kapitel mit der Frage “Why Do Things Get in a Muddle?” überschreibt. Andererseits stellt der Untertitel der Videoarbeit (“Come on Petunia”) ein Sprachspiel dar, bei dem die Buchstaben in Unordnung geraten sind. In ihre logische Ordnung (zurück-)gebracht, ergeben sie den Ausspruch “once upon a time” (Broeker 2002, *How do Things Get*, S. 113).
- 1014 Wollte man biografische Details hinzuziehen, könnte festgehalten werden, dass der Künstler damals erstmals Grossvater wird. Zudem fällt die erste Krebserkrankung des Künstlers in den Zeitraum der Fertigstellung.
- 1015 Spielmann 2005, Video, S. 200. Die Autorin erläutert dies am Beispiel von Marcel Odenbachs Videoband „Sich selbst bei Laune halten oder die Spielverderber“ (1977), welches, im Unterschied zu Tony Conrads Arbeiten, zeithistorisch extrem virulente Elemente (Opfer und Täter der RAF) beinhaltet.
- 1016 Einerseits spricht Chris Hill in einer der POINT BLANK-Veranstaltungen davon, dass “[l]anguage becomes some kind of a vessel” (Conrad 1985, *Philocognosy*, S. 2). Andererseits wiederholt sich hier (vermutlich unbewusst) eine Geste der familiären Übertragung, wie sie der Künstler in “An Immense Majority” (1987) präsentiert hatte, als er die eigene Findung (Individuation) durch das Nachmalen (Schminken) des Gesichts nach dem Vorbild des väterlichen Portraits vorgeführt hatte (vgl. Abbildung 52). Fünf Jahre vor “Landscape is a Wish for Motion” (2003) bringt Tony Conrad die Trias aus Sprache, Regulierung (Rhythmik) und Körperlichkeit auf den Punkt, wenn er in seinem Skript zu “Implicating Lully” festhält: “If tune is language, rhythm is the disciplined motion of bodies. The Western discipline of bodies which led directly to world domination in the colonial era was discovered by Maurice of Orange at the end of the 16th century” (Conrad 1998, *Implicating Lully*, S. 1f.).
- 1017 In seinem Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist fast der Künstler diesen Themenkomplex wie folgt zusammen: “the fact that military drill and military routine were systematically introduced by Maurice of Orange Maurice of Nassau, Prince of Orange, around 1585 after they had read the literature about the Roman legions; that this hugely influenced the course of the Thirty-Years War; that at the end of the Thirty-Years’ War [1618–1648], Louis XIV established a new form of state bureaucracy based on this new military model and nationhood becomes the central identity formation in Europe; that the discipline of military service is imprinted with the name [Jean] Martinet; and consequently Western musical organization is in the form of a disciplined orchestra which was defined under Louis XIV’s reign by [Jean-Baptiste] Lully, whom Louis considered him a great friend because they were both dancers. Although Lully was gay, a crime for which other people were being burned at the time, Louis nevertheless granted a patent on all music in the French state to him” (Obrist 2010, Tony Conrad, S. 461).
- 1018 Am 27. März 2011 werden die fünf Stücke “Countermarch”, “Discipline”, “Flutter”, “Homeless” und “This is a Song About What’s Wrong in Your Neighborhood/ To the Bystanders” uraufgeführt, am 26. Juni 2011 folgen “Family”, “Pop, Pop, Poppies, Good Bye!”, “Voting”, “Beating” und “Middle Class”.
- 1019 Nicolai 2011, *Escalier du Chant*.

- 1020 Werkmonografisch kann hier an Tony Conrads und Jennifer Walshes Beitrag "Intonarumori" (2009) beim New Yorker PERFORMA 09-Festivals erinnert werden, der effektiv im öffentlichen Stadtraum (moderne Agora) stattfindet. An der Kreuzung von Broadway und 46th Street (West) greifen die beiden Musiker Max Neuhaus Langzeitinstallation "Times Square" (seit 1977) auf und verstärken (amplifizieren) diese. Die temporäre Performance (Conrad-Walshe) nutzt die durch die Neuhaus-Installation aufbereiteten U-Bahnklänge als akustische Quelle. Die neuerliche Akzentuierung erfolgt audiovisuell, denn Conrad und Walshe operieren mit selbst gebauten Großinstrumenten, "Intonarumori" genannt, welche die Formensprache der "Intonarumori"-Instrumente (1910–1930) des italienischen Futuristen Luigi Russolo nachempfinden und die beiläufige Unsichtbarkeit der Neuhausschen Arbeit ins Sichtbare rücken.
- 1021 Nicolai 2011, About Escalier du Chant.
- 1022 Für Nicolai ist vermutlich Tony Conrads Beitrag zu *Annexpression* im *DICTIONARY OF WAR* ein konkreter Anknüpfungspunkt (vgl. Conrad 2009, *Annexpression*). Ferner werden die Public-Access-Aktivitäten der frühen 1990er Jahre referenziert. Zur unpolitischen Haltung von Tony Conrad vgl. Anm. 1084.
- 1023 Conrad 2011, *Discipline*, S. 6.
- 1024 Kelley 1996, Introduction to an essay.
- 1025 Ebd.
- 1026 "I was reminded", schreibt der Künstler "that *countermarch* once referred to a violently aggressive military drill tactic that changed the balance of power in the whole world" (Conrad 2011, *Countermarch*, S. 6). Der *Countermarch* beschreibt einen scheinbar auf der Stelle stehenden, militärischen Pulk, in welchem sich jeder Soldat permanent nach einem streng vorgegebenen Muster vorwärts bewegt, ohne dass dadurch notwendig ein Raumgewinn erzielt wird. In der ersten Reihe angekommen, folgt nach dem Abfeuern der Waffen eine 180° Drehung, sodass sich das Regiment sukzessive selbst erneuert und die erste Reihe wieder hinten ansteht. Als literarische Vorlage dient William McNeills *The Pursuit of Power* (1984), in dem es heißt: "The most important maneuver of Price Maurice's drill was the countermarch, whereby having fired their weapons, a rank of [h]arquebusiers or musketeers marched between the files of the men standing behind them, and proceeded to reload in the rear while the men in the next rank were firing their pieces. With practice, and with an appropriate number of ranks, by the time the first rank's guns were again fully loaded, each of the other ranks had fired and retired in its turn, allowing the soldiers of the first rank to fire their second volley without obstruction or delay. In this fashion, a well-choreographed military ballet permitted a carefully drilled unit to deliver a series of volleys in rapid succession, giving an enemy no chance to recover from the shock of one burst of fire before another volley hit home [...]. Of-repeated drill, making every movement semiautomatic, minimized the possibility of breakdown. Closer supervision of the rank and file by an expanded cadre of officers and noncoms was also necessary to make the countermarch practicable. But when everything went as intended, the pay-off was spectacular" (McNeill 1982, *The Pursuit of power*, S. 129).
- 1027 Conrad 2011, *Countermarch*, S. 6. Vgl. zudem das Motiv des Re-Enactments in "No Europe" (1990), Anm. 905.

- 1028 Conrad 2011, *This is a Song*, S. 6. Unmittelbar davor erklärt der Künstler: “‘What’s Wrong in Your Neighborhood’ and ‘To the Bystanders’ are aimed at using the contingency of the ESCALIER DU CHANT performance schedule to emphasize the function of social (and political) authority in relation to performance” (ebd.).
- 1029 Wörtlich heißt es in diesem Heft: “Please can you sing for us? ...Just any little song you know? ...Just sing it very quietly to yourself. A song you knew a long, long time ago. A simple song we all would sing. You know? One song comes to mind. And we will all sing our songs. Together now, when you’re ready. Try again, and... all of us at once!” (Conrad 2011, *Homeless*, S. 2).
- 1030 In der Regel summen oder singen zunächst nur Wenige vorsichtig ein Volkslied an, in welches die Umstehenden dann sukzessive einstimmen.
- 1031 Die Arbeit evoziert ein bedrückendes Gefühl, das durch die Tatsache gefördert wird, dass die Gefilmten Holocaust-Überlebende sind. Jürß weist darauf in ihrer Installationsbeschreibung explizit hin und merkt an: „Es war mir wichtig, den Prozess des Erinnerns sowohl sichtbar als auch hörbar zu machen. So entstand eine Installation aus visuellen und stimmlichen Porträts, die sich in einem polyphonen Chor mischen, sobald man den Raum betritt“ (Jürß 1999, *A Capella Portraits* 1996, S. 206).
- 1032 Mit Blick auf den politischen Hintergrund ihrer Arbeit erklärt Jürß weiter: „Unbewusst bewahrt das kollektive Gedächtnis die Erinnerung und überdauert den Umzug in eine neue, andere Kultur, zum Teil verschüttet, aber immer noch vorhanden“ (ebd., S. 206f.).
- 1033 Conrad 2011, *Homeless*, S. 4. Inhaltlich kritisiert die Komposition eine Gesetzesvorlage des Bundesstaats Wisconsin (2010), welche die Rechte der Gewerkschaften (auf Streik) eingrenzen soll.
- 1034 Conrad 2011, *Flutter*, S. 4. Marlou war in den frühen 1970er Jahren von einem Vietnam-Veteranen überfahren worden, als dieser unvermittelt einen apathischen Schock erlitt und die Kontrolle über sein Auto verlor.
- 1035 Wenige Tage vor der Aufführung in München hatte sich Deutschland bei der Abstimmung zur Einrichtung einer Flugverbotszone über Syrien enthalten, was zu außenpolitischen Verstimmungen mit den USA führte. Auch sonst verfolgt Tony Conrad die aktuellen Nachrichten im (nationalen, deutschen) Fernsehen (wie auch über CNN). Diese extrem tagesaktuellen Topics gelangen in die Booklets, weil diese erst unmittelbar vor der Aufführung gedruckt werden und auch die Musiker teilweise erst kurz vor der Präsentation die finale Notenversion erhalten.
- 1036 Conrad 2011, *Family*, S. 4.
- 1037 Conrad 2011, *Pop, Pop, Poppies*, S. 5.
- 1038 Wie leicht Drogenkriminalität im globalen Stil in Bürgerkrieg umschlägt, sieht der Künstler auch „vor der eigenen Haustür“ in Mexiko. Im Unterschied dazu interessiert ihn hier jedoch der Afghanistankonflikt mit seinen vielen, nicht explizit benannten Subtexten.
- 1039 Conrad 1998, *Implicating Lully*, S. 3.
- 1040 Es mag Ironie des Schicksals sein, aber ursprünglich sollte “Voting” am 17.03.2011, einem Wahlsonntag, uraufgeführt werden. Die Präsentation wurde dann jedoch auf den Junitermin verschoben.

- 1041 Conrad 2011, Voting, S. 2.
- 1042 Ebd., S. 5.
- 1043 Im Programmflyer schreibt Tony Conrad: “The foremost weapon in corporations’ arsenal of public control is choice. In this song, the performers can make real-time choices among a specific list of words and notes during the song line” (Conrad 2011, Middle Class, S. 5).
- 1044 So schreibt der Künstler erneut mit Blick auf den Starkult: “What is it to be a superstar? Nothing personal, but these roles are filled by bodies; the bodies pass into obscurity; and new stars appear before the public in new bodies, new leaders, new lives; a cycle of public staging, the drama that is constructed by the multitude as audience” (ebd.).
- 1045 Die USA haben unter anderem im Gefangenenlager von Guantánamo gezielt Electro-Industrial-Music von Metallica, REM, Rage Against The Machine sowie der kanadischen Band Skinny Puppy als Folterinstrument eingesetzt. Skinny Puppy ist mit ihrem Protest an die Öffentlichkeit getreten, nachdem sie dem US-Verteidigungsministerium eine Rechnung über 666.000 Dollar Nutzungsgebühren zustellen hat lassen (stern.de 2014, Folter mit Musik in Guantánamo).
- 1046 Conrad 2011, Beating, S. 5.
- 1047 Ebd.
- 1048 Das Galerie-Restaurant Monkeytown befindet sich in Brooklyn in der Nachbarschaft des Ateliers des Künstlers und veranstaltet regelmäßig Kunst-Events (vgl. Knott 2013, About Monkeytown). Im Februar 2008 wird “Laughing at Leonardo” hier uraufgeführt, bevor es im Mai des gleichen Jahres im Reykjavík Arts Museum (Island) erneut präsentiert wird. Monkeytown verfügt über ein vorinstalliertes Videosystem, das bis zu vier Videokameras und vier Projektionsflächen in Echtzeit bespielen kann und werkbestimmend für “Laughing at Leonardo” (2008) wird (bereits 1971 findet sich ein quadratischer Projektionskubus in der Filminstallation “Four Square”). Die Positionierung der Videowände erzeugt einen offenen Kubus, auf den Tony Conrad die beiden Livevideobilder jener Kameras überträgt, welche seine Performance von oben filmen. Im Freistellungsantrag erklärt der Künstler: “This performance work uses two video cameras with live mixing onto four screens and four-channel live sound with two musician performers” (Conrad 2008, Application for a Humanities Institute Faculty Research Fellowship, S. 4). Neben der Ausstattung weist der Name eine Affinität zum Kunstkontext (Affenikonografie) auf.
- 1049 Das Akronym des Titels (*LaL*) erinnert phonetisch an den umgangssprachlichen Ausspruch *LOL* – “laughing out loudly” – der vor allem in Kurzbotschaften der Netzkultur (SMS, Chat, Tweets, Blog-Replies etc.) verbreitet ist.
- 1050 Im Sommer 2005 porträtiert Betina Herzer Tony Conrad, während er in Handschellen in seiner alten “Jail. Jail”-Gefängniskulisse Geige spielt (vgl. Sanders 2005, Tony Conrad, S. 66). Im Unterschied zu Rodney Graham inszeniert Conrad den performativen Akt zwar primär für die Kamera, aber die Nähe zu “A Reverie Interrupted by the Police” (2003) ist bemerkenswert.
- 1051 Conrad 2008, Application, S. 4.
- 1052 Katie Shim gehört der Musikgruppe Loud Objects (Shim, Kunal Gupta, Tristan Perich) an.

- 1053 Die innere Mechanik des binokularen Sehens beschäftigt Tony Conrad zu dieser Zeit auch in seinen Studien zu "Realigning Alberti: Projection and Perspective" (2008), bei denen der videografische Tiefenraum mittels Chromakey-Effekten überhöht wird und eine Fensterkulisse zum teils diaphanen, teils opaken Projektionsraum wird (vgl. "Window Enactment", 2007; "Brunelleschi", 2008). Die eigens für die Studien installierte Kulisse ermöglicht, ähnlich wie drei Dekaden früher das "Jail. Jail"-Setting, eine ganze Reihe an optischen aber auch kunsttheoretisch motivierten Experimenten. Sie sind bisher leider wenig dokumentiert und teilweise bei den jüngeren NY-Umzügen abhanden gekommen.
- 1054 Conrad 2008, Rationality, S. 1.
- 1055 Die Vorbereitungsarbeiten zur Vermarktung von James Camerons Blockbusters "Avatar" (2009) bescheren ab 2007 dem Illusionismus des tiefenräumlichen Sehens eine Renaissance. Wichtiger als die inhaltliche Qualität der Erzählung wirkt in diesem Film der Einsatz von 3D-Technologien, der als künftiges Kinoformat massiv beworben wird (vgl. z.B. Jockenhövel 2014, Der digitale 3D-Film). Dass Tony Conrad sein Brooklyner Studio ab 2007 für diverse Testsettings so einrichtet, dass er *ad hoc* binokulare Blickformate erproben kann, wirkt vor dem kineastischen Hintergrund einerseits wenig zufällig, andererseits verdeutlicht "Laughing at Leonardo", dass der Künstler erneut seinen Sonderweg findet.
- 1056 Steina verschaltet seit den frühen 1970er Jahren Audio- und Videosignale so miteinander, dass die ästhetisch heterogenen Quellen in ein ausgelotetes Wechselverhältnis treten. Über ihre "Viole Power"-Serie (1978) schreibt die Künstlerin: "In 1991, after having experimentally interfaced my acoustic violin with a variable speed video cassette player, I bought a MIDI violin and a Pioneer Disk Player. Interfacing these instruments with a computer gave me an instant access to any frame of video on the disk as well as access to fast/slow and forward/backward movements [...]. 'Violin Power' is an ongoing continuous project with an ever increasing repertoire. So far I have made five videodisks and I changed the program for every performance" (Steina 2004, Viole Power).
- 1057 Vor diesem Hintergrund mag es nicht unerheblich sein, dass die zweite Aufführung von "Laughing at Leonardo" in Reykjavik, Steinas Geburtsstadt, realisiert wird.

6. Fazit

- 1058 Besonders deutlich wird der Generalverdacht der Instrumentalisierung (durch den Künstler) bei der Kritik von Künstlerinterviews artikuliert (vgl. Lichtin 2004, Das Künstlerinterview; Imhof, Omlin (Hg.) 2010, Interviews; Diers, Blunck et al. (Hg.) 2013, Das Interview; Graw 2013, Reden bis zum Umfallen, S. 298f.). Hier fallen nach Julia Gelshorn drei unterschiedliche Funktionen des Textes/der Aussage zusammen: „erstens die Legitimation und Reflexion der (mehr oder weniger autonomen) Rolle des Künstlers innerhalb eines sich ständig verändernden sozialen Feldes; zweitens der in Form des Dialogs zum Ausdruck kommende Widerstand gegen traditionelle Gattungen des Künstlerdiskurses und der Kunstkritik; und drittens die Vermarktung des Künstlers als Person und Marke, die vor allem

von Händlern, Kuratoren und Sammlern betrieben wird“ (Gelshorn 2013, *Two Are Better Than One*, S. 267). Den Nutzen von Künstlerinterviews im Kontext der Videokunst erwähnt hingegen Dora Imhof (2010, *Oral History in der Kunstgeschichte*, S. 36). Aber auch die „zum Aphorismus verkürzte Künstlernaussage“ des Statements, welche seit dem Abstrakten Expressionismus wachsende Popularität erfährt (Schneemann 2013, *Formate und Funktionen der künstlerischen Selbstausage*, S. 131), und weitere Produkte der Familie der Künstlertexte wurden in den vergangenen Jahren auf ihren Status hin befragt (vgl. z.B. Gelshorn 2008, *Der Produzent als Autor*). Als Reaktion auf die Ergebnisse dieser Diskussion wurde im vorliegenden Text versucht, die unterschiedlichen Aussagen des Künstlers greifbar zu machen (Transkription), sie zu kontextualisieren (Provenienzvermerk) und Parallelen zum historischen Umfeld aufzuzeigen. Der Text begegnet mithin eher dokumentarisch als wertend der Herausforderung, dass Tony Conrad nicht nur seine Selbstsicht über die Jahre hin immer wieder modifiziert hat (Reifung, Kontext, Übernahme von Argumenten der Kunstkritik, etc.), sondern dass die künstlerischen Erläuterungen wie ein Stilmerkmal selbst häufig Einzug in die Werkform gefunden haben (weiter vgl. Anm. 1072).

- 1059 Die materielle Fragilität und Unzugänglichkeit des Materials einerseits, aber auch die technisch vergleichsweise einfache Manipulierbarkeit unterstreichen den deskriptiven Ansatz dieser Arbeit. Lange Zitate bilden den ursprünglichen Entstehungskontext ab und/oder kontextualisieren die (vor allem videografischen) Quellen.
- 1060 Exemplarisch lässt sich Tony Conrads Zeitgenossenschaft beim wörtlichen Vergleich mit Brian O'Dohertys Betrachtertypologien verdeutlichen. Auch wenn sich die beiden Künstler nicht explizit aufeinander beziehen, wirkt der Deckungsgrad der bildlich-metaphorischen Findungen verblüffend. In Klammern können O'Dohertys Wendungen durch Tony Conrads Videoarbeiten wie folgt ergänzt werden. Ausgehend von der Frage, wer der Betrachter, Zuschauer, Beobachter sei (“Who is this Spectator, also called the Viewer, sometimes calls the Observer, occasionally the Perceiver?”) argumentiert O'Doherty in *Inside the White Cube* weiter: “It has no face, is mostly a back. It stoops and peers, is slightly clumsy [“Window Enactment”]. Its attitude is inquiring, its puzzlement discreet [“Height 100”]. He – I'msure it is more male than female [“Egypt 2000”] – arrived with modernism, with the disappearance of perspective. He seems born out of the picture and like some perceptual Adam [“VIDI VICI”], is drawn back repeatedly to contemplate it [“Sip Twice, Sandry”]. The Spectator seems a little dumb; he is not you or me [“Eye Contact”]. Always on call, he staggers into place before every new work that requires his presence [“In Line”]. This obliging stand-in is ready to enact our fanciest speculations [“An Immense Majority”]. He tests them patiently and does not resent that we provide him with directions and responses: ‘The viewer feels ...’; ‘the observer notices ...’; ‘the spectator moves...’ He is sensitive to effects [“Knowing with Television”]: ‘The effect on the spectator is...’ [“Lookers”] He smells [“Redressing Down”] out ambiguities like a bloodhound: ‘caught between these ambiguities, the spectator ...’ He not only stands and sits on command [“Beholden to Victory”]; he lies down and even crawls as modernism presses on him its final indignities [“Jail. Jail”].

- Plunged into darkness [“Suckerman”], deprived of perceptual cues, blasted by strobes [“The Flicker”, “Window Enactment”], he frequently watches his own image chopped up [“In Line”] and recycled by a variety of media [“Ipso Facto”, “Weak Bodies and Strong Wills”]. Art conjugates him, but he is a sluggish very, eager to carry the weight of meaning but not always up to it [“Lookers”]. He balances; he tests; he is mystified, demystified. In time, the Spectator stumbles around between confusing roles [“Sip Twice, Sandry”, “Height”]: he is a cluster of motor reflexes, a dark-adapted wanderer, the vivant in a tableau [“Lookers”], an actor manqué, even a trigger of sound and light in space land-mined for art [“That Far Away Look”; ML: “Tony Conrad. DreamMinimalist”]. He may even be told that he himself is an artist and be persuaded that his contribution to what he observes or trips over is its authenticating signature [“Panopticon”] (O’Doherty, McEvilley 1999, *Inside the white cube*, S. 39–41).
- 1061 Die ursprünglichen Produktionsformate (*raw materials*, Master) sind nur in seltenen Fällen dokumentiert und erwähnt. Sie reichen von den offenen Spulenformaten (1/2“ Open Reel Video) über bandbasierte Kassettenformate (U-Matic, VHS, HI8, später dann MiniDV) bis hin zu Mischformen, welche Videoscoping (inkl. Filmtransfers) und Transcodierungsverfahren mit einbeziehen (Zielformat sc. Video). Der Umstand, dass klassische Filmformate wie 16mm oder Super 8 hinzu kommen, ist auch der Tatsache geschuldet, dass Tony Conrad in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren sehr viel vertrauter mit Film ist und an Filmequipment heran kommt, als mit Videotechnologien (vgl. Anm. 238 sowie Anm. 493).
- 1062 Exemplarisch seien der Komplex um die „visuelle Lust“ (Mulvey 1986, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, S. 198–209) und das Motiv der Psychologisierung herausgegriffen, welche im Voyeurismus münden können und nach Gertrud Koch, im Zusammendenken von Voyeurismus und Kino einen Kreis bilden, „in dem die Filmtheorie der 70er Jahre eingekesselt“ sei (Koch 1995, *Zur Ansicht*, S. 221). Weiter heißt es: „Daß der Voyeurismus zur zentralen Metapher der Filmtheorie der 70er und 80er Jahre avanciert ist, liegt zu einem guten Teil an der Einführung der psycho-analytischen Theorie in die bis dato semiotisch geführte Debatte um den Status des Films und des Kinos“ (ebd.). Auch die hier anschließende Apparatus-Theorie (Baudry, Metz), welche in Tony Conrads strukturalistischen Filmansätzen der 1960er und 1970er Jahre greifbar ist, findet in ihrer dialogischen Struktur in Videoarbeiten der 1980er Jahre ihren Nachhall.
- 1063 Wird innerhalb dieser Arbeit mit den beiden Experimentalfilm-Klassikern “Ten Years Alive on the Infinite Plain” und “Yellow Movies” das Fundament für das spätere, videografische Denken gelegt, verdeutlichen Werkanalysen der Videoarbeiten der späten 1970er Jahre (“Movie Show”, “Concord Ultimatum” sowie später “Sip Twice, Sandry”) im Gegenzug, wie künstlerische Übersetzungsleistungen den medientechnischen Transfer zwischen Film und Video auf eine narrativ-medientechnische Ebene verlagern. Die intermediären Übersetzungsleistungen des Künstlers, in deren Zentrum bislang Filmarbeiten wie “Third Film Feedback” (vgl. Conrad 1977, Tony Conrad, S. 258–295; Kacunko 2004, *Closed Circuit* Videoinstallationen) oder “Straight and Narrow” (1970, Farbfilm mit Beverly Grant, Musik Terry Riley & John Cale [“Church of Antrox”]) standen (vgl. Weibel 1987, *Von der visuellen Musik*, S. 95), wurden erweitert. Gleich-

- zeitig verdeutlichen die teils fotografischen Werkgruppen der Postkartenprojekte, wie sich Tony Conrad die performativen Strategien und den Medienmix der Pictures Generation aneignet (exemplarisch seien erneut "Gestures", "Sucking Thumb", "Very Low Quality" sowie "Too Little" angeführt; hinzu kommen die zweiteilige Arbeit "Time for the Hairbrush", mit "Hair Brush. Male" und "Hair Brush. Female" sowie kaum dokumentierte Fotoarbeiten, deren Status und Entstehungskontext bisher nicht gesichert sind [z.B. "Painting for Joe Gibbon", 1982; "TC&Ted Ped X-ing", 1987]).
- 1064 So lebt in "Tiding Over" (1977) einerseits das filmhistorische Erbe des Experimentalfilms nach (vgl. Maya Derens "Meshes of the Afternoon", 1943), andererseits finden sich bereits Anleihen an Bildstrategien der Pictures Generation (Anne Turyn, David Salle). Dem Ganzen liegt ferner eine sich selbst perpetuierende musikalische Praxis zugrunde ("Music and the Mind of the Word"), wie sie bei Tony Conrad in Krisen- und/oder Übergangszeiten auftritt (vgl. Anm. 300 sowie Anm. 896).
- 1065 Vgl. hierzu die Videoarbeiten "Beholden to Victory", "Jail. Jail", "Sunnyside High", aber eben auch "Literature and Revolution" und "Suckerman", welche Pathos und Theatralität *ad absurdum* führen.
- 1066 Vgl. z.B. den Unterschied zwischen Tony Conrads bildpolitischen Ansätzen ("Lookers", "Ipso Facto", "Window Enactment") und der Argumentationslinie des Visual Turn oder auch die Differenz zwischen Tony Conrads POINT BLANK-Gesprächsrunden und den Diskursstrategien der Künstlergruppe Art & Language.
- 1067 Suggestieren affirmative Betrachtungsformen in "Lookers", "Eye Contact" und "Panopticon" sowie nach der Jahrtausendwende in "Window Enactment" die Nähe zur Bildtheorie, so beginnen die Übergänge zwischen dem phänomenologischen Akt des Sehens (physischen Grenze/Außenwelt) und der subjektiven Wahrnehmung in "Sip Twice, Sandry" und "Height 100" zu verfließen. Mit W. J. T. Mitchell möchte man sagen: "Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naive mimetic theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial 'presence': it is, rather, a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that spectatorship (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of reading (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience of 'visual literacy' might not be fully explicable on the model of textuality" (Mitchell 1995, Picture theory, S. 16). Allerdings folgt Tony Conrad auch hier nicht der Logik der *turns*.
- 1068 Die Nahsicht auf das (eigene) Selbst führt zur Annäherung an den Körperdiskurs der 1980er Jahre, auch wenn sich Tony Conrad nie existenziellen Grenzerfahrungen aussetzt und das erotische Spiel des wechselseitigen Blickkontakts sogar dort vorgegaukelt bleibt ("Eye Contact", "Redressing Down", "VIDI VICI"), wo Genderimplikation im Medium des Sadomasochismus aufscheinen ("Egypt 2000", "Hello Happiness").
- 1069 Wörtlich schreibt der Künstler: "Postmodern art has to do two things that it doesn't do yet. It has to submit to the complete autonomy of the viewer, and it has to become inconsistently diverse. Complete autonomy, of course, means putting

- the viewer's response in the driver's seat, and kicking the authority of the author right out the door in the middle of traffic. Then I can believe you like what I'm saying because you-know-that-I-know neither one of us has to take it seriously. No more submissive audiences" (Conrad 2008, *A Propedeutic for Active Viewing*, S. 600).
- 1070 Conrad 2004, *Duration*, S. 3. Und er schließt: "This dense tapestry of defenses was stripped away by the minimalist temporal logic of long durations. Instead of the distraction offered by the undulations of conflict and resolution that had inhabited the temporal spaces of Western theater and music, audiences were badly confronted with denied expectations" (ebd.).
- 1071 Die Haltung des zum Künstler stilisierten Protagonisten wird überall dort greifbar, wo bildkünstlerische Sachverhalte oder (videografisch) etablierte Artikulationsformen referenziert werden. Exemplarisch sei hier erinnert an: "Concord Ultimatum" (1977, Zerstörungstopos, Videoperformance), "Movie Show" (1977, Selbstdarstellung, filmischer Materialismus, Videoperformance), "Accordion" (1981, Videoperformance), "Lookers" (1984, Bildbetrachtung, Sehen), "Redressing Down" (1988, Betrachterinteraktion, Videoperformance, Making Off) oder auch an "Tony Conrad ‚painting‘ Cologne" (2008, Kunstproduktion). Zu den malerischen Ansätzen würden auch die "Yellow Movies" (1972–1973), "Hair Brush. Male" (1979) und "Hair Brush. Female" (1979) sowie "Brunelleschi" (2008) gehören (zur spielerischen Selbstreferenz als Musiker vgl. Anm. 1073). Nicht zuletzt gehört auch der vereinzelt artikuliert Wunsch nach Selbstauflösung (vgl. Anm. 767) in diese Kategorie.
- 1072 Einerseits kann die Rede von der Autorschaft spätestens nach "Studio of the Streets" (1991–1993) mit jener Form von Medienkompetenz verknüpft werden, die z.B. Robert Devine explizit gemacht hat (vgl. Anm. 820). Andererseits ist hier ein eher klassisches Verständnis von Autorschaft gemeint, über das Bernd Stiegler schreibt: „Autorschaft ist nicht nur Werkherrschaft, sondern auch eine mehr oder weniger filigran geplante Bildstrategie, die Öffentlichkeitseffekte zu kalkulieren sucht“ (Stiegler 2014, *Strategien des Verschwindens*, S. 57). Innerhalb der vorgelassenen Schriften von Tony Conrad lassen sich unterschiedliche Textformen differenzieren ([kunst-]theoretische, literarische, Arbeitstexte, Kritiken, Konzeptpapiere, Skizzen, etc.), welche variierende Konzepte der künstlerischen Autorschaft referenzieren. Zwar kennt die Sprache einerseits, wie Roland Barthes schreibt, (nur) ein Subjekt, jedoch keine Personen (Barthes 2000, *Der Tod des Autors*, S. 188), andererseits spricht das künstlerische Subjekt/ Ich durchaus (illokutionär) im Bewusstsein der eigenen Person. Dabei wird das (sprechende) Subjekt des Satzes zum *Sujet* jener Aussage, die im performativen Akt (perlokutionär) das Werk hervorbringen (vgl. hierzu Tony Conrads Buchprojekt *The Animal*, (1984). Die Gefahr, dass mithilfe von Künstleraussagen ein Bezug zwischen der Werkbedeutung (Interpretation) und der Autobiografie hergestellt wird, bleibt bei den schriftlich publizierten Äußerungen (Texte) von Künstlern auch deshalb bestehen, weil sich hier der Status der Texte von jenem literarischer Werke mitunter unterscheidet. Das wird bei der Beschreibung des Entstehungskontextes eigener Kunstwerke besonders deutlich (zur Film-Videodifferenz in diesem Punkt vgl. Anm. 88). Künstleraussagen, welche

im Bandverlauf hervorgebracht werden, können ferner zwar im Unterschied zu Werkbeschreibungen formal als Darstellungsgegenstand betrachtet werden. Die klassische Trias von Autor (Künstler/Komponist), Text (Kunstwerk/Notation) und Leser (Rezipient/Zuhörer) gerät semantisch aber unter Druck. Julia Gelshorn erklärt hierzu, dass „der Künstlertext, der Selbstkommentar oder das Künstlerinterview vom künstlerischen Wert keineswegs klar zu trennen“ sei, „was nicht nur fiktive und ‚poetische‘ Textgattungen“ betreffe, „sondern gerade auch die künstlerische Theoriebildung ebenso wie die künstlerische Selbsthistorisierung“ (Gelshorn 2008, *Der Produzent als Autor*, S. 195). Die Problematik der Autorschaft lässt sich in dieser Arbeit auch dort nicht (ganz) auflösen, wo bekannt ist, wann/in welchem Kontext die Aussage/das Schriftstück entstanden sind und welchen Status sie haben. „The True Artist“ kontert Bruce Nauman 1967 ironisch und polemisch mit einer Neon-Leuchtschrift, „Helps the World by Revealing Mystic Truths“ (Vries (Hg.) 1974, *Über Kunst*, S. 14).

- 1073 Im Unterschied zu den Kompositionen (z.B. der „Word Pieces“, 1960–1962) und musikalischen Aufführungen (Violin-Performance; „Early Minimalism“, ab 1988; kollaborative Konzerte [vgl. Anm. 4 und 1020]) zeigen Arbeiten wie „That Far Away Look“ (1988), „Implicating Lully“ (1998), „Laughing at Leonardo“ (2008), aber auch „Window Enactment“ (2007) einen Umgang mit Musik, der diese zum *Sujet* werden lässt. Der Künstler tritt in der Rolle des (sich selbst spielenden) Musikers, und eben nicht mehr (direkt) als Musiker auf – der Werkzusammenhang wird zum markierenden Bezugssystem (Rahmen).
- 1074 Die Rede vom „Künstler als Produzent“ lehnt sich einerseits an Julia Gelshorns Inversion des Benjamin'schen Diktums (*Der Autor als Produzent*) von 1934 an: der Künstler wird als jene Person betrachtet, die im Zuge ihrer künstlerischen Produktion das Werk (schreibend) hervorbringt (vgl. hierzu auch den Typus des „Autor-Künstlers“ nach Michael Wetzl, beides in: Gelshorn 2008, *Der Produzent als Autor*, S. 196). Da Tony Conrad aber im Rahmen seiner Public-Access-Produktionen explizit den Produzentenstatus für sich in Anspruch nimmt, um das dominante (kapitalistische) System der Kabelprovider zu kritisieren („Studio of the Streets“, 1991–1993; Produktionen des 8mm News Collectivs wie „News Diaries“, 1991–1994 sowie „The Directors“, 1991/2011), nähert er sich andererseits ein Stück weit Benjamins Ausgangstext an. Die Reflexion der eigenen Stellung im Produktionsprozess und die eingreifend modifizierende Kritik der Produktionstechniken erfüllt dabei Aspekte, die Benjamin als deutliche Haltung gegen das „Tendenziöse“ erfüllt sehen möchte, wenn er erklärt, dass der Autor „niemals nur die Arbeit an Produkten, sondern stets zugleich die an den Mitteln der Produktion“ im Blick haben müsse (Benjamin 1934, *Der Autor als Produzent*, S. 6). „Mit anderen Worten“, führt er weiter aus, „seine Produkte müssen neben und vor ihrem Werkcharakter eine organisierende Funktion besitzen. Und keineswegs hat ihre organisatorische Verwertbarkeit sich auf ihre propagandistische [Funktion] zu beschränken“ (ebd.). Die angedeutete Analogie zu Tony Conrads Public-Access-Arbeiten wirkt jedoch erneut metaphorisch. Es wäre sicherlich unzulänglich, Tony Conrads Schaffen der frühen 1990er Jahre (in den USA) direkt in die marxistisch fundierte Tradition der künstlerischen Kapitalismuskritik Benjamins (1930er Jahre, Europa) einzuordnen.

- 1075 In der Figur des Moderators tritt Tony Conrad beispielsweise in “Eye Contact” (1985), “Panopticon” (1988) und “That Far Away Look” (1988) auf. In “That Far Away Look” (re-)aktiviert die moderierende Haltung bspw. Noël Burchs Erläuterungen der Funktion des Bensch-Erzählers aus *To the Distant Observer* (1979, vgl. Anm. 924f.). In Texten für befreundete Kollegen wie Tony Ourslers (Conrad 2006, OUR-OURSLENER) oder Laura Kikauka (Conrad 2006, Kikauka’s Playhouse) nimmt der Künstler die Rolle des schreibenden Kritikers an. Kuratorische Ansätze finden sich ab den späten 1970er Jahren im Engagement für Hallwalls (Musik Programm: “The Performing Composer”, 1979, vgl. Anm. 285) sowie bei der Vermittlung des eigenen Schaffens im Rahmen von POINT BLANK (1982–1985), AUTHORIZED TO SURRENDER und anderen Ausstellungsprojekten bis in die Gegenwart.
- 1076 Neben der Beschäftigung mit psychologischen Mechanismen in “Knowing with Television” (1983), “Height 100” (1983) und “Art Torture” sei hier Tony Conrads Rolle als Psychiater in “On Our Own” (1990, mit Tony Oursler und Joe Gibbons) erwähnt (vgl. Anm. 363).
- 1077 Die Rolle des Wissenschaftlers adaptiert der Künstler in “Your Friend” (1982–1985), “The Sea and the Scientist” (1991) sowie in “Blue Car Loop” (2001). Eine inhaltliche Nähe zur Kybernetik, als jene Wissenschaft, die den Interessensfeldern von Tony Conrad am nächsten kommt, lässt sich hingegen kaum explizit nachweisen.
- 1078 Mehr oder weniger faktische, historische Ereignisse liegen in “Egypt 2000” (1986), “The Battle of the Nile” (1989), “No Europe” (1990) und “Implicating Lully” (1998) zugrunde. Der metaphorische Umgang mit Geschichte und ihrer „Wiedereignung“ (Graw 2003, Aneignung und Ausnahme, S. 30f. sowie S. 71) unterscheidet sich deutlich von jenen künstlerischen Konzepten, die z.B. Hal Fosters (2004, An Archival Impulse) und Mark Godfrey (2007, The Artist as Historian) erläutern (zur Abgrenzung vgl. ferner Charles Merewether 2006, The archive).
- 1079 Neben dem ernsthaften Engagement im Bildungssektor (“School News”, 1993–1997) nimmt Tony Conrad in “Grading Tips for Teachers” (2003) ironisch die Rolle des Professors an.
- 1080 Zur historischen Distanz (Verspätung) kommen intentionale Differenzen bei der Ausgestaltung wiederkehrender Themen hinzu, wie etwa die Konstruktion von Identität/Geschlecht (“Eye Contact”, 1985; “An Immense Majority”, 1987; “VIDI VICI”, 1988), die Formulierung von Körperlichkeit (“Redressing Down”, 1988; “Hart”, 2001), die Auseinandersetzung mit Bildhaftigkeit (“Height 100”, 1983; “Lookers”, 1984) oder der gesuchte Dialog mit dem Publikum (“Hail the Fallen”, 1981; “Knowing with Television”, 1983; “In Line”, 1986) (vgl. hierzu Anm. 578).
- 1081 Die vom französischen *Cliché* (Schablone, Negativform, Abklatsch) abgeleitete Strategie einer direkten Übernahme vorgefertigter (künstlerischer) Handlungsformen wurde in der vorliegenden Arbeit auf die Nähe zur Appropriation Art (Hallwalls, CalArts) zurückgeführt. Den hier greifbaren allegorischen Gehalt hebt Craig Owens hervor, wenn er schreibt “The first link between allegory and contemporary art may now be made: with the appropriation of images that occur in the works [...] artists who generate images through the reproduction of other images. The appropriated image may be a film still, a photograph, a drawing:

it is often itself already a reproduction. However, the manipulations to which these artists subject such images work, to empty them of their resonance, their significance, their authoritative claim to meaning” (Owens 1992, *The Allegorical Impulse* 1980, S. 54).

- 1082 Conrad 2007, *A Theory of Emergence*, S. 18f.
- 1083 Vgl. hierzu Anm. 765. Tony Conrad greift diese Themen in seinen Videoarbeiten und Texten kaum auf. Auch die videografische Aufarbeitung der Artpark-Ereignisse (“Artpark: One Year Later”), die Dokumentation einer Antikriegsdemonstration (“Lafayette Square”), das “Studio of the Streets” sowie später dann die Reflexion der Antiterrorgesetze nach 9/11 (“Fear”, 2003/2010) oder der Beitrag zu den ESCALIER DU CHANT (2011) ändern an der eher künstlerisch unpolitischen Grundhaltung nichts. Das bedeutet aber nicht, dass Tony Conrad als (Privat-) Person keinen Sinn für politische Sachverhalte hätte.
- 1084 Der 1980 gestartete Nachrichtensender CNN wird in “In Line” (vgl. Anm. 696) und im Kontext der “News Diaries”, welche den Werbeslogan “breaking the news” aufgreifen, parodierend tangiert. Der 1981 etablierte Musiksender MTV findet in “Panopticon” und “The Battle of the Nile” Erwähnung (vgl. Anm. 619 sowie 758).
- 1085 Die Kernphase des videografischen Schaffens lässt sich innerhalb jener musikalischen Klammer verorten, welche sich mit dem Klavierzyklus “Music and the Mind of the Word” (1976–1982) und der Videoarbeit “Accordion” (1981) öffnet und mit dem Videoprojekt “That Far Away Look” (1988) und der Aufführung von “Palace of Error” schließt. Es wirkt, als spiegle sich das jeweilige (psychische) Befinden des Künstlers im musikalischen Schaffen besonders deutlich wider. So korrelieren instrumentelle Medienbrüche (Geige – Klavier) zeitlich mit persönlichen Krisen (Scheidungen, neues künstlerisches Umfeld). Später kommen “Claiming Los Angeles” und “Implicating Lully” hinzu. Da im Klavier (“Music and the Mind of the Word”, “Tiding Over”, “Any Time”) ein Gegenentwurf zur Geige gesehen wird, wirkt Bruce Naumans “Violin Tuned D.E.A.D” (vgl. Anm. 979) ähnlicher als La Monte Youngs “The Well Tuned Piano” (1964), zumal die Geige motivisch erst 1987/1988 in den Videoarbeiten “That Far Away Look” und “Palace of Error” zurückkehrt. Eine grundlegende Differenz hatte George Maciunas bereits 1969 dargelegt, als er “The Flicker” der “arithmetic or algebraic progression. transition, zoom f stop or focus change; crescendo or decrescendo” zuordnete, wohingegen er La Monte Youngs “Composition 1960 No. 9” (1965) der Kategorie “linear progress, held image, tone, straight development” zuschrieb (Maciunas 1970, *Some Comments on ‘Structural Film’*, S. 349).
- 1086 Die frühen Kompositionen, welche zwischen 1959 und 1962/1966 im Kontext des *Theatre of Eternal Music* entstehen, werden vom späteren Minimalismus (1987/1997) abgegrenzt (vgl. hierzu die Diskussion in Anm. 961). Die (Wieder-) Aufnahme der “Early Minimalism”-Stücke weist La Monte Youngs Anspruch auf die (alleinige) kompositorische Autorschaft der früheren Minimalismusstücke entschieden zurück. (Indem sich La Monte Young als Komponist dieser Stücke ausgibt, deklassiert er Tony Conrad und John Cale zu mitspielenden Musikern sc. Interpreten). Neben der nominellen Abgrenzung durch das sarkastische “Early” (vgl. Anm. 957), wird der Bruch künstlerisch innerhalb und vermittels des Videoschaffens deutlich, wie “Palace of Error” belegt: Historisch dehnt sich das

- Videodokument zeitlich zwischen der Aufnahme im POINT-BLANK-Kontext und der späteren Uraufführung des ersten Beitrags zum "Early Minimalism"-Zyklus aus, welche eine argumentative Klammer bilden. Sie halten Ende der 1980er Jahre die Abgrenzungsbemühungen der späten 1970er Jahre ("Music and the Mind of the Word") präsent, in dem das Klaviert die grundlegende Differenz markierte. Der lückenlose Anschluss der "Early Minimalism"-Stücke an das *Theatre of Eternal Music* wirkt damit wenig plausibel. Zwischen der Documenta 5 1972 (letzte offizielle Zusammenarbeit von Tony Conrad und La Monte Young) und 1988 liegt eine produktive Phase künstlerischer Weiterentwicklung.
- 1087 Gemeint sind hier "Implicating Lully" (1998) und "Laughing at Leonardo" (2008).
- 1088 Faktisch geht es weniger um *die* Gesellschaft (als Ganze) als vielmehr um eine hybrid diversifizierte Ansammlung von Teilgemeinschaften.
- 1089 Anlässlich der Fertig- und Ausstellung des "Waterworks"-Projekts (2012) von 1972 erklärt der Künstler: "The city, the university, the place to workshop or to dance... these are all places to come together. Before Facebook, that was the only way to get people together to form the strength of a community. Cultural strength is a product of community... But it's still unclear what community really is" (*What is Community* in: Conrad 2013, *Waterworks Wall Texts*, S. 38).
- 1090 Folgt Tony Conrad in "Blue Car Loop" (2001) und "Hart" (2001) vergeblich einer abstrakt körperlosen Liebe, greift er in "Fear" (2003/2010), "A Handful of Earth and a Box" (2008) und "Walking to the Sun" (2009) Motive der kollektiven Angst auf. Dialogische Monologe ("Scanty Claus", 2002; "Conversation II (Valentine)", 2005; "I've never been", 2003) adressieren einen Kommunikationsraum, der an aktuelle Netzphänomene wie etwa die Youtube-/MySpace-Figur "Bree" ("lonelygirl15", 2006–2008) erinnert.
- 1091 Zur „Ichpräsenz“ vgl. Kaufmann et al. 2014, *Das öffentliche Ich*, S. 8; zu selbst-präsentierenden Netzphänomenen vgl. u.a. auch Schumacher, Stuhlmann (Hgg.) 2011, *Videoportale*. Eine systematische Aufarbeitung aktueller Netzphänomene und ihrer Wechselwirkung auf Tony Conrads Schaffen konnte bislang nicht erarbeitet werden.
- 1092 Der historische Rückblick korreliert nicht nur mit klassischen Spätwerktopoi (meisterhafte Revue, Souveränität aber auch Dekadenz, Qualitätsabfall), sondern weist Analogien zu jenen Tendenzen auf, die Mark Godfrey in *The Artist as Historian* mit Blick auf Matthew Buckinghams Filmschaffen charakterisiert, wenn er schreibt: "When he [Buckingham] addresses subjects of urgency to the present moment, he recognizes that it is not just necessary to present new revisionist narratives, but to reconsider the role of narrative itself in historical representation" (Godfrey 2007, *The Artist as Historian*, S. 149).
- 1093 Foster 2004, *An Archival Impulse*, S. 22.
- 1094 Ebd. Im Rahmen dieser Arbeit wurde dies beispielsweise am "Jail. Jail"-Projekt (1982) angedeutet. Unter einem "archival impulse" versteht Foster eine "paranoid dimension" der von ihm als "archival art" bezeichneten aktuellen Kunstströmungen. Der Aufsatz endet mit der Vermutung: "This move [...] suggests a shift away from a melancholic culture that views the historical as little more than the traumatic" (ebd.; zu "Jail. Jail" (1982) vgl. Anm. 430f.).

Anhang

I. Anmerkungen zu Werktiteln und Benennungen

Die folgende Liste der Videoarbeiten wurde in Abstimmung mit dem Künstler auf der Basis des publizierten Werkverzeichnisses im *Buffalo-Heads*-Katalog (Conrad 2008, List of Works), der zur Verfügung gestellten Lebensläufe¹ sowie eigenständiger Recherchen erstellt.² Wie üblich bei lebenden Künstlern, kommt es immer wieder zu Veränderungen, wobei der Umgang mit den Eigennamen der Künstlerinnen und Künstler oder auch Werktiteln besonderen Respekt erfordert.³ So wurde die heute übliche Schreibweise der Werke so übernommen, wie sie der Künstler festgelegt hat, auch wenn die Originaltitel teilweise noch zu Beginn oder am Ende der Videosequenzen sichtbar sind.⁴

- 1 Folders: 1980_1 und 1980_2 sowie die Dateien in chronologischer Abfolge: CVs.txt, VITA 75-91, TABLE for Cata.doc, vita91.doc, Summary of activities, 01-05.doc, Faculty report 2001.doc, Addendum to Annual Report 2001.doc, Annual report 2002-Tony.doc, Faculty progress report 03.doc, Faculty Progress Report 2003-04.doc, Faculty progress report 04-05.doc, Annual report data 05-06.doc, Faculty Annual Report 05-06.doc, Conrad 08 Vita.doc, Conrad_Vita_2006.doc, Conrad_Vita_2009.doc, Vita Notes for 2011.doc, Greene_Naftali.xml.
- 2 Wo vorhanden, wurden die exakten Zeitangaben angeführt, alle übrigen Angaben sind nicht an den referenzierten Kopien überprüft.
- 3 Obwohl Tony Conrad bei "In Santa Fe with Tony Conrad and Steina" (2004) den Ehenamen (Vasulka) der Künstlerin hinzugefügt hat, wurde hier versucht, Steina einheitlich unter ihrem Künstlerinnennamen anzuführen. Auch die Anpassung von Sarah ;-) in sam smiley wurde aus Respekt nachgetragen, auch wenn hier die Schreibweise des Eigennames zum Entstehungszeitpunkt von "Blue Car Loop" (2001) noch anders waren.
- 4 Die erste Systematisierung vereinheitlicht für AUTHORIZED TO SURRENDER die Werktitel im Video, indem die Titel auf einer schwarzen Zwischenfolie von links unten nach rechts oben wandern. Darauf werden der Titel, Formatangaben (mit Vermerk zum Medientransfer) und das Datum sowie die Länge der Werke angegeben.

Bezogen auf die Modifikation der Werktitel ist zwar kein einheitliches Schema nachweisbar, aber es gibt wiederkehrende Muster. Die eigene Titelpolicy erklärt der Künstler in einem Gespräch wie folgt:

In a certain way, the title, in some sense, doesn't necessarily define the project [...]. The titles are some language that is associated with the project and like every other aspect, is loose.⁵

Einige Umbenennungen gehen mit einer Neubearbeitung der Quellmaterialien einher: 1986 produziert der Künstler beispielsweise aus "Enlightenment through Experience: Interim Semester at Albright College", das 1973 in Reading als 16mm-Schnittstudie entstanden war, "Weak Bodies and Strong Wills", welches, mit neuem Soundtrack versehen, als Videoarbeit Verbreitung findet. Die Modifikation des Titels bewirkt eine semantische Verschiebung, die neue Rezeptionsschwerpunkte setzt.⁶ Anders verhält sich die Anpassung von "Hail the Fallen" (1981) in "Beholden to Victory". Sie reagiert auf (außen-)politische Effekte und hebt die Pluralität von ehemals drei unterschiedlichen Werkversionen auf ("Hail the Fallen" 1981, "Combat Status Go" 1981, "Beholden to Victory" 1983), welche aus dem gleichen Ausgangsmaterial erstellt wurden. Der Blick auf die Genese und die unterschiedlichen Werktitel verdeutlicht (implizit) die Suche nach einer geeigneten Werkform.⁷ Wieder etwas anders verhält es sich bei der heutigen Fassung von "Egypt 2000" (1986). Sie kursiert bei der Ausstellung AUTHORIZED TO SURRENDER noch unter dem ursprünglichen Titel "Long-shot/run/dead" und wird als Exzerpt des nicht vollendeten Videoprojekts "Given to the Best" betrachtet.

5 Lurk 2012: Informal Chat: Digitizing, S. 2.

6 Während die Urversion derzeit unzugänglich ist, umreißt das Narrativ der Videoversion den tödlichen Krankenaufenthalt der Tochter eines amerikanischen Industriellen in München. Nach der Schnittübung von 1973 stellt sich heraus, dass im historischen Ausgangsmaterial der Eingangssequenz der Reading-Besuch von Präsidenten Harry S. Truman (1884–1972) enthalten ist.

7 Zwar gleicht die Fokussierung des Werkkorpus auf "Beholden to Victory" ein Stück weit der Reduktion des "Ultimatum"-Projektes auf "Concord Ultimatum", aber im Unterschied zu "Ultimatum" werden "Hail the Fallen" und "Combat Status Go" in den frühen 1980er Jahren tatsächlich öffentlich und mit variierenden Interessen ausgestellt.

Formale Gründe führen hingegen zur Umbenennung von “The Ears Knuckle Under to the Eyes” (2004/2011) in “Indirect Measurement” und von “2009-02-23” (2009) in “Walking to the Sun”. Kann die nominelle Anpassung im ersten Fall erneut auch als inhaltliche Akzentverschiebung betrachtet werden,⁸ folgt die Neubenennung im zweiten Fall den motivischen Vorgaben innerhalb des Bandes. Dabei geht die Information des Entstehungsdatums, welche den Zeitpunkt des ersten HD-Videos von Tony Conrad benennt, verloren.⁹

Hinzu kommen Pseudo-Aktualisierungen, welche die im Werktitel enthaltene Zählung (ironisch) fortsetzen. So kündigt Tony Conrad “Egypt 2000” anlässlich der Londoner Tate-Retrospektive TONY TAKES ON VIDEO. WHO’S WATCHING WHO als “Egypt 2025” an, nachdem er ein formal ähnliches Aktualisierungsprinzip bereits bei der performativen Installation “Ten Years Alive on the Infinite Plain” angewandt hatte.¹⁰ Inhaltlich lassen sich die beiden Eingriffe insofern nicht zur Deckung bringen, als im ersten Fall eine ungewisse Zukunft adressiert wird, während im anderen der eigene, künstlerische Werdegang referenziert wird.

An der Grenze zwischen Umbenennung und Markierung von Differenz lässt sich der Umgang mit “Art and the Virtual” (1982, heute: “Palace of Error” | und “Jail. Jail” (1982, heute als Installationsversion “Women in Prison”, 2012) verorten. Während die nominelle Verschiebung im ersten Fall inhaltlichen Interessen folgt,¹¹ kann der zweite Fall zugleich auch als Schutz der fragmentarisch gebliebenen Urversion im Sinne der historischen Konzeption betrachtet werden.

8 Zu “Indirect Measurement” vgl. Anm. 62.

9 Zum ab 2012 geltenden Titel vgl. Anm. 657.

10 Bei der Dortmunder Präsentation 2004 anlässlich des EXPANDED CINEMA-Festivals im Hartware MedienKunstVerein (HMKV) verwendet Tony Conrad noch den Titel “Ten Years Alive on the Infinite Plain”. 2007 aktualisiert er den Jahrescountner anlässlich der Brüsseler Präsentation im Argos Center für Gegenwartskunst auf “Forty-five Years Alive on the Infinite Plain” und 2013 in Bologna auf “Fifty-one Years on the Infinite Plain” (vgl. hierzu Webber 2004, Expanded Cinema; Argos Open Archive Festival 2007, Forty-five Years on the Infinite sowie die Youtube-Dokumentation (diagonal thoughts 2007, some notes on seeing) und schließlich liveartweek.it 2013, Tony Conrad).

11 Das Thema des Virtuellen weicht der strukturellen Betonung des Fehlerhaften.

Als Sonderfall kann die zunächst nur nominelle Verschiebung des Begriffs *word* (Wort) in *world* (Welt) im Titel von “Music and the Mind of the Word” betrachtet werden. Was auf eine temporäre Unsicherheit des Künstlers zurückgeht, kann durch historische Quellen aufgelöst werden,¹² auch wenn sich der Fehler hartnäckig im aktuellen Stand der Forschung hält. Heute entfaltet die nominelle Differenz ihre semantische Wirkung.¹³

- 12 Der falsche Titel hat sich aufgrund der zeitlichen Koinzidenz gleich zweier, wegweisender Monografien 2008 (Joseph, *Beyond the Dream Syndicate*) und Vasulka, Weibel ((Hg.) 2008, *Buffalo Heads*) zu einem stehenden Begriff etabliert. Der Versuch, die Originalquelle im werkmonografischen Katalog Cohen (Hg.) 2013, Tony Conrad zu publizieren, wurde von den Herausgebern ebenso stillschweigend unterbunden, wie der Untertitel des zugehörigen Aufsatzes. Die Quelle wird daher in Abbildung 75 ganzseitig abgedruckt. Insgesamt unterstreicht die Abschrift der 29 Sprechakte von John Austins *How to Do Things With Words* (1953) in den Unterlagen zu Tony Conrads Performance “Any Tim. 100 Songs” (1980) das ursprüngliche Wording des Titels.
- 13 Unterstreicht der tatsächliche Titel “Music and the Mind of the Word” noch die semantische Nähe zu sprachtheoretischen Kontexten (vgl. “Jail. Jail”-Projekt), wie er vor allem die späten 1970er Jahre prägt, erhebt der falsche Titel “Music and the Mind of the World” einen globalen Anspruch. Dieser greift auf die ironische Geste der Größe vor (vgl. “Claiming Los Angeles”, 2002), welche sich erst in den späten 1980er Jahren, teilweise als Reaktion auf den Konflikt mit La Monte Young, herausbildet. Im Unterschied hierzu schreibt Tony Conrad 1983 in seinen Notizen zur Ästhetik und Musik noch: “The values which are naturally eschewed by the community of serious artists, embarrassment and self-compromise, insecurity and meekness, are implicated in a reverse mechanism: the individual artist can clearly understand that at the heart of his or her undertaking is a core of self-doubt, of encounter with possible weakness or failure; embarrassment and insecurity are the price of taking chances in art, as elsewhere. Even when unmitigated success eventuates, there must be the essential understanding that the leverage between success (confidence, self-assurance, etc.) and failure (self-compromise, embarrassment, etc.) is manipulated in terms of criticism. At this fulcrum point, the key perception of the analytic function, on the part of the artist, is one of assigning reward or punishment. That is, the artist is the one who indulges the necessity of embarrassment, weakness, and self-compromise, which society must conceal from itself with the veil of criticism” (Conrad 1983, *Notes on Esthetics and Music*, S. 8f.).

In Anbetracht dieser Beispiele bleibt zu vermuten, dass auch künftig Umbenennungen oder Ergänzungen mit variierender Wichtigkeit erfolgen werden, sodass die hier angeführten Werktitel ggf. nur Zwischenzustände markieren. Weitere Videoetüden, die der Autorin nicht bekannt sind, dürften im Umlauf sein, denn die spontan fertiggestellten oder situativ produzierten Snippets werden vom Künstler in den letzten Jahren nur noch sporadisch im Rahmen der Faculty Reports ins eigene Werkverzeichnis aufgenommen. Ferner ist zu erwarten, dass im Laufe der Zeit weitere Videoarbeiten auftauchen und/oder nominelle Anpassungen erfolgen.¹⁴

Das folgende Verzeichnis wurde mit Stand 4/2015 nach bestem Wissen und Gewissen auf der Basis der vorliegenden Quellen erstellt und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sofern die Dauer der jeweiligen Videobänder gegenüber den sonst üblichen Zeitangaben variiert, wurde die Dauer der Sichtungskopie hinter der Quellenangabe (Dateiname) angegeben. Dies ist nötig, da sich auch Timecodes, welche in den Abbildungen verwendet wurden, auf ebendiese Quellen beziehen. Die chronologische Abfolge wurde dem dargelegten Quellenstand angepasst und aktualisiert.

- 14 Aufgrund der Unzugänglichkeit von Tony Conrads Videoarbeiten in öffentlichen Videokunstsammlungen (vgl. Anm. 96f.) hat der Künstler die Videoinhalte digitalisiert in vier Chargen zur Verfügung gestellt. Als kompilierte Datenpakete sind einige Videoarbeiten mehrfach enthalten, während andere fehlen; hinzu kommen produktionsbedingte Schnittfehler. Die erste Basislieferung (Einzeldateien) erfolgte während des IFFR – International Film Festival Rotterdam (Rotterdam, 30.01.2007). Teile daraus sowie weitere, bis dahin fehlende Videoarbeiten übergab der Künstler der Autorin dann am Rande des LUFF – Lausanne Underground Film & Music Festivals (Lausanne, 15.10.2009), diesmal auf fünf DVDs (Suckerman_Etc.DVD, Tony_Tate_2008, Tab_1_2009, Tab_2_2009, Tab_3_2009). Mit Blick auf jüngere Arbeiten nach der Jahrtausendwende ist die letzte Datenlieferung während der Vorbereitung zu den ESCALIER DU CHANT (München, 26.03.2011) von Bedeutung, welche neben den raw material-Versionen von "Jail. Jail" und "Waterworks" (vor der Bearbeitung durch Joe Gibbons) einige Dateien enthält, deren Namen zwischenzeitlich modifiziert wurde (s.o.). Heute kaum noch zugängliche Werksegmente wie der Trailer zu "The Poetics of TV" und die Langversion von "Concord Ultimatum" stammen aus einer Testdigitalisierung, welche im Sommer 2004 von der Autorin im Haus des Künstlers angefertigt wurde.

II. Chronologisches Verzeichnis der Videoarbeiten Tony Conrads

Conrad, Tony

Waterworks (1972/2012)

(Video, Farbe, Ton)

Q: Time Square Revised Timeline-H.264
800Kbps Streaming.mov (18:50 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony

Camera Destructions (1976)

(Video, S/W, Ton, 30 Min.)

Conrad, Tony

Concord Ultimatum (1977)

(Video, S/W, Ton, 35 Min.)

Q: Tony_Tate_2008: VTS_01_1.VOB
(30:20 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony

Cycles of 3's and 7's (1977)

(Video, S/W, Ton, 23 Min.)

Q: Suckerman_Etc.DVD: VTS_01_1.VOB
(12:05 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony

Movie Show (1977)

(Video, Farbe, Ton, 60 Min.)

Q: movie-show.mp4 (62:20 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: Rotterdam, 29.01.2007

Conrad, Tony

Debate for Idiots (1978)

(Video, Farbe, Ton, 30 Min.)

Conrad, Tony

Act of Will (1979)

(Video, S/W, 23:30 Min.)

Q: act-of-will.mp4

Zuletzt aktualisiert in: Rotterdam, 29.01.2007

Conrad, Tony

Teddy Tells Jokes (1980)

(Video, Farbe, Ton, 4 Min.)

Q: teddy-tells-jokes.mp4 (3:40 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: Rotterdam, 29.01.2007

Conrad, Tony / Kelley, Mike

Beholden to Victory (1981-1983)

(Video, Farbe, Ton, 23 Min.)

Q: beholden_victory_2.mp4 (24:45 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: Rotterdam, 29.01.2007

Ehem. Versionen:

Hail the Fallen (1981)

(Video, Farbe, Ton, 55 Min.)

Combat Status Go (1981)

(Video, Farbe, Ton, 10 Min.)

Conrad, Tony

Any Time. 100 Songs (1980)

(Video, S/W, Ton, 36:40 Min.)

Q: anytime-100-songs.mp4

Zuletzt aktualisiert in: Rotterdam, 29.01.2007

Conrad, Tony

Accordion (1981)

(Video, Farbe, Ton, 7 Min.)

Q: accordion.mp4 (4:45 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony

Palace of Error (1982)

(Video, S/W, Ton, 8:55 Min.)

Q: Tony_Tate_2008: VTS_07_1.VOB

Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony

Jail. Jail (1982)

(Film- & Video-Projekt, S/W & Farbe,
Ton)

Raw Edits: Q: vgl. Anm. 425

Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony

Encounters (1982)

(Super8, Farbe, Ton, 8 Min.)

Conrad, Tony

Knowing with Television (1983)

(Video, Farbe, Ton, 21 Min.)

Q: Tab_1_2009: VTS_01_1.VOB (6:20 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: Rotterdam, 29.01.2007

- Conrad, Tony
Height 100 (1983)
(Video, Farbe, Ton, 14 Min.)
Q: height-100.mp4 (10:20 Min.)
Zuletzt aktualisiert in: Rotterdam, 29.01.2007
- Conrad, Tony
Sip Twice, Sandry (1983)
(Video, Farbe, Ton, 1 Min.)
Q: Tab_1_2009: VTS_01_1.VOB
Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009
- Conrad, Tony
Your Friend (Performance) (1983)
(Video, Farbe, Ton, 10 Min.)
Q: Your_Friend.mov (9:30 Min.)
Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009
- Conrad, Tony
Annoy Me (1984)
(Video, Farbe, Ton, 4 Min.)
- Conrad, Tony
Lookers (ab 1984)
(Video, Farbe, Ton, 3 Min. Excerpt)
Q: lookers.mp4 (3:45 Min.)
Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009
- Conrad, Tony
Make Your Own Point (1985)
(Video, Farbe, Ton, 6 Min.)
- Conrad, Tony / Gibbons, Joe
Literature and Revolution (1985)
(Video, Farbe, Ton, 3 Min.)
Q: literature-and-revolution.mp4 (3:40 Min.)
Zuletzt aktualisiert in: Rotterdam, 29.01.2007
- Conrad, Tony
Ipsa Facto (1985)
(Video, Farbe, Ton, 7 Min.)
Q: ipso-facto.mp4
Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009
- Conrad, Tony
Run Dick, Run Jane (1985)
(Video, Farbe, Ton, 3 Min.)
- Conrad, Tony
Asinine States (1985)
(Video, Farbe, Ton, 2 Min.)
- Conrad, Tony
Eye Contact (1985)
(Video, Farbe, Ton, 8 Min.)
Q: eye-contact.mp4 (8:10 Min.)
Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009
- Conrad, Tony
14 Commercials for Point Blank (1985)
(Video, Farbe, Ton, 5 Min.)
- Conrad, Tony
In Line (1986)
(Video, Farbe, Ton, 7 Min.)
Q: in-line.mp4 (6:55 Min.)
Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009
- Conrad, Tony
Come on in (1986)
(Video, Farbe, Ton, 16 Min.)
Q: Come_on_in.avi (16:15 Min.)
Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009
- Conrad, Tony / Billoni, Tony
Suckerman (1986)
(Video, Farbe, Ton, 8:20 Min.)
Q: Suckerman_Etc.DVD:VTS_01_1.VOB
Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009
- Conrad, Tony
Egypt 2000 (1986)
(Video, Farbe, Ton, 12:45 Min.)
Q: egypt-2000.mp4
Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009
- Conrad, Tony
Weak Bodies and Strong Wills (1986)
(Video, Farbe, Ton, 5 Min.)
Q: weak-bodies.mp4 (5:30 Min.)
Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009
- Conrad, Tony
Clothed, and in his Right Mind (1986)
(Video, Farbe, Ton, 3 Min.)
- Conrad, Tony
Battles (1986)
(Video, Farbe, Ton, 17 Min.)
- Conrad, Tony
An Immense Majority (1987)
(Video, Farbe, Ton, 9 Min.)
Q: an-immense-majority.mp4
Zuletzt aktualisiert in: Rotterdam, 29.01.2007

Conrad, Tony

The Poetics of TV. Teaser (1987)

(Videotrailer, Farbe, Ton, 0:08 Min.)

Q: Poetic_TV.mov

Zuletzt aktualisiert in: Buffalo, 05.06.2004

Trilogie enthält:

Ipsa Facto (1985)

In Line (1986)

An Immense Majority (1987)

Conrad, Tony

Redressing Down (1988)

(Video, Farbe, Ton, 18 Min.)

Q: redressing-down.mp4 (18:50 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: Buffalo, 05.06.2004

Conrad, Tony

That Far Away Look (1988)

(Video, Farbe, Ton, 25 Min.)

Q: that-far-away-look.mp4 (24:25 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony

VIDI VICI: Narrative and the death of desire (1988)

(Video, Farbe, Ton, 12 Min.)

Q: vidi-vici.mp4 (11:45 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony

Panopticon (1988)

(5 Kanal Video Installation)

Enthält

Anchorwoman (1987)

Couch Potato (1987)

Mall Teens (1987)

Retail Video (1987)

Video Authority (1987)

Conrad, Tony

Cinder(ella)s Scene V (1989)

(Uncompleted videoproject)

Mennen, Richard (director); Conrad, Tony

(media production)

Conrad, Tony / 8mm News Collective

Delivering Petitions to David Rutecki

(1990)

(Video, Farbe, Ton)

THE NEWS DIARIES I. TCI Cable Channel 32

(21. Mai 1990)

Conrad, Tony / Hill, Chris

No Europe (1990)

(Video, Farbe, Ton, 14 Min.)

Q: no-europe.mp4 (13:15 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony / 8mm News Collective

The Riddle of the Mysterious Station (1990)

(Video, Farbe, Ton)

THE NEWS DIARIES I–III. TCI Cable Channel 32 (10. August 1990)

Conrad, Tony / 8mm News Collective

Lafayette Square (1991)

(Video, Farbe, Ton, 27 Min.)

TCI Cable Channel 32

Q: lafayette-square.mp4 (29:20 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: Rotterdam, 29.01.2007

Conrad, Tony

Artpark: One Year Later (1991)

(Video, Farbe, Ton, 28 Min.)

Produced for the cable series NETHing You Say

Q: artpark-one-year-later.mp4 (29:45 Min.)

Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony / Steffan, Cathleen

Studio of the Streets (1991–1993)

(Video, Farbe, Ton, über 100 Stunden)

Q: SOS-1.mp4; SOS-2.mp4; SOS-3.mp4; SOS-4.mp4

Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony / 8mm News Collective

Burned by the News (1991)

(Video, Farbe, Ton, 10:35 Min.)

THE NEWS DIARIES II

Q: News Diaries IV – ProRes.mov

Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony / Wicka, Richard

Bicycle Safety Announcement (1991)

(Video, Farbe, Ton, 6 Min.)

THE NEWS DIARIES I–III. TCI Cable Channel 32

Conrad, Tony

Making the Gulf War (1991)

(Video, Farbe, Ton, 10:35 Min.)

THE NEWS DIARIES IV (4. August 1991)

Q: News Diaries IV – ProRes.mov

Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony / 8mm News Collective
The Directors (1991/2011)
 (Video, Farbe, Ton, 9:40 Min.)
 Q: THE_DIRECTORS_SHORT_FINAL.mov
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony
The Sea and the Scientist (1991)
 (Video, Farbe, Ton, 28 Min.)
 Produced for the cable series Nething You Say

Conrad, Tony
Little Caesar (1993/2011)
 (Video, Farbe, Ton, 8:55 Min.)
 Q: LITTLE_CAESAR_FINAL.mov
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony / Rowe, Barbara
School News: BLT – Buffalo Learning Television (1993–1997)
 Q: vgl. Anm. 812
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony
Homework Helpline (1993–1997)
 (Video, Farbe, Ton, 10:50 Min.)
 Q: Homework helpline ProRes.mov
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony
Natural Television II. Artists and Models (1995)
 (2 Channel Video Installation for May 26, 1995)

Conrad, Tony
Hart (2001)
 (Video, Farbe, Ton, 5 Min.)
 Q: Tab_2_2009: VTS_01_1.VOB (5:05 Min.)
 Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony / Smiley, Sam
Blue Car Loop (2001)
 (Video, Farbe, Ton, 14 Min.)
 Q: Tab_2_2009: VTS_07_1.VOB
 Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony
Tony's Ocular Pets (2001)
 (Video, Farbe, Ton, 7:35 Min.)
 Q: Tab_2_2009: VTS_03_1.VOB
 Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony
Hello Happiness (2001)
 (Video, Farbe, Ton, 1 Min.)

Conrad, Tony
Claiming Los Angeles (2002)
 (Video, Farbe, Ton, 3 Min.)
 Q: Suckerman_etc: VTS_03_1.VOB (2:25 Min.)
 Zuletzt aktualisiert in: Rotterdam, 29.01.2007

Conrad, Tony
Scanty Claus (2002)
 (Video, Farbe, Ton, 6:55 Min.)
 Q: 133 Scanty Claus Final.mov
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2012

Conrad, Tony
Soft (2003)
 (Video, Farbe, Ton, 6 Min.)
 Streichungzuletzt bestätigt in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony
Grading Tips for Teachers (2003)
 (Video, Farbe, Ton, 13 Min.)
 Q: Tab_2_2009: VTS_06_1.VOB (14:25 Min.)
 Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony
Landscape is a Wish for Motion (2003)
 (Video, Farbe, Ton, 4:05 Min.)
 Q: Landscape is a Wish for Motion B.mov
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony
Fear (2003/2010)
 (Video, Farbe, Ton, 5:35 Min.)
 Q: Fear (final 12.19.2010).mov
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony
I've Never Been (2003)
 (Video, Farbe, Ton, 3:20 Min.)
 Q: 241 I've never been (final).mov
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony; Steina
Bigger Better (2004)
 (Video, Farbe, Ton, 5 Min.)

Conrad, Tony; Steina
In Santa Fe with Tony Conrad and Steina Vasulka (2004)

(Video, Farbe, Ton, 17 Min.)
 Q: 017 In Santa Fe with TC and SV Final.mov
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony
Indirect Measurement (2004/2011)
 (Video, Farbe, Ton, 7:45 Min.)
 Q: 042 The Ears Knuckle Under to the Eyes.
 mov
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2012

Conrad, Tony
Conversation II (Valentine) (2005)
 (Video, Farbe, Ton, 5:40 Min.)
 Q: Tab_2_2009: VTS_01_1.VOB (5:55 Min.)
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony
Good Day. Bad Day (2006)
 (Video, Farbe, Ton, 1:55 Min.)
 Q: 273 Karlsruhe Good Day Bad Day (FINAL).
 mov
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony
Tony Conrad ‚painting‘ Cologne (2008)
 (Video, Farbe, Ton, 2 Min.)
 Q: Youtube/Tony_painting_in_Cologne_
 part_one.flv
 Q: Youtube/Tony_‘painting‘_in_Cologne_
 part_two.flv
 Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony
Laughing at Leonardo (2008)
 (Video, Farbe, Ton, 51 Min.)
 Q: Monkeytown_VTS_01_1.VOB;

VTS_01_2.VOB, VTS_01_3.VOB
 Zuletzt aktualisiert in: Lausanne, 15.10.2009

Conrad, Tony
A Handful of Earth and a Box (2008)
 (Video, Farbe, Ton, 7:50 Min.)
 Q: 157 A_handful_of_earth_and_a_box.mov
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2012

Conrad, Tony
Field Recording on Ludlow St. (2009)
 (Video, Farbe, Ton, 6:30 Min.)

Conrad, Tony
Pythagoras in the Park (2009)
 (Video, Farbe, Ton, 7 Min.)
 Q: Pythagoras_in_the_Park.flv
 Zuletzt aktualisiert in: 15.10.2010

Conrad, Tony
Walking to the Sun (2009)
 (Video, Farbe, Ton, 3:15 Min.)
 Q: Walking_to_the_Sun.wmv
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony
*The Space of Writing Is the Surface of the
 Skin (1989/2011)*
 (Video, Farbe, Ton, 2:25 Min.)
 Q: The Space of Writing is the Surface of the
 Skin C.mov
 Zuletzt aktualisiert in: München, 26.03.2011

Conrad, Tony
Women in Prison (2012)
 (Video, S/W, Ton, multi-Channel Instal-
 lation)

III. Literaturverzeichnis

- Abbott, Jacob (1871): *Gentle Measures in the training of the Young*. Washington. Online verfügbar unter <<http://www.gutenberg.org/ebooks/11667>>.
- Acconci, Vito (1990): Television, Furniture, and Sculpture. The Room with the American View (1984). In: Hall, Fifer (Hg.): *Illuminating Video*, S. 125–134.
- Adorf, Sigrid (2008): *Operation Video. Eine Technik des Nahsebens und ihr spezifisches Subjekt die Videokünstlerin der 1970er Jahre* (Dissertation). Bielefeld: Transcript Verlag (Studien zur visuellen Kultur, 5).
- Alloway, Lawrence (1984): *Network. Art and the Complex Present*. Michigan: UMI Research Press. Online verfügbar unter <<http://www.transart.org/wp-content/uploads/group-documents/100/1375193198-Alloway-NetworkArtandaComplexPresent.pdf>>.
- Ammann, Katharina (2009): *Video ausstellen. Potentiale der Präsentation* (Dissertation). Bern: Peter Lang Verlag.
- Antin, David (1975): Television. Video's Frightful Parent. In: *Artforum* 14 (Nr. 4 (December 1975)), S. 36–45.
- Ascott, Roy (2001): Is There Love in the Telematic Embrace? Originally Published in 1990. In: Packer, Randall; Jordan, Ken (Hg.): *Multimedia. From Wagner to virtual reality*. New York: Norton, S. 305–316.
- Ascott, Roy; Shanken, Edward A. (2003): *Telematic Embrace. Visionary theories of art, technology, and consciousness*. Berkeley: University of California Press.
- Auslander, Philip (2000): Fluxus Art-Amusement. The Music of the Future? In: Harding, James M. (Hg.): *Contours of the Theatrical Avant-garde. Performance and Textuality*. Michigan: University of Michigan Press, S. 110–129. Online verfügbar unter <<http://lmc.gatech.edu/~auslander/publications/fluxus.pdf>>.
- Bachelard, Gaston; Jolas, M. (1994): *The poetics of space. The classic look at how we experience intimate places*. Boston: Beacon Press. Online verfügbar unter <http://monoskop.org/images/1/18/Bachelard_Gaston_The_Poetics_of_Space_1994.pdf>.
- Baeker, Dirk (2001): Kultur. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhardt; Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Bd. 3). Stuttgart: Metzler Verlag, S. 510–556.
- Banes, Sally (1998): *Subversive expectations. Performance art and paratheater in New York*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hg.) (1991): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* (2. Aufl.). Leipzig: Reclam Verlag.
- Barthes, Roland (1974): *Sade, Fourier, Loyola*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Barthes, Roland (1988): *Das Denken des Marquis de Sade*. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg.) (2000): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam Verlag, S. 185–193.

- Barzyk, Fred (2001): *Fred Barzyk. The Search for a Personal vision in Broadcast Television* (Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art). Milwaukee: Marquette e-Publications.
- Battcock, Gregory (Hg.) (1967): *The new American cinema. A critical anthology*. New York: E. P. Dutton.
- Battcock, Gregory (Hg.) (1978): *New Artists Video. A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton.
- Baudrillard, Jean (1991): Videowelt und fraktales Subjekt. In: Barck et al. (Hg.): *Aisthesis*, S. 252–264.
- Baudrillard, Jean (1991): Der Feind ist verschwunden. SPIEGEL-Interview mit dem Pariser Kulturphilosophen Jean Baudrillard über die Wahrnehmbarkeit des Krieges. In: *Spiegel*, 04.02.1991, S. 220–221. Online verfügbar unter <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13487866.html>>.
- Bazin, André (2002): *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag.
- Béar, Liza; Sharp, Willoughby (1972): Rumbles. In: *Avalanche 4* (Conceptual Art, Spring 1972), S. 2–9.
- Behne, Klaus-Ernst (1981): *Musikalische Sozialisation* (Reihe: Musikpädagogische Forschung, Bd. 2). Laaber: Laaber-Verlag.
- Bell, Barbara (1971): The Dark Ages in Ancient History. The First Dark Age in Egypt. In: *American Journal of Archaeology* 75 (No. 1), S. 1–26.
- Bellour, Raymond (1989): *Eye for I. Video self-portraits*. New York: Independent Curators Inc.
- Bellour, Raymond (1990): Video Writing (1990). In: Hall, Fifer (Hg.): *Illuminating Video*, S. 421–443.
- Benjamin, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (11. Aufl.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Bennett, Tony (1988): The Exhibitionary Complex. In: *New Formations* (No. 4), S. 73–102.
- Bergson, Henri (1929): *Einführung in die Metaphysik*. Jena: Diederichs Verlag.
- Berleant, Arnold (1977): Artists and Morality. Toward an Ethics of Art. In: *Leonardo* 10 (No. 3), S. 195–202. DOI: 10.2307/1573422.
- Birnbaum, Dara (1987): Authors Introduction. In: Buchloh und Birnbaum (Hg.): *Rough edits*, S. 12–16.
- Bishop, Claire (2004): Antagonism and Relational Aesthetics. In: *October* 110, S. 51–79. DOI: 10.2307/13397557.
- Blake, Nayland (2007): Mary Jordan. Mary Jordan's documentary on the legendary Jack Smith. In: *BOMB* (No. 99).
- Bourdieu, Pierre (1998): *Über das Fernsehen* (aus dem Französischen von Achim Ruser. 3. Aufl.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Boyle, Deirdre (1992): From Portapak To Camcorder: A Brief History Of Guerrilla Television. In: *Journal of Film and Video* 44, S. 67–79.
- Boyle, Deirdre (1997): *Subject to change. Guerrilla television revisited*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Brecht, Bertolt (1963): *Schriften zum Theater*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

- Broeker, Holger (2002): How do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia). Videoarbeit 1984. In: Broeker, Holger; Hill, Gary (Hg.): *Gary Hill – Selected Works. + Catalogue Raisonné* (Ausst. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg). Köln: DuMont Verlag, S. 113–115.
- Bryson, Scott; Kruger, Barbara; Tillman, Lynne; Weinstock, Jane (Hg.) (1992): *Beyond recognition. Representation power and culture. Craig Owens*. Berkeley: University of California Press.
- Buchloh, Benjamin H. D.; Birnbaum, Dara (Hg.) (1987): *Rough edits: popular image video. Works 1977–1980*. Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design (The Nova Scotia pamphlets, Bd. 4).
- Buchloh, Benjamin H. D. (2009): Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke. 1982. In: Evans, David (Hg.): *Appropriation* (Whitechapel London). Cambridge: MIT Press (Documents of contemporary art), S. 178–188.
- Burch, Noël (1979): *To the distant observer. Form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Burch, Noël (1981): *Theory of film practice*. Pennington: Princeton University Press.
- Bürger, Peter (1991): Denken als Geste. Versuch über den Philosophen Michel Foucault. In: Ewald, François; Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 89–105.
- Burt, Warren (2002): Robert Ashley (1930). In: Sitsky, Larry (Hg.): *Music of the twentieth-century avant-garde. A biocritical sourcebook*. Westport: Greenwood Press, S. 11–16.
- Büscher, Barbara (2002): *Live Electronic Arts und Intermedia: die 1960er Jahre. Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien* (Habilitationsschrift). Universität Leipzig. Online verfügbar unter <<http://www.qucosa.de/fileadmin/data/qucosa/documents/3949/HabilBBuescher.pdf>>.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Butler, Judith (2001): *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Cohen, Michael; Joseph, Branden; Lampert, Andrew (Hg.) (2013): *Tony Conrad: Doing the City. Urban Community Interventions* (Ausst. Kat. 80WSE). New York: 80WSE Press.
- Cohen, Michael (2013): Tony Conrad interviewed by Michael. In: Cohen et al. (Hg.): *Tony Conrad: Doing the City*, S. 42–49.
- Conrad, Tony → Schriften des Künstlers
- Cornwell, Regina (1972): Some Formalist Tendencies in the American Avant Garde Film. In: *Studio International* (October), S. 110–114.
- Cornwell, Regina (1975): Recent Radical Film (via Art Information Distribution). New York.
- Crary, Jonathan (1997): Fernsehen im Zeitalter des Spektakels. In: Herzogenrath, Wulf; Gaethgens, Thomas W.; Thomas, Sven; Hoenisch, Peter (Hg.): *TV-Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, S. 66–75.
- Crimp, Douglas (1977): Pictures. Reprint des gleichnamigen Katalogbeitrags von 1977. In: *X-Tra* 2005 8 (No. 1), S. 17–30.

- Daryl, Chin (1994): Notes on the Rise of Independent Media. In: Furlong et al. (Hg.): *Set in motion*, S. 25–30.
- Davis, Douglas (1973): Talk Out. In: *Radical Software* 2. (No 4), S. 49.
- Davis, Douglas (1978): The End of Video. White Vapor. In: Battcock (Hg.): *New Artists Video*, S. 24–35.
- Debord, Guy; Bittermann, Klaus (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels* (aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaud). Berlin: Edition Tiamat (Critica diabolis, 65).
- Debray, Régis (1999): *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*. Rodenbach: Verlag Avinus.
- Decker, Edith; Weibel, Peter (Hg.) (1990): *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst* (Ausst. Kat. Deutschen Postmuseums Frankfurt a.M.). Köln: DuMont Verlag.
- Deleuze, Gilles (1997): *Differenz und Wiederholung* (2., korr. Aufl.). München: Fink Verlag.
- Deleuze, Gilles (1999): *Das Zeit-Bild. Kino 2* (2. Aufl.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Denson, G. Roger; Cathcart, Linda L. (Hg.) (1980): *Hallwalls. 5 YEARS. A traveling exhibition 1979–80* (Ausst. Kat. Hallwalls). Buffalo. Online verfügbar unter <<http://www.hallwalls.org/pubs/5.html>>.
- Dercon, Chris (2002): Keep Taking It Apart: A Conversation with Bruce Nauman, 1986 (July 12, 1986). In: Kraynak, Janet; Nauman, Bruce (Hg.): *Please pay attention please: Bruce Nauman's words. Writings and interviews*. Cambridge: The MIT Press, S. 305–316.
- Derrida, Jacques (1997): *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann + Bose.
- Devine, Robert H. (1991): Marginal Notes. Consumer Video, the First Amendment and the Future of Access. In: *Community Media Review* 14 (No. 2), S. 8–12. Online verfügbar unter <https://archive.org/stream/CMRv14n2Jun_1991/CMR-v14n2-Jun_1991#page/n9/mode/2up>.
- Diederichsen, Diedrich; Müller, Christopher (Hg.) (2008): *Tony Conrad. Yellow Movies* (Ausst. Kat. Galerie Daniel Buchholz). Köln: Prima Print Köln.
- Diederichsen, Diedrich (2008): Zeit und Traum. Tony Conrads „Yellow Movies“. In: Diederichsen, Müller (Hg.): *Tony Conrad. Yellow Movies*, S. 10–14.
- Diers, Michael; Blunck, Lars; Obrist, Hans Ulrich (Hg.) (2013): *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*. Hamburg: Philo Fine Arts (Fundus Bücher).
- Dockray, Sean; Goldsmith, Kenneth (2012): Review: UbuWeb. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 71 (3), S. 429–430. DOI: 10.1525/jsah.2012.71.3.429a.
- Documenta GmbH (Hg.) (1977): *Documenta 6. Fotografie. Film. Video* (Ausst. Kat., Documenta VI, Bd. 2). Kassel: Dierichs Verlag.
- Dunn, David; Vasulka, Woody (Hg.) (1992): *Eigenwelt der Apparate-Welt. Pioneers of electronic art* (Ausst. Kat. Oberösterreichisches Landesmuseum). Linz: Ars Electronica.
- Eco, Umberto (1977): Zufall und Handlung. Fernseherfahrung und Ästhetik. In: Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk* (2. Aufl.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 186–211.

- Eklund, Douglas (2009): Image Art after Conceptualism: CalArts; Hallwalls, and Artists Space. In: Eklund, Douglas (Hg.): *The Pictures Generation (1974–1984)* (Ausst. Kat. Metropolitan Museum of Art). New York, S. 22–115.
- Engelbach, Barbara (2001): *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970* (Dissertation). München: S. Schreiber Verlag.
- Engell, Lorenz; Siegert, Bernhard (Hg.) (2009): *Angst* (Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung). Leipzig: Meiner Verlag.
- Enzensberger, Hans Magnus (1996): Constituents of a theory of the Media. In: Druckrey, Timothy (Hg.) (1996): *Electronic culture. Technology and visual representation*. New York: Aperture, S. 62–85.
- Enzensberger, Hans Magnus (2003): Das Nullmedium oder – Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind (1988). In: Ders. (Hg.): *Nomaden im Regal. Essays* (2. Aufl.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 92–105.
- Evans, Sarah (2009): There's No Place Like Hallwalls. Alternative-space Installations in an Artists' Community. In: *Oxford Art Journal* 32 (1), S. 95–119. DOI: 10.2307/25650844.
- Felderer, Brigitte (2004): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium* (Ausst. Kat. ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe). Berlin: Matthes & Seitz.
- Feyerabend, Paul (1996): Theoreticians, Artists and Artisans. In: *Leonardo* 29 (1), S. 23–28. DOI: 10.2307/1576272.
- Fiske, John (2010): *Television Culture* (2. Aufl.). London: Routledge.
- Fitzsimons, Connie (1986): *Poetic License* (Ausst. Kat. Long Beach Museum of Art). Long Beach. Online verfügbar unter <<http://www.vasulka.org/archive/Vasulka3/Video/Commission/PoeticLicense.pdf>>.
- Flach, Sabine (2003): *Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen* (Dissertation). München: Fink Verlag.
- Flusser, Vilém (1990): On Memory. (Electronic or Otherwise). In: *Leonardo* 23 (No. 4), S. 397–399. Online verfügbar unter <http://monoskop.org/images/4/4b/Flusser_Vilem_1990_On_Memory_Electronic_or_Otherwise.pdf>.
- Flusser, Vilém (1993): Das Verschwinden der Ferne. In: *Arch +* (111), S. 31–32.
- Foster, Hal (1996): The Artist as Ethnographer. In: Ders. (Hg.): *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. London: MIT Press (October books). Online verfügbar unter <http://www.corner-college.com/udb/cpro2ZgGKfArtist_As_Ethnographer.pdf>.
- Foster, Hal (2004): An Archival Impulse. In: *October* 110, S. 3–22. DOI: 10.2307/3397555.
- Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Foucault, Michel (1991): Andere Räume. In: Barck et al. (Hg.): *Aisthesis*, S. 34–46.
- Foucault, Michel (2002): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Frank, Peter (1976): Video Art Installations. The Telenvironment. In: Schneider et al. (Hg.): *Video Art*, S. 204–209.
- Fricke, Christiane: *Dies alles Herzen wird einmal Dir gehören. Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968–1970 und die Produktionen der ‚Videogalerie Schum‘ 1970–1973* (Dissertation). Bern: Peter Lang Verlag.

- Fried, Michael (1998): *Art and objecthood. Essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fujiki, Hideaki (2006): Benshi as Stars. The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema. In: *Cinema Journal* (No. 45, 2), S. 68–84. DOI: 10.2307/3877763.
- Furlong, Lucinda; Silverfine, Debby (Hg.) (1994): *Set in motion. The New York State Council on the Arts Celebrates 30 Years of Independents* (Ausst. Kat. New York State Council on the Arts). New York. Online verfügbar unter <<http://www.vasulka.org/archive/4-30d/SetinMotion%286014%29.pdf>>.
- Galerie Buchholz (2012): *Tony Conrad – Invented Acoustical Tools 1966–2012* (Galerie Buchholz). Berlin. Online verfügbar unter [Buchholz listing-TC_instruments_list.pdf](#).
- Gelshorn, Julia (2008): Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung. In: Krieger (Hg.): *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst*, S. 193–212.
- Gelshorn, Julia (2013): Two Are Better Than One. Anmerkungen zum Interview und seinen Verfahren der Vervielfachung. In: Diers, et al. (Hg.): *Das Interview*, S. 263–283.
- Gever, Martha (1985): Pressure Points. Video in the Public Sphere. Video: The Reflexive Medium. In: *Art Journal* 45 (No. 3), S. 238–243.
- Gfeller, Johannes; Jarczyk, Agathe; Phillips, Joanna; Schubiger, Irene (Hg.): *Kompensium der Bildstörungen beim analogen Video*. Zürich: SIK-ISEA (Kunstmateriale).
- Gill, Johanna (1974): *Video: State of the Art. Report* (The Rockefeller Foundation; Working papers, PN1992.8.V5G5 384.55 76–2689). Online verfügbar unter <<http://www.vasulka.org/archive/4-30b/Rockefeller%281041%29.pdf>>.
- Gill, Johanna (1976): *Artists' Video. The first ten Years* (Dissertation). Brown University, Rhode Island.
- Glasmeyer, Michael (2002): *Loop. Zur Geschichte und Theorie der Endlosschleife am Beispiel Rodney Graham*. Köln: Salon-Verlag (Edition questions, 5).
- Godfrey, Mark (2007): The Artist as Historian. In: *October* 120, S. 140–172. DOI: 10.2307/40368473.
- Goetz, Ingvild; Urbaschek, Stephan (Hg.) (2004): *Fast Forward. Media Art: Sammlung Goetz* (Ausst. Kat. Sammlung Goetz, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe). Karlsruhe/München: Kunstverlag Ingvild Goetz.
- Goffman, Erving (1956): *The presentation of self in everyday life*. Edinburgh. Online verfügbar unter <http://monoskop.org/images/1/19/Goffman_Erving_The_Presentation_of_Self_in_Everyday_Life.pdf>.
- Grau, Oliver (2002): *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien* (Dissertation). Berlin: Reimer Verlag.
- Graw, Isabelle (2003): *Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen, ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem* (Dissertation). Frankfurt/Oder. Online verfügbar unter <<http://d-nb.info/971590273/34>>.
- Graw, Isabelle (2013): Reden bis zum Umfallen. Das Kunstgespräch im Zeichen des Kommunikationsimperativs. In: Diers, et al. (Hg.): *Das Interview*, S. 284–301.
- Habich, Christiane (1985): W [und] B Hein: Dokumente 1967–1985. In: *Kinematograph* (3).

- Hagen, Charles (1985): Breaking The Box: The Electronic Operas of Robert Ashley and Woody Vasulka. In: *Artforum* 23 (7), S. 54–59.
- Hajcak, Frank; Garwood, Patricia (1987): *Hidden bedroom partners. Needs and motives that destroy sexual pleasure*. San Diego, Calif: Libra Publishers.
- Hall, Doug; Fifer, Sally Jo (Hg.) (1990): *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture in association with the Bay Area Video Coalition.
- Hallwalls; Broughel, Barbara (1986): *Hallwalls – A Contemporary Arts Center. Programm* (Hallwalls Contemporary Arts Center). Buffalo. Online verfügbar unter <http://www.hallwalls.org/pubs/1986_3.4.RFS.pdf>.
- Hamlyn, Nicky (2003): *Film art phenomena*. London: British Film Institute.
- Hanhardt, John (1976): Video / Television Space. In: Schneider et al. (Hg.): *Video Art*, S. 220–224.
- Hanhardt, John (1985): The Passion for Perceiving: Expanded Forms of Film and Video Art. Video – The Reflexive Medium. In: *Art Journal* (Fall), S. 213–216. Online verfügbar unter <http://www.experimentaltvcenter.org/sites/default/files/history/pdf/hanhardtpassion_2512.pdf>.
- Hanhardt, John G. (2008): From Screen to Gallery. Cinema, Video, and Installation Art Practices. In: *American Art* 22 (2), S. 2–8.
- Hein, Birgit (1971): *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum unabhängigen Kino*. Frankfurt a.M.: Ullstein Verlag.
- Hein, Birgit (1977): Tony Conrad. In: Hein, Birgit; Herzogenrath, Wulf: *Film als Film – 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre* (Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Akademie der Künste, Museum Folkwang, Württembergischer Kunstverein). Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, S. 192–193.
- Hemsterhuis, François (1823): *Handbuch der Geschichte der Philosophie zum Gebrauche seiner Vorlesungen* (Bd. 3: Geschichte der Philosophie der neueren und neuesten Zeit). Sulzbach.
- Henderson, Brian (1997): Toward a Non-Bourgeois Camera Style. In: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and Methods. An anthology. Volume I*. Berkeley: University of California Press, S. 422–438.
- Hentschläger, Kurt; Langheinrich, Ulf; Sommer, Astrid (2004): *Granular synthesis. Immersive works* (Ausst. Kat. Granular Synthesis: Wien). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Hershman-Leeson, Lynn (1978): Reflections on the Electronic Mirror. In: Battcock (Hg.): *New Artists Video*, S. 36–39.
- Herzogenrath, Wulf (1977): Fernsehen und Video. Das Doppelgesicht eines neuen künstlerischen Mediums. In: Documenta GmbH (Hg.): *Documenta 6*, S. 289–293.
- Herzogenrath, Wulf; Decker, Edith (Hg.) (1989): *Video-Skulptur. Retrospektiv und aktuell (1963–1989)* (Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein). Köln: DuMont Verlag.
- Hickethier, Knut (1995): Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, S. 63–83. Online verfügbar unter <http://www.montage-av.de/pdf/041_1995/04_1_Knut_Hickethier_Dispositiv_Fernsehen.pdf>.
- Higgie, Jennifer (2007): Introduction. All Masks Welcome. In: Dies. (Hg.): *The artist's joke* (Whitechapel London). Cambridge: MIT Press (Documents of contemporary art), S. 12–19.

- High, Kathy (Hg.) (1999): Voyeurism. In: *Felix: A Journal of Media Arts and Communication*. New York: Standby Program (Bd. 2).
- Himmelsbach, Sabine (2004): Visuelle Szenen. Von der Selbstbeobachtung zur medialen Reflexion einer zunehmend fragmentierten Gesellschaft. Notizen zur historischen Entwicklung von Video. In: Goetz, Urbaschek (Hg.): *Fast Forward*, S. 13–20.
- Holert, Tom (2001): Angst essen Seele auf. 31. Oktober 2001. In: *dschungel. Jungle World* (Nr. 45). Online verfügbar unter <<http://jungle-world.com/artikel/2001/44/24985.html>>.
- Holl, Ute (2006): Trance-Formationen. Tony Conrads Flickerfilm von 1966. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst NGBK (Hg.): *Auflösung* (Berlin: Realismus Studio), S. 29.
- Holl, Ute (2008): Immersion oder Alteration. Tony Conrads Flickerfilm. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* (17/2/2008), S. 109–119.
- Huffman, Kathy Rae (1990): Video Art. What's TV Got Do With It? In: Hall, Fifer (Hg.): *Illuminating Video*, S. 81–90.
- Huizinga, Johan (1991): *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (19. Auflage). Reinbek: Rowohlt Verlag.
- Hunt, Jeff (Hg.) (1997): *Early Minimalism Volume One. Tony Conrad. Booklet of the Box Set* (Table Of The Elements – As 33). New York.
- Huntington, Richard (1986): 'Suburban Discipline' Installation Echoes Civilization's Discontents. In: *Buffalo News*, 29.04.1986 (April 29th 1986), Entertainment.
- Huntington, Richard (1988): Cornell Hails Buffalo's Media Art. October 9, 1988. In: *The Buffalo News. Entertainment*, 1988, S. 4–5.
- Hurth, Geof (1993): Copy Culture (c. 1980s). In: Kostelanetz, Richard; Carlin, Richard (Hg.): *Dictionary of the avant-gardes*. Pennington: A Cappella Books, S. 47.
- Iles, Chrissie (1990): Signs and interpretations. Time-based installation in the eighties. In: Iles, Chrissie (Hg.): *Signs of the Times. A decade of video, film and slide-tape installation in Britain, 1980–1990* (Ausst. Kat. The Museum of Modern Art). Oxford: BAS Printers Ltd, S. 18–25.
- Imhof, Dora (2010): Oral History in der Kunstgeschichte. Ein Vergleich aktueller Interviewprojekte. In: Dies.; Omlin, Sibylle (Hg.): *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*. München: S. Schreiber Verlag, S. 29–39.
- Imhof, Kurt (1999): Tyrannei der Intimität? In: *ZOOM K&M* 7 (12/13), S. 40–49. Online verfügbar unter <http://www.medienheft.ch/uploads/media/12_13_ZOOM_KM_10_Kurt_Imhof_Tyrannei_der_Intimitaet.pdf>.
- James, David E. (1989): *Allegories of cinema. American film in the sixties*. Princeton: Princeton University Press.
- Jenkins, Bruce (1981): A Case Against 'Structural Film'. In: *Journal of the University Film Association* 33 (2, Spring 1981), S. 9–14.
- Jockenhövel, Jesko (2014): *Der digitale 3D-Film. Narration, Stereoskopie, Filmstil* (Dissertation). München: Springer Verlag. Online verfügbar unter <<http://www.ovgu.de/zsm/docs/jockenhoewel.pdf>>.
- Johnson, Ray (2010): On Another Throwaway Gesture Performance (1979). 1984. In: Le Feuvre, Lisa (Hg.) (2010): *Failure* (Whitechapel London). Cambridge: MIT Press (Documents of contemporary art), S. 41.

- Joseph, Branden Wayne (2005): Concept art and instrumental reason. On Tony Conrad's early work. In: *Texte zur Kunst* 15 (No. 60), S. 74–87.
- Joseph, Branden Wayne (2007): 1000 Words. Tony Conrad talks about 'Yellow Movies,' 1972–73. In: *Artforum International* 45 (No. 7), S. 304–305. Online verfügbar unter <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_45/ai_n24354919/>.
- Joseph, Branden Wayne (2008): *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the arts after Cage. A 'minor' history*. New York: Zone Books.
- Jürß, Ute Friederike (1999): A Capella Portraits (1996). In: Frohne, Ursula (Hg.): *Video cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre* (Ausst. Kat. ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie). Köln: DuMont Verlag, S. 206–207.
- Kacunko, Slavko (2004): *Closed Circuit Videoinstallationen. Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons*. Berlin: Logos-Verlag.
- Kanesaka, Kenji (Hg.) (1968): *Underground Generation*. Tokyo: Novel Shobo.
- Kase, Carlos (2009): *A cinema of anxiety. American experimental film in the realm of art (1965–75)* (Dissertation). Los Angeles: University of Southern California Press.
- Keazor, Henry; Wübbena, Thorsten (Hg.) (2010): *Rewind, play, fast forward. The past, present and future of the music video*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Kelley, Mike (2000): Cross Gender / Cross Genre. In: Goetz, Ingvild; Kelley, Mike; Fischli, Peter; Weiss, David (Hg.): *Mike Kelley – Peter Fischli, David Weiss* (Ausst. Kat. Sammlung Goetz). München: Kunstverlag Ingvild Goetz, S. 32–37.
- Kelley, Mike (2003): Foul Perfection: Thoughts on Caricature. In: Ders; Welchman, John C. (Hg.): *Foul Perfection. Essays and criticism*. Cambridge: MIT Press, S. 20–38.
- Kelley, Mike (2004): Beholden to Victory (1980–83). In: Ders; Welchman, John C. (Hg.): *Minor histories. Statements, conversations, proposals*. Cambridge: MIT Press, S. 180–183.
- Kelman, Ken (1967): Anticipations of the Light. In: Battcock (Hg.): *The new American cinema*, S. 22–32.
- Kelman, Ken (1967): The Reality of New Cinema. In: Battcock (Hg.): *The new American cinema*, S. 102–104.
- Klein, Norman (1987): Interview with Dara Birnbaum (1983). In: Buchloh; Birnbaum (Hg.): *Rough edits*, S. 88–95.
- Knowles, Marguerite W. (1996): Mediascope Buffalo. The Moving Image in and around Buffalo 1970–1995. In: *The Squealer* 11, issue 2, Spring 1996, S. 7–8.
- Koch, Gertrud (1995): Zur Ansicht. Voyeurismus und Kino. In: Brandes, Uta (Hg.): *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung* (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland; Bd. 4). Göttingen: Steidl Verlag, S. 221–232.
- Krauss, Rosalind E. (1976): The Aesthetics of Narcissism. In: *October* 1 (Vol. 1. Spring 1976), S. 50–64.
- Krauss, Rosalind E. (2008): *A voyage on the North Sea. Broodthaers, das Postmediale*. Zürich: Diaphanes.
- Krieger, Verena (Hg.) (2008): *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*. Köln: Böhlau Verlag.

- Krieger, Verena (2008): Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte. In: Krieger (Hg.): *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst*, S. 5–28.
- Kuni, Verena (2006): *Der Künstler als ‚Magier‘ und ‚Alchemist‘ im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945; eine vergleichende Fokussstudie – ausgehend von Joseph Beuys* (Dissertation). Marburg. Online verfügbar unter <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/192/1/dvk.pdf>>.
- Kurtz, Bruce (1974): Shooting Star. In: *Art Rite* (No. 7), S. 6–7.
- Lacan, Jacques (1997): *Die Psychosen*. Weinheim/Berlin: Quadriga Verlag (Das Seminar, Buch III (1955–1956)). Online verfügbar unter <<http://de.scribd.com/doc/59939646/Lacan-Seminar-III-deutsch>>.
- Le Grice, Malcolm (1978): Tony Conrad. On ‘The Flicker’. Reprint from ‘Abstract Film and Beyond’ (Studio International, 1977). In: Gidal, Peter (Hg.): *Structural film anthology* (2. Aufl.). London: British Film Institute, S. 135–136.
- Leogrande, Ernest (1971): Between the Flashes. In: *Daily News* (06.01.1971), S. 6–7.
- Levin, Kim (1978): Video Art in the TV Landscape: Notes on Southern California. In: Battcock (Hg.): *New Artists Video*, S. 65–75.
- Levine, Les (1978): One-Gun Video Art. In: Battcock (Hg.): *New Artists Video*, S. 76–94.
- Licht, Alan (2006): Tony Oursler. In: *BOMB* 96 (Summer 2006 (96)).
- Lichtin, Christoph (2004): *Das Künstlerinterview: Analyse eines Kunstprodukts*. Bern: Peter Lang Verlag.
- Linder, Laura R. (1999): *Public access television. America’s electronic soapbox*. Westport: Praeger.
- Lischka, Gerhard Johann (1992): *Der entfesselte Blick. Fotografie / Videokulptur / Installation / Computerkunst / Holografie* (Ausst. Kat. Seedamm-Kulturzentrum). Pfäffikon: Bulletin Seedamm-Kulturzentrum (30).
- Little, David (2005): Jack Smith. In: Alexander, Darsie (Hg.): *Slide Show. Projected Images in Contemporary Art* (With Essays by Charles Harrison and Robert Storr; Catalogue Entries by Darsie Alexander, Rhea Anastas, Thom Collins, David Little, Molly Warnock). Pennsylvania: State University Press, S. 138–141.
- London, Barbara (1985): Video: A Selected Chronology. 1963–1983. In: *Art Journal* 45 (No. 3, Fall 1985), S. 249–262. Online verfügbar unter <http://www.johnstuartarchitecture.com/Spring_2009_Video_Readings_files/London%20video%20chron%201963-83.pdf>.
- Long, Gareth (2014): *Tony Conrad. Über zwei Ecken* (Ausst. Kat. Kunsthalle Wien, 3.12.2014–8.3.2015). Wien. Online verfügbar unter <<http://www.kunsthallewien.at/press/tony-conrad/booklet-tony-conrad.pdf>>.
- Luke, Timothy W. (1989): *Screens of Power. Ideology, Domination, and Resistance in Informational Society*. Illinois: University of Illinois Press.
- Lurk, Tabea (2008): Tony Conrad und der strukturalistische Experimentalfilm. In: Paech, Joachim; Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität – analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*. München: Fink Verlag, S. 413–433.
- Lurk, Tabea (2013): History Re-Invented? Artistic work processes between past and present. In: Cohen et al. (Hg.): *Tony Conrad: Doing the City*, S. 56–71.
- Maciunas, George (1970): Some Comments on ‘Structural Film’ by P. Adams Sitney (Film Culture No47, 1969). In: Sitney (Hg.): *Film culture reader*, S. 349.

- Mansfield, Corey (2014): *Animating the periphery. 'Studio of the Streets' and the politicization of the Buffalo community through public access television and media literacy*. Ann Arbor: University of Southern California. Online verfügbar unter <<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll3/id/382745>>.
- Marsh, Ken (1974): *Independent video. A complete guide to the physics, operation, and application of the New Television. For the student, the artist, and for community TV*. San Francisco: Straight Arrow Books.
- Massumi, Brian (1993): Everywhere you want to be. In: Massumi, Brian (Hg.): *The Politics of everyday fear*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 3–38. Online verfügbar unter <<http://www.brianmassumi.com/textes/EVERYWHERE%20YOU%20WANT%20TO%20BE.pdf>>.
- McLuhan, Marshall (1964/2002 (reprint)): *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Routledge (Routledge classics).
- McNeill, William Hardy (1982): *The Pursuit of power. Technology, armed force, and society since A.D.1000*. Chicago: University of Chicago Press.
- McNeill, William Hardy (1984): *Krieg und Macht. Militär Wirtschaft und Gesellschaft vom Altertum bis heute*. München: Beck Verlag.
- Mekas, Jonas (1967, Nov. 9th): The Flicker. Movie Journal. In: *Village Voice*, 1967, Nov. 9th.
- Mekas, Jonas (1972, March 22nd): Yellow Movies. Movie Journal. In: *Village Voice*, 1972, March 22nd.
- Mellencamp, Patricia (1990): *Indiscretions. Avant-garde film, video & feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Metz, Christian (1982): *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*: Indiana University Press.
- Metz, Christian (1986): The Imaginary Signifier. Excerpts. In: Rosen (Hg.): *Narrative, apparatus, ideology*, S. 244–280.
- Metz, Christian (1997): Story/Discourse. A Note on Two Kinds of Voyeurisms (1975). In: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and methods. An anthology. Volume II*. Berkeley: University of California Press, S. 543–548.
- Michaud, Philippe Alain (2005–2006): Flicker, le ruban instable. In: *Cahiers du Musée national d'art moderne* (94), S. 88–95.
- Mignon Nixon (2005): Introduction. In: *October* 113, S. 3–8. DOI: 10.2307/3397650.
- Miller, Branda; Irmas, Deborah (1987): *Surveillance. An exhibition of video, photography, installations* (February 27-April 12, 1987). Los Angeles.
- Miller, John (2007): Reden kostet nichts? Über Künstlerinterviews zwischen Legitimation und Reflexion. In: *Texte zur Kunst* (67), S. 70–81.
- Minkowsky, John (2008): Framing the Mind in the Museum. In: Vasulka; Weibel (Hg.): *Buffalo Heads*, S. 19–38.
- Mitchell, William J. Thomas (1995): *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mooney, Karen (1977): Gerald O'Grady. The Perspective from Buffalo. In: *Videoscope* (Vol. 1, Issue 2).
- Morse, Margaret (1990): Video Installation Art. The Body, the Image, and the Space-in-Between (1989). In: Hall, Fifer (Hg.): *Illuminating Video*, S. 153–167.

- Moser, Mary Beck; MacLeod, Douglas (1996): *Immersed in technology. Art and virtual environments* (Banff Centre for the Arts). Cambridge/London: The MIT Press.
- Mulvey, Laura (1986): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Rosen (Hg.): *Narrative, apparatus, ideology*, S. 198–209.
- Nauman, Bruce (2002): Good Boy Bad Boy (1985). In: Morgan, Robert C.; Nauman, Bruce (Hg.): *Bruce Nauman*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press (Reihe: Art + Performance), S. 337–339.
- Nicolai, Olaf; Pinakothek der Moderne, München (Hg.) (2011): *Escalier du Chant*. (Ausst. Kat. Pinaothek der Moderne). München.
- Northwest Film Forum, *The Sprocket Society (Hg.) (2010): Sixties Synaesthetics. Visual Music – Sensory Cinema 1920s–1970s*. Seattle. Online verfügbar unter <<http://sprocketociety.org/pdf/Visual-Music-Sixties-Synaesthetics-program-notes.pdf>>.
- O’Grady, Gerald (2008): Media Study/Bufalo (2006). In: Vasulka; Weibel (Hg.): *Buffalo Heads*, S. 40–63.
- Obrist, Hans Ulrich (2010): Tony Conrad. In: Boutoux, Thomas; Obrist, Hans Ulrich (Hg.): *Interviews*. (Vol. 2). Mailand: Charta / Fondazione Pitti Immagine Discovery, S. 456–471.
- O’Doherty, Brian; McEvilley, Thomas (1999): *Inside the white cube. The ideology of the gallery space*. Berkeley: University of California Press.
- Olschewski, Malte (1992): *Krieg als Show. Die neue Weltinformationsordnung*. Wien: Zeitschrift für Internationale Literatur LOG (LOG-Buch, 14).
- Osswald, Anja (2003): *Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970 bei Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas* (Dissertation). Berlin: Gebr. Mann Verlag (Berliner Schriften zur Kunst).
- Owens, Craig (1992): Representation, Appropriation and Power. In: Bryson et al. (Hg.): *Beyond recognition*, S. 88–113.
- Owens, Craig (1992): The Allegorical Impulse (1980). Toward a Theory of Postmodernism. Part 1. In: Bryson et al. (Hg.): *Beyond recognition*, S. 52–69.
- Rebentisch, Juliane (2003): *Ästhetik der Installation* (Dissertation). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Renan, Sheldon (1967): *An introduction to the American underground film*. New York: E.P. Dutton.
- Ricœur, Paul (2008): *Freud and philosophy. An essay on interpretation* (Denis Savage). Delhi: Motilal Banarsidass.
- Riegl, Alois (1995): Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung (1903). In: Bacher, Ernst (Hg.): *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalfpflege*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, S. 144–193.
- Riepe, Manfred (2009): Der unmögliche Blick. Medientechnik und inszenierte Weiblichkeit in Michael Powells ‘Peeping Tom’. In: Lorenz Engell und Bernhard Siegert (Hg.): *Angst. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Leipzig: Meiner Verlag (Nr. 1–2009), S. 151–166.
- Root, Deborah (1996): *Cannibal culture. Art, appropriation, and the commodification of difference*. Boulder: Westview Press.
- Rosen, Philip (Hg.) (1986): *Narrative, apparatus, ideology. A film theory reader*. New York: Columbia University Press.

- Rosler, Martha (1990): Video: Shedding the Utopian Moment (1985). In: Hall, Fifer (Hg.): *Illuminating Video*, S. 31–50.
- Ross, David (1976): Interview with Douglas Davis. In: Schneider et al. (Hg.): *Video Art*, S. 32–33.
- Ross, David (1978): A Provisional Overview of Artists' Television in the U.S. In: Battcock (Hg.): *New Artists Video*, S. 138–165.
- Ross, David A. (1977): Fernsehen, Video und die Kunstmuseen. In: Documenta GmbH (Hg.): *Documenta 6*, S. 294–296.
- Russett, Robert; Starr, Cecile (Hg.): *Experimental Animation. Origins of a New Art*. Cambridge: Da Capo Press.
- Ryan, Paul (1970): Three Pieces. Some Explication. 1. Ego Me Absolvo, 2. Guns, Knives or Videotapes, 3. College is a High Chair. In: *Radical Software* Vol. I (No. 1 The Alternate Television Movement, Spring 1970), S. 15.
- Ryan, Paul (2006): From Video Replay to the Relational Circuit to Threeing. In: *Leonardo* 39 (3), S. 199–203. DOI: 10.2307/20206217.
- Salle, David (1979): The Paintings are Dead. In: *Cover – a magazine of art* 1 (No. 1), S. 28–32. Online verfügbar unter <<http://www.davidsallestudio.net/Salle,%20David%20The%20Paintings%20are%20Dead%20Cover%20.pdf>>.
- Salle, David; Welling, James (1980): Images That Understand Us. In: *LAICA Journal* (No. 27), S. 54–57. Online verfügbar unter <http://jameswelling.net/assets/uploaded/pdf/salle__david__images_that_understand_us.pdf>.
- Sanders, Jay (2005): Tony Conrad. Summer 2005. In: *BOMB* (No. 92), S. 66–73.
- Sarris, Andrew (1967): The Independent Cinema. In: Battcock (Hg.): *The new American cinema*, S. 51–56.
- Sayre, Nora (1982): *Running time. Films of the Cold War*. New York: Dial Press.
- Schlicht, Esther; Hollein, Max; Häussler, Heide (2010): *Zelluloid. Film ohne Kamera = cameraless film*. Bielefeld: Kerber Verlag (Kerber PhotoArt).
- Schmied, Wieland; Beauvais, Yann; Speck, Reiner (2008). Cahier 2. Sie wollten nicht Futuristen sein. Ezra Pound, der Vortizismus und seine Konsequenzen; Künftige Filme; Lesend schreiben. Notat und Niederschrift bei Marcel Proust. In: Amelunxen, Hubertus von; Appelt, Dieter; Weibel, Peter (Hg.): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten* (Ausst. Kat. Akademie der Künste; ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe). Berlin: Akademie der Künste, S. 129–183.
- Schneemann, Peter Johannes (2013): Formate und Funktionen der künstlerischen Selbstaussage. Die Produktion von Quellenschriften in der amerikanischen Kunstszenen der 1950er Jahre. In: Diers, et al. (Hg.): *Das Interview*, S. 129–152.
- Schneider, Ira; Korot, Beryl; Lucier, Mary (Hg.) (1976): *Video Art. An anthology*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Schubiger, Irene (2009): René Bauermeister. In: Dies.; Gfeller, Johannes; Phillips, Joanna (Hg.): *Schweizer Videokunst der 1970er und 1980er Jahre. Eine Rekonstruktion* (AktiveArchive). Zürich: JRP Ringier, S. 14–18.
- Schubiger, Irene (2004): *Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und ‚Self-editing‘* (Dissertation). Basel/Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

- Schumacher, Heidemarie (2000): *Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie*. Köln: DuMont Verlag.
- Shamberg, Michael (1973): *Guerrilla Television*. New York: Holt Rinehart Winston (Holt paperback, 21).
- Shannon, Claude E. (1948): A mathematical theory of communication. In: *BST Journal – Bell System Technology Journal* (27), S. 379–423; 623–656. Online verfügbar unter <<http://archive.org/details/bstj27-3-379>>.
- Shaw, Jeffrey; Weibel, Peter (2003): *Future cinema. The cinematic imaginary after film* (Ausst. Kat. ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe). Cambridge: MIT Press.
- Silverfine, Debby; Earle, Linda (1994): Chronology. In: Furlong et al. (Hg.): *Set in motion*, S. 31–40.
- Silverman, Kaja (1997): Dem Blickregime begegnen. In: Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin: Ed. ID-Archiv, S. 41–64.
- Sitney, P. Adams (1970): Structural Film. In: Sitney, P. Adams (Hg.): *Film culture reader*. New York: Praeger, S. 343–353.
- Sitney, P. Adams (1975): *The essential cinema. Essays on films in the collection of Anthology Film Archives*. New York: AFA (Anthology Film Archives series).
- Sitney, P. Adams (1979): *Visionary film. The American avant-garde 1943–1978* (2. Aufl.). Oxford: Oxford Univ. Press.
- Sontag, Susan (1987): *Über Fotografie*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Spector, Buzz (1989): Artists' Writings. The Notebooks of John Wilde. In: *Art Journal* 48 (4), S. 349–353. DOI: 10.2307/1777020.
- Spielmann, Yvonne (2005): *Video. Das reflexive Medium*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Stern, Gerd (1977): Support of Television Arts by Public Funding: The New York State Council on the Arts. In: Davis, Douglas; Simmons, Allison (Hg.): *The new television. A public/private art. Essays, statements, and videotapes based on 'Open circuits': An International Conference on the Future of Television* (Ausst. Kat. Museum of Modern Art), S. 140–157. Cambridge: MIT Press.
- Stiegler, Bernard (2008): *Die Logik der Sorge. Verlust der Aufklärung durch Technik und Medien* (Aus dem Französischen von Susanne Baghestani). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag (edition unseld).
- Stiegler, Bernd (2014): Strategien des Verschwindens. Ikonophobe Autorschaft. In: Kaufmann, Vincent; Schmid, Ulrich; Thomä, Dieter (Hg.): *Das öffentliche Ich. Selbstdarstellungen im literarischen und medialen Kontext*. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 57–78.
- Stiles, Kristine (2005): The Story of the Destruction in Art Symposium and the “DIAS affect”. In: Breitwieser, Sabine (Hg.): *Gustav Metzger. Geschichte Geschichte*. Wien: Hatje Cantz Verlag, S. 41–65.
- Sturken, Marita (1985): Feminist Video: Reiterating the Difference. In: *Afterimage* 12 (9). Online verfügbar unter <<http://www.experimentalvcenter.org/feminist-video-reiterating-difference>>.
- Sturken, Marita (1990): Paradox in the Evolution of an Art Form. Great Expectations and the Making of a History (1988). In: Hall, Fifer (Hg.): *Illuminating Video*, S. 101–121.

- Sussman, Elisabeth (1993): Introduction. In: Kelley, Mike; Sussman, Elisabeth (Hg.) (1993): *Mike Kelley. Catholic tastes* (Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art). New York, S. 15–38.
- Tuan, Yi-fu (1982): *Segmented worlds and self. Group life and individual consciousness*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ullrich, Wolfgang; Schirdewahn, Sabine (Hg.) (2002): *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Ullrich, Wolfgang (2002): Starkult als Verdopplung. Doubles. In: Ders., Schirdewahn (Hg.): *Stars*, S. 121–149.
- Ullrich, Wolfgang (2003): *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach (Wagenbachs Taschenbuch, 479).
- Ullrich, Wolfgang (2007): *Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers*. Berlin: Wagenbach Verlag (Wagenbachs andere Taschenbücher, 577).
- Ullrich, Wolfgang; Schirdewahn, Sabine (2002): *Zur Einleitung*. In: Ders., Schirdewahn (Hg.): *Stars*, S. 7–9.
- Vasulka, Woody; Weibel, Peter (Hg.) (2008): *Buffalo Heads. Media Study, Media Practice, Media Pioneers, 1973–1990* (Ausst. Kat. ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe). Cambridge: MIT Press.
- Vasulka, Woody (2008): A Syntax of Binary Images. In: Vasulka; Weibel (Hg.): *Buffalo Heads*, S. 420–429.
- Vasulka, Woody (2008): Didactic Video. Organizational Models of the Electronic Image. In: Vasulka; Weibel (Hg.): *Buffalo Heads*, S. 400–410.
- Videofreex (1973): *The Spaghetti City Video Manual. A Guide to Use, Repair, and Maintenance* (October 1973). New York: Holt Rinehart & Winston.
- Videofreex; Ant Farm; Homeskin; Raindance Corporation; TVX – London Video CO-OP; CTL Electronics et al. (1970): Feedback. In: *Radical Software* 1 (No. 1), S. 19–22. Online verfügbar unter <http://www.radicalsoftware.org/volume1nr1/pdf/VOLUME1NR1_art05.pdf>.
- Virilio, Paul (1991): Das letzte Fahrzeug. In: Barck et al. (Hg.): *Aisthesis*, S. 265–276.
- Virilio, Paul (1997): *Krieg und Fernsehen*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Vogel, Amos (1967): Thirteen Confusions. In: Battcock (Hg.): *The new American cinema*, S. 124–137.
- Vogel, Amos (1974): *Film as a subversive art*. New York: Random House.
- Vogel, Amos (2000): *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. Reinbek: Rowohlt Verlag (rororo Sachbuch, 60660).
- Vries, Gerd de (Hg.) (1974): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*. Köln: DuMont Verlag.
- Waldenfels, Bernhard (1971): *Das Zwischenreich des Dialogs. Sozialphilosophische Untersuchungen in Anschluß an Edmund Husserl* (Habilitationsschrift) Universität München. Den Haag: Nijhoff (Phaenomenologica, 41).
- Walley, Jonathan (2003): The Material of Film and the Idea of Cinema. Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film. In: *October* 103, S. 15–30. DOI: 10.1162/016228703762874197.
- Walley, Jonathan (2007): The Paracinema of Anthony McCall and Tony Conrad. In: Graf, Alexander (Hg.): *Avant-garde film*. Amsterdam: Rodopi, S. 355–382.

- Weibel, Peter (1987): Von der visuellen Musik zum Musikvideo. In: Bódy, Veruschka; Weibel, Peter (Hg.): *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*. Köln: DuMont Verlag, S. 53–164.
- Weibel, Peter (2004): Das allusive Auge. Illusion, Anti-Illusion, Allusion. In: Goetz, Urbaschek (Hg.): *Fast Forward*, S. 10–12.
- Weibel, Peter; Jansen, Gregor (2006): *Light art from artificial light. Light as a medium in 20th and 21st century art* (Ausst. Kat. ZKM Zentrum für Kunst und Medien-technologie). Ostfildern, New York: Hatje Cantz.
- Weissberg, Liliane (1994): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Wellington, Fred (1967): Liberalism, Subversion, and Evangelism. Toward the Definition of a Problem. In: Battcock (Hg.): *The new American cinema*, S. 38–47.
- Wilmer, Harry A. (1973): Feedback: TV Monologue. PsychoTherapy. In: *Radical Software* (Volume I, No. 4), S. 11.
- Wilson, William S. (1966): Ray Johnson. NY Correspondance School. In: *Art and Artists* 1 (1 – April), S. 54–57. Online verfügbar unter <http://images.rayjohnsonestate.com/www_rayjohnsonestate_com/WilsonNYCS.pdf>.
- Yalkut, Jud (1984): Electronic Zen. The Alternate Video Generation. New York. Online verfügbar unter <http://experimentaltvcenter.org/sites/default/files/history/pdf/Yalkutzen_989.pdf>.
- Youngblood, Gene (1970): *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc. Online verfügbar unter <http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf>.
- Zielinski, Siegfried (1986): *Zur Geschichte des Videorecorders* (Dissertation). Berlin: Wissenschaftsverlag Spiess. Online verfügbar unter <<http://www.bsz-bw.de/cgi-bin/ekz.cgi?SWB01396219>>.

III.a Internet-Quellen

Sofern nicht anders angegeben, wurden die folgenden Netzquellen zuletzt konsultiert am 30.03.2015

- Argos Open Archive Festival (2007): *Forty-five Years on the Infinite Plain (1972–2007). Tony Conrad with MV Carbon & guests* (Jürgen De Blonde, Dominica Eyckmans, Julia Eckhardt, Stefaan Quix, Stefaan Smaaghe, Timo van Luijk, Els van Riel). Live at the Bozar-Palais des Beaux-Arts, Brussels – Argos Open Archive Festival / Oct 13, 2007. (Hg.). Brüssel. Online verfügbar unter <<http://www.youtube.com/watch?v=DukaZLPygcA>>.
- Arns, Inke (2007): *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance* (KW Institute for Contemporary Art). Berlin. Online verfügbar unter <http://www.agora8.org/reader/Arns_History_Will_Repeat.html>.
- ARTEplusX (Hg.) (2010): *Tony Conrad: Dronen-Sound (Tracks)*. Online verfügbar unter <<https://www.youtube.com/watch?v=4eHopwx-8Y0>>.

- Benjamin, Walter (1934): *Der Autor als Produzent* (Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934). Online verfügbar unter <<http://www.texturen-online.net/methodik/benjamin/autor-als-produzent/>>.
- bestbodylanguagemagic.com (2013): *Cool Body Language Analysis images*. Online verfügbar unter <<http://bestbodylanguagemagic.com/review/body-language-analysis/cool-body-language-analysis-images>>.
- Buchloh, Benjamin H.D. (2012): *Tony Conrad "Invented Acoustical Tools" Instruments 1966–2012. February 17th 2012 – April 14th 2012*. Hg. v. Galerie Buchholz. Online verfügbar unter <<http://www.galeriebuchholz.de/exhibitions/tony-conrad-berlin-2012/>>.
- Chatham, Rhys (2005): *Music Catalog. List of compositions by Rhys Chatham*. Online verfügbar unter <<http://www.rhyschatham.net/nintiesRCwebsite/Catalog.html>>.
- Cobra, Iron (2007): *Naked Attic. Tony Conrad "Window Enactment"* (Tuesday, Oct. 30th). Greene Naftali Gallery, New York. Online verfügbar unter <<http://nakedattic.blogspot.com/2007/11/tony-conrad-window-enactment.html>>.
- Comer, Stuart; Koegel, Alice; Webber, Mark (2008): *Tony Conrad. 13 June – 15 June 2008. Tate Modern*. London. Online verfügbar unter <<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/tonyconrad/default.shtm>>.
- diagonal thoughts (2007): *some notes on seeing and being, sound and image, media and memory*. Argos (Packed/Brüssel). Online verfügbar unter <<http://www.diagonal-thoughts.com/?m=200710>>.
- Dietz, Steve (2001): *Telematic Connections: The Virtual Embrace. A Bibliography*. Online verfügbar unter <http://telematic.walkerart.org/overview/overview_bibliography.html>.
- Dietz, Steve (2006): *Öffentlichkeiten* (MedienKunstNetz; ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie). Karlsruhe. Online verfügbar unter <http://www.medienkunstnetz.de/themen/public_sphere_s/public_sphere_s/scroll/>.
- Dowling, Susan (1986): *Die Geschichte des „WGBH New Television Workshop“* (Bd. 2; Ars Electronica) Linz. Online verfügbar unter <http://90.146.8.18/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9299>.
- Dreher, Thomas (1995): *Art & Language. Kontextreflexive Kunst im Kunstkontext. Plurifunktionale und mehrschichtige Bild- und Diskursmodelle*. Online verfügbar unter <http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Art_Lang.html#EinsHin>.
- Dreher, Thomas (2005): *Blurting in A & L. Art & Language und Kontextinvestigation*. Online verfügbar unter <http://blurting-in.zkm.de/d/invest_context>.
- Dreher, Thomas (2012): *Musikvideos. Geschichte der Computerkunst* (Kap. IV.2.1.4.2). Online verfügbar unter <<http://iasl.uni-muenchen.de/links/GCA-IV.2.html#Musikvideo>>.
- Dreyblatt, Arnold (2000): *An open letter to La Monte Young and Tony Conrad*. Berlin. Online verfügbar unter <<http://www.dreyblatt.de/pdf/Letter%20to%20the%20Wire.pdf>>.
- Dronsfield, Jonathan (2004): *Short Histories of Video Art. 1965-Present: Continuum. Christopher Meigh-Andrews* (John Hansard Gallery, 11–15 May 2004). Southampton. Online verfügbar unter <<http://www.meigh-andrews.com/tapes/continuum>>.
- Duguid, Brian (1996): *Tony Conrad Interview. This interview was conducted by E-Mail between Tony Conrad and Brian Duguid in June 1996*. Atlanta. Online verfügbar unter <<http://media.hyperreal.org/zines/est/intervs/conrad.html>>.

- EAI, Electronic Arts Intermix (1997–2010): *Beth B.* Online verfügbar unter <<http://www.eai.org/artistBio.htm?id=457>>.
- EAI, Electronic Arts Intermix (2011): *Julie Zando.* Online verfügbar unter <<http://www.eai.org/artistBio.htm?id=332>>.
- EAI, Electronic Arts Intermix (2013): *Shoot.* Online verfügbar unter <<http://www.eai.org/title.htm?id=4007>>.
- Edelman, Sharon; Midland, David (1976): *Artpark. The Program in Visual Arts (1975). Artpark.* Online verfügbar unter <<http://www.vasulka.org/archive/4-20a/Artpark%287014%29.pdf>>.
- ETC, Experimental Television Center (Hg.) (2011): *Hallwalls. Programs and Activities (1997, 1998).* Online verfügbar unter <<http://www.experimentaltvcenter.org/programs-and-activities-1997-1998>>.
- Flynt, Henry (1961/1963): *Concept Art.* Online verfügbar unter <<http://www.henry-flynt.org/aesthetics/conart.html>>.
- Frank, Alex; Stern, Maia (2013): Art Show: Tony Conrad. In: *FADER. The Fader.* New York. Online verfügbar unter <<http://www.thefader.com/2013/02/05/art-show-tony-conrad/>>.
- Furlong, Bill; Glew, Adrian (2007): *AudioArts. Bill Furlong.* London: Tate Modern. Online verfügbar unter <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/audio-arts>>.
- Gebhardt Fink, Sabine (2011): *Die Videowochen im Wenkenpark Riehen. Zu den medialen Verflechtungen von Videokunst, Experimentalfilm, Tanz und Performance* (Quellenmaterial zu „Floating Gaps“ Performance Chronik Basel: 1968–1986). Zürich: Diaphanes Verlag. Online verfügbar unter <<http://www.xcult.org/C/performancechronik/?p=940>>.
- Greenberg, Clement (1978): *Modernist Painting* (Sharecom). Online verfügbar unter <<http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>>.
- Hallwalls (2008): *Hallwalls Collection, 1974–2008* (Hallwalls Contemporary Arts Center). Buffalo. Online verfügbar unter <http://library.buffalo.edu/pl/collections/hallwallscollection_video.php>.
- Hanich, Julian; Pauleit, Winfried (2009): *Lachen im Kino und auf der Leinwand. Editorial* (Nach dem Film, 12). Online verfügbar unter <<http://www.nachdemfilm.de/content/no-12-lachen-im-kino-und-auf-der-leinwand>>.
- Herskowitz, Richard (1988): *Media Buff. Media Art of Buffalo Being In Between.* Buffalo. Online verfügbar unter <<http://www.experimentaltvcenter.org/media-buff-media-art-buffalo-being-between>>.
- Hill, Chris (1995): *Interview with Steina Vasulka* (Vasulka Archive). Santa Fe. Online verfügbar unter <<http://www.experimentaltvcenter.org/interview-steina-vasulka>>.
- Hill, Chris (1995): *Surveying the First Decade. Video Art and Alternative Media in the U.S. 1968–1980* (Video Data Bank). Chicago. Online verfügbar unter <http://www.vdb.org/sites/default/files/Chris%20Hill%20-%20Attention_Production_Audience_Performing%20Video%20in%20its%20First%20Decade,%201968-1980.pdf>.
- Hill, Chris (1995): *Tony Conrad interview by Chris Hill. March 17, 1995* (Transcribed by Nell Lundy). Online verfügbar unter <<http://www.vasulka.org/archive/Contributors/ChrisHill/InterviewTonyConrad.pdf>>.

- Hornbacher, Sara (1985): *Video: The Reflexive Medium. Editor's Statement* (Ausst. Kat. Owego New York The Experimental Television Center). Online verfügbar unter <<http://experimentaltvcenter.org/video-reflexive-medium-editors-statement>>.
- ISSUE Project Room (Hg.) (2015): *Greene Nafiali hosts ISSUE Project Room's annual spring benefit, honoring the 75th birthday of pioneering multidisciplinary artist Tony Conrad*. Online verfügbar unter <<http://issueprojectroom.org/event/tony-conrad-at-75-benefit>>.
- ISSUE Project Room (Hg.) (2015): *Tony Conrad & Charlemagne Palestine*. Online verfügbar unter <<http://issueprojectroom.org/event/tony-conrad-charlemagne-palestine>>.
- James, Caryn (1996): *Critic's Notebook: Correction Appended* (July 26, 1996). Online verfügbar unter <<http://www.nytimes.com/1996/07/26/movies/critic-s-notebook-art-flickers-from-video-screens.html?pagewanted=all&src=pm>>.
- Johnson, Charles (2012): *Tuning in Opposition. The Theater of Eternal Music and alternative Tuning Systems as Avant-garde practice in the 1960's*. Online verfügbar unter <http://www.chuckjohnson.net/wp-content/uploads/Tuning_in_Opposition.pdf>.
- Kelley, Mike (1996): *Introduction to an essay which is in the form of Liner Notes for a CD Reissue Box Set*. Online verfügbar unter <<http://www.mikekelley.com/poeticintro.html>>.
- July, Miranda (2011): *Website Header* (Mai 12th). Online verfügbar unter <<http://mirandajuly.com/movies/>>.
- Knott, Montgomery (2013): *About Monkeytown*. Online verfügbar unter <<http://www.monkeytownhq.com/about.html>>.
- Lattanzi, Barbara; Hill, Chris (1991): Media dialects and stages of access. In *FELIX, A Journal of Media Arts and Communication* 1 (No. 2, Shot/Reverse Shot/A Cross-Circuit Videologue). Rochester: Wildernesspuppets. Online verfügbar unter <<http://www.wildernesspuppets.net/yarns/writing/mdasoa.pdf>>.
- Lawson, Thomas (2014): *REALLIFE Magazine*. Online verfügbar unter <http://www.thomaslawson.com/REALLIFE_1.html>.
- Light Cone (2008): *Light Cone Supplément total*. Paris. Online verfügbar unter <http://lightcone.org/pdf/catalogue/catalogue_complet_1982_2009.pdf>.
- Lighthart, Theo (2000): *Repetition & Resistance. Das Wohnprogramm als Bildungsprogramm*. Online verfügbar unter <<http://www.theolighthart.com/?id=1995>>.
- liveartsweek.it (2013): *Tony Conrad. Fifty-one Years on the Infinite Plain* (film & music live environment, italian première with Tony Conrad violin, Silvia Mandolini violin, Valentino Corvino viola, Marco Radaelli cello, Emiliano Amadori double bass, Mirco Santi 16mm projections coproduction. Xing/Live Arts Week, Fondazione Teatro Comunale di Bologna. Hg. v. XING. MAMbo). Bologna. Online verfügbar unter <<http://www.liveartsweek.it/eng/tony-conrad>>.
- Long, Gareth (2014): *Two Degrees of Separation* (Kunsthalle Wien). Wien. Online verfügbar unter <<http://www.kunsthallewien.at/?lang=en&event=63253-tony-conrad>>.
- Manon, Hugh S.; Temkin, Daniel (2011): *Notes on Glitch*. Online verfügbar unter <http://www.worldpicturejournal.com/WP_6/Manon.html>.

- Mersmann, Birgit (2000): *Virtualität: Versuch einer terminologischen Verdichtung* (Seoul National University). Seoul. Online verfügbar unter <http://www.inst.at/ausstellung/enzy/reflexions/mersmann_birgit.htm>.
- Miller, Sherry; Jimenez, Mona; Jones, Dave (2009): *Video History Projects* (Experimental Television Center). Newark Valley, NY. Online verfügbar unter <<http://www.experimentalstvcenter.org/history>>.
- Mottram, Jack (2008): *The Distracted Driver. Video Art from the 70s and 80s* (The Glasgow Herald, Friday, 10th October). Glasgow. Online verfügbar unter <<http://www.meigh-andrews.com/tapes/the-distracted-driver>>.
- Murschetz, Katharina; Obermeir, Stefanie (2014): *Tony Conrad. Two Degrees of Separation* (e-flux. Kunsthalle Wien). Wien. Online verfügbar unter <<http://www.e-flux.com/announcements/tony-conrad-2/>>.
- Nam June Paik Center (Hg.) (2011): *Musik für Tonbänder und Klavier* (Performed at the opening of Horst Egon Kalinowski's Bildschreine exhibit). Online verfügbar unter <<http://njp.ggcf.kr/wp-content/uploads/sites/5/2011/02/Performances.pdf>>.
- NBK, Neuer Berliner Kunstverein (2012): *Hermine Freed. Two Faces* (Neuer Berliner Kunstverein). Online verfügbar unter <http://www.nbk.org/video-forum/Hermine_Freed/Two_Faces.html>.
- Nicolai, Olaf (2011): *About Escalier du Chant* (Pinaothek der Moderne). München. Online verfügbar unter <<http://www.escalierduchant.org/about/>>.
- Nicolai, Olaf (2011): *Escalier du Chant. Talks and Lectures* (Pinaothek der Moderne). München. Online verfügbar unter <<http://www.escalierduchant.org/events/>>.
- O'Grady, Gerald (1971/1997): *A Description of Media Study/Buffalo Film/Imagemaking Workshop*. Online verfügbar unter <<http://experimentalstvcenter.org/description-media-studybuffalo-filmimagemaking-workshop-1971-1997#A%20Description%20of%20Media%20Study/Buffalo>>.
- Podamer, Julia (2013): *Pas de deux* (Video Loop, 6.12 Min). Online verfügbar unter <<https://www.youtube.com/watch?v=ByNISFbNm5s>>.
- Probst, Ulrich (2012): «*Strukturwandel der Öffentlichkeit*» von Jürgen Habermas. Ein Gespräch mit Michael Haller (Radio SRF 2 – Schweizer Radio und Fernsehen). Zürich. Online verfügbar unter <<http://www.srf.ch/sendungen/reflexe/strukturwandel-der-oeffentlichkeit-von-juergen-habermas>>.
- Ryan, Paul (1993): Self-Processing. in: Ders. (Hg.): *Video Mind, Earth Mind*. New York. Online verfügbar unter <http://www.earthscore.org/pdf/art_self_processing.pdf>.
- Sanborn, Keith (2012): *Keith Sanborn. Lecturer in Visual Arts in the Lewis Center for the Arts* (Princeton University). Online verfügbar unter <http://www.princeton.edu/arts/arts_at_princeton/visual_arts/professor_bios/sanborn/>.
- Scherer, George; Anna (2010): *Tony Conrad 'Women in Jail'*. Buffalo. Online verfügbar unter <<https://www.youtube.com/watch?v=8k3qDVikhB4>>.
- Schumacher, Julia; Stuhlmann, Andreas (Hg.) (2011): *Videoportale. Broadcast Yourself? Versprechen und Enttäuschung*. Hamburg (Hamburger Hefte zur Medienkultur, 12). Online verfügbar unter <http://www.slm.uni-hamburg.de/imk/HamburgerHefte/HH12_Videoportale.pdf>.
- Shanken, Edward A. (1999): *Telematic Embrace. A Love Story? Roy Ascott's Theories of Telematic Art* (Ausst. Kat. Walker Art Center). Minneapolis. Online verfügbar unter <http://telematic.walkerart.org/timeline/timeline_shanken.html>.

- Sieminski, Gregory C. (1995): The Art of Naming Operations. In: *From Parameters* (Autumn 1995), S. 81–98. Online verfügbar unter <<http://www.globalsecurity.org/military/library/report/1995/sieminsk.htm>>.
- Sondheim, Alan (1994): Presence of Future Presence of Video: Thing II. In: *Art Vu*. Online verfügbar unter <<http://www.experimentalvcenter.org/presence-future-presence-video-thing-ii>>.
- Sontag, Susan (1964): *Notes On 'Camp'*. Online verfügbar unter <<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/sontag-notesoncamp-1964.html>>.
- Steina (2004): *Violine Power. The Performance (1992 to present)*. Online verfügbar unter <http://vasulka.org/Steina/Steina_ViolinPower/ViolinPower.html>.
- Steina; Vasulka, Woody (1971): *Welcome to The Kitchen. Manifesto to the occasion of opening a New Media Theater* (15.06.1971; The Kitchen). New York. Online verfügbar unter <<http://www.vasulka.org/archive/Kitchen/KOP/KOP002.pdf>>.
- stern.de (2014): Folter mit Musik in Guantánamo. Kanadische Band schickt US-Regierung Rechnung. 8. Februar 2014. In: *Stern.de*, 2014. Online verfügbar unter ><http://www.stern.de/panorama/folter-mit-musik-in-guantanamo-kanadische-band-schickt-us-regierung-rechnung-2088672.html><.
- Tennant, Carolyn (2010): *Interview with Edmund Cardoni. Executive Director, Hallwalls Contemporary Arts Center*. (Friday, July 30, 2010). Online verfügbar unter <<http://www.as-ap.org/oralhistories/interviews/interview-edmund-cardoni-executive-director-hallwalls-contemporary-arts-cen>>.
- theartVIEw (2014): *TONY CONRAD at Kunsthalle Wien* (Ausst. Kat. "Two Degrees of Separation / Über zwei Ecken", Kunsthalle Wien at Karlsplatz; Upload: 05.12.2014). Online verfügbar unter <<https://vimeo.com/113700573>>.
- Trinks, Michael (2006): *Höfische Musik. Die Musik unter Ludwig XIV.- Die wichtigsten Vertreter* (Historicum.Net). Online verfügbar unter <http://www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/724/>.
- Turyn, Anne (1979–1980): *Dear Pen Pal (Consumers)*. Online verfügbar unter <http://anneturyn.com/#/completed-projects/dear-pen-pal-%281979-1980%29/_TURYNDPP_consumers>.
- tylerhubby (2009): *Tony Conrad at Los Angeles MOCA 1998 (excerpt). Implicating Lully* (Ausst. Doku. Museum of Contemporary Art Los Angeles). Online verfügbar unter <<http://www.youtube.com/watch?v=44msoaXAwic>>.
- UnionDocs Center for Documentary Art (2012): *Hello Happiness, Marie Losier presents: A Holiday Party featuring Tony Conrad & Guests. December 15th 2012* (UnionDocs Center for Documentary Art). Brooklyn. Online verfügbar unter <<http://www.uniondocs.org/2012-12-15hello-happiness-a-holiday-party-featuring-tony-conrad-guests-presented-by-marie-losier/>>.
- van Bogaert, Pieter (2004): *Outer and Inner Space. A history of tactile media art. Announcement related to the exhibition FEEL THE OLD (SQUARE)*. Brüssel. Online verfügbar unter <http://www.squarevzw.be/feel/%20_z33_Feel_the_Old_UK_DEF%20%281%29.pdf>.
- van Spinhoven Oostens, Bill (2011): *I/Eye 1993*. Online verfügbar unter <<http://www.spinhoven.nl/work/EN/workieye1.htm>>.
- Vasulka, Woody (1973): *2nd Annual Video Arts Festival (The Kitchen)*. Online verfügbar unter <<http://www.vasulka.org/archive/Kitchen/KE/KE084.pdf>>.

- Völz, Horst (2009): *Historische Speicher* (Vorlesungsmaterial. TU Berlin). Online verfügbar unter <<http://horstvoelz.de/PDF%20TU/Historische.pdf>>.
- Webber, Mark (2004): *Expanded Cinema: Film als Spektakel, Ereignis und Performance* (Ausst. Kat. hartware medien kunst verein). Dortmund. Online verfügbar unter <http://www.hmkv.de/programm/programmpunkte/2004/Ausstellungen/2004_Expanded_Cinema.php>.
- Wikipedia, Die freie Enzyklopädie (2006): *Der Zweite Golfkrieg. Medien im Gleichschritt* (Bearbeitungsstand: 24. Sep. 2006). Online verfügbar unter <http://medien04.uni-trier.de/buwiki/index.php?title=Der_Zweite_Golfkrieg:_Medien_im_Gleichschritt&oldid=1671>.
- Wikipedia, Die freie Enzyklopädie (2013): *Cultural influence of Gilbert and Sullivan* (Bearbeitungsstand: 2. Juli 2013). Online verfügbar unter <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Cultural_influence_of_Gilbert_and_Sullivan&oldid=562565218>.
- Young, La Monte (2008): *La Monte Young*. Online verfügbar unter <<http://www.melafoundation.org/ly1para8.htm>>.
- Yue, Genevieve (2012): *Loose Ends. An Interview with Tony Conrad* (October 11th). New York. Online verfügbar unter <<http://www.filmcomment.com/entry/loose-ends-an-interview-with-tony-conrad>>.
- Zach, Baron (2007): *No Context. Tony Conrad – Window Enactment* (Greene Naftali Gallery). The Village Voice. Online verfügbar unter <http://blogs.villagevoice.com/music/2007/11/no_context_tony.php/>.
- Zando, Julie (1988): *Program Notes. Video Forum* (Squeaky Wheel). Buffalo. Online verfügbar unter <http://www.archive.org/stream/sanfranciscocine88sanfrich/sanfranciscocine88sanfrich_djvu.txt>.

III.b Graue Literatur

- 8mm News Collective (1990): *Delivering Petitions to David Rutecki* (MAY 11, 1990, The First Amendment Network for Public Access Television at Buffalo City Hall). Buffalo. [File: 8mn1.doc; 5 pages].
- Chatham, Rhys (1988): *Media Production Supplement Application. Battle of the Nile* (Application). Buffalo. [File: Chatham_Media_small.jpg; 1 page].
- Dickinson, Paul (1988): *On "Early Minimalism; January 1965"* (Nov. 20. 1987, Hallwalls). *Interview with Tony Conrad* (January 16, 1988). Buffalo. [File: Interview_1988.pdf; 12 pages].
- LEICA, Los Angeles Institute of Contemporary Art (1980): *100 Songs. Any Time* (Announcement for June 22nd 1980). Los Angeles.
- Lurk, Tabea (2009): *Informal Chat: Early Video Works and Conceptual Changes* (August 30, 2009). Würenlingen CH. [Notes: Interview30_08_09_Part4.doc; 6 pages].
- Lurk, Tabea (2011): *Informal Chat: Voicing Authority – Rethinking History. Watching Tony's Videotapes collaborately* (March 24/25, 2011). Munich. [Notes: Transkript Interview Muenchen2011.doc; 9 pages].
- Lurk, Tabea (2011): *Informal Chat: Remarks on Jail* (December 5, 2011). Buffalo/Skype. [Notes: Interview_05122011.doc; 3 pages].

- Lurk, Tabea (2012): *Informal Chat: In Memoriam Mike Kelley: Recording as artistic Strategy* (February 15/16, 2012). Berlin. [Notes: Berlin_Buchholz2012.rtf; 6 pages].
- Lurk, Tabea (2012): *Informal Chat: Tiding Over and Beyond* (March 26, 2012). New York/Skype. [Notes: Transkript Interview Skype_26032012.doc; 6 pages].
- Lurk, Tabea (2012): *Informal Chat: Digitizing* (August 23, 2012). New York/Skype. [Notes: Transkript Interview-23082012.docx; 2 pages].
- Lurk, Tabea (2014): *Marie Losier: ‚Tony Conrad – Dream Minimalist‘. Eine ikonografische Analyse*. 31. Juni 2014. Karlsruhe. [File: TLurk_Rigorosum_MLosier_Segment.pdf; 8 pages].
- NN. (1977): At the Gallery. The Avant-Garde Reigns Supreme. In: *Buffalo Courier-Express* (Sunday, June 5, 1977). [Hardcopy, No page].
- Sanborn, Keith (1981): *Interview with Ericka Beckman, Tony Conrad and Bruce Jenkins for Cinema News* (February 6, 1981). Buffalo. [File: EricaBeckham_interview.pdf; 12 pages].

III.c Writings by Tony Conrad

Due to the fact that most of the writing is originated in English, the following references use English terms instead of German.

III.c.i Monographs

- Conrad, Tony (1960): *The Theory of the Flexagon*. RIAS Monograph. Research Institute for Advanced Study, Baltimore/Maryland.
- Conrad, Tony; Hartline, Daniel (1962): *Flexagons*. RIAS Monograph. Research Institute for Advanced Study, Baltimore/Maryland.
- Conrad, Tony; Broughel, Barbara (1984): *The Animal*. Buffalo.

III.c.ii Articles in publications

- Conrad, Tony (1975): Shadow File. In: Cort, David; Yalkut, Jud (Ed.) (1975): *Luminous Realities. Projection and Video Art*. With the cooperation of William Spurlock (Exhibit. Cat. Wright State University Art Gallery), p. 5–12. New York: The Gallery.
- Conrad, Tony (1977): Tony Conrad. Arbeiten. In: Documenta GmbH (Ed.): *Documenta 6*, p. 258–259.
- Conrad, Tony (1978): A Few Remarks Before I Begin. In: Sitney, P. Adams (Ed.) (1978): *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, p. 264–274. New York: Cooper Square Press.
- Conrad, Tony (1992): Clapping Nostalgia. In: Morrissey, Lee (Ed.): *The Kitchen Turns Twenty. A Retrospective Anthology* (Exhib. Cat. The Kitchen), p. 31–36. New York.
- Conrad, Tony (1997) on *Early Minimalism*. In: Hunt, Jeff (Ed.) *Early Minimalism Volume One. Tony Conrad. Booklet of the Box Set* (Table Of The Elements – As 33). New York.

- Contains (according to the sequence of volumes):
 an EARful. FOUR VIOLINES and EARLY MINIMALISM, p. 2–6.
 LYssophobia, p. 7–30.
 MINor premise, p. 31–46.
 nAMIng: April, p. 48–53.
 nAMIng: May, p. 54–57.
 nAMIng: June, p. 58–63.
 smsigyLLIS, p. 65–76.
 More, p. 77–79.
- Conrad, Tony (2008): Retrospect I–IV. In: Vasulka/Weibel (Ed.): *Buffalo Heads* (Exhib. Cat. ZKM Center for Art and Media). Karlsruhe/Cambridge.
 Contains (according to the sequence of volumes):
 Retrospect I. Work stop 1: The early films, p. 542–544.
 Work stop 2: The logic of black and white, p. 544–546.
 Movie Show, p. 546.
 Work stop 3: Structure corrupted, p. 547–548.
 Non-Linguistic Extensions of Film and Video [1976]. Excerpt, p. 549.
 Concord Ultimatum [1977], p. 550–552.
 Retrospect II. Work stop 4: Punishment, p. 553–555.
 Work stop 5: Narrative as paradox. (Conclusion and illusion in Sip Twice, Sandry), p. 556.
 Work stop 6: Entrancing viewers, p. 556–561.
 Pi, p. 562.
 Watching Movies. Failure and Success / Fashion, Technique, and Hierarchy in Looking, p. 563–577.
 Retrospect III. Work stop 7: Music in the Mind of the Wor[l]d, p. 578.
 Any Time, p. 579–582.
 Accordion, p. 583.
 We Don't Believe Everything We Read, p. 584.
 About Beholden to Victory, p. 585–587.
 Introduction to Beholden to Victory, p. 588–589.
 Retrospect IV. Work stop 8: After Beholden to Victory, p. 590.
 What Institutions are Revealed by a Choice to Regard Time as Non-linear, p. 591–594.
 Retrospect V. Work Stop 9: The Palace of Error, p. 595.
 In Line, p. 596–599.
 A Propedeutic for Active Viewing, p. 600.
 Paradox and Alternative Media, p. 601–603.
 Catching up to Video at Home and Abroad, p. 604–609.
 Studio of the Streets, p. 610–611.
 Censorship Nostalgia: the Artpark Bust – a Season Later, p. 612–616.
 List of Works. Media Works, p. 619–625.
- Conrad, Tony (2008): *Yellow Movies* (2006). In: Diederichsen/Müller (Ed.): *Tony Conrad. Yellow Movies*, p. 22.
- Conrad, Tony (2010): Improvisation, Power, Cultural History-bending. In: Svennung, Eva; Chevalier, Catherine (Ed.): *May Revue 4. Dijon (Les presses du réel)*,

- p. 136–145. Online available <<http://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=1867>>.
- Conrad, Tony (2011): *Escalier du Chant*. In: Nicolai, Olaf; Pinakothek der Moderne, München (Ed.) (2011): *Escalier du Chant*. (Exhib. Cat. Pinaothek der Moderne). München.
- Contains (according to the sequence of volumes):
- Discipline* (Escalier du Chant, Vol. 16). Online available <<http://www.escalierduchant.org/assets/pdf/03/escalier-du-chant.discipline.pdf>>.
- Flutter* (Escalier du Chant, Vol. 17). Online available <<http://www.escalierduchant.org/assets/pdf/03/escalier-du-chant.flutter.pdf>>.
- Countermarch* (Escalier du Chant, Vol. 19). Online available <<http://www.escalierduchant.org/assets/pdf/03/escalier-du-chant.countermarch.pdf>>.
- Homeless* (Escalier du Chant, Vol. 21). Online available <<http://www.escalierduchant.org/assets/pdf/03/escalier-du-chant.homeless.pdf>>.
- This is a Song About What's Wrong in Your Neighborhood. To the Bystanders* (Escalier du Chant, Vol. 22). Online available <<http://www.escalierduchant.org/assets/pdf/03/escalier-du-chant.this-is-a-song.pdf>>.
- Pop, Pop, Poppies, Good bye* (Escalier du Chant, Vol. 32). Online available <<http://www.escalierduchant.org/assets/pdf/06/escalier-du-chant.conrad-pop.pdf>>.
- Voting* (Escalier du Chant, Vol. 33). Online available <<http://www.escalierduchant.org/assets/pdf/06/escalier-du-chant.conrad-voting.pdf>>.
- Family* (Escalier du Chant, Vol. 35). Online available <<http://www.escalierduchant.org/assets/pdf/06/escalier-du-chant.conrad-family.pdf>>.
- Beating* (Escalier du Chant, Vol. 36). Online available <<http://www.escalierduchant.org/assets/pdf/06/escalier-du-chant.conrad-beating.pdf>>.
- Middle Class* (Escalier du Chant, Vol. 37) Online available <<http://www.escalierduchant.org/assets/pdf/06/escalier-du-chant.conrad-middle-class.pdf>>.
- Conrad, Tony (2012): *The Eye and the Asshole. Otto Muehl and the Extremes of Vienna, 196–*. In: Joseph, Branden W. (Ed.): *The Roh and the Cooked. Tony Conrad and Beverly Grant in Europe. With an essay by Tony Conrad*, p. 86–103. Berlin: August Verlag.
- Conrad, Tony (2013): *On Early Works*. In: Cohen/Joseph/Lampert (Ed.): *Tony Conrad: Doing the City* (Exhib. Cat. 80WSE). New York.
- Contains (according to the sequence of volumes):
- Loose Connection, p. 6–9.
- Loose Connection. Wall Text, p. 20–21.
- Waterworks, p. 22–27.
- Waterworks. Wall Text, p. 38–39.
- What is Community, p. 39.
- Studio of the Street, p. 40–41.
- Studio of the Streets. Wall Text, p. 50–51.
- Bryant Park Moratorium Rally, p. 52–55.
- Concert 1: Chant, p. 72–75.
- Concert 2: Early Minimalism, p. 76.

- Conrad, Tony; Webber, Mark (2008): Points of Departure. In: Ebd., Webber, Mark (Ed.): *Tony Conrad. Video screening Saturday, Performance 14 June 2008. Discussion* (15 June 2008, Tate Modern). London. No pagination, p. 7.
- Conrad, Tony (2014): Painting. Two Degrees of Separation. In: Long, Gareth (Ed.): *Tony Conrad. Über zwei Ecken* (Exhib. Cat. Kunsthalle Karlsplatz). Wien, S. 8–10.

III.c.iii Articles in periodicals

- Conrad, Tony (1966): Tony Conrad on ‘The Flicker’. In: *Film Culture* (41), p. 5–8.
- Conrad, Tony (1976): Non-Linguistic Extensions of Film and Video. August 1976. In: *Quarterly Review of Film Studies* (Volume 1, No. 3), p. 276–282.
- Conrad, Tony (1986): Integer. Bulldozing a foundation in the culturescape of sound, media and performance. San Francisco Cinematheque. In: *Cinematograph* (Vol. 2), p. 24–34.
- Conrad, Tony (1986): The Eye and the Asshole. Otto Muehl and the Extremes of Vienna, 1960. In: *The Underground Film Bulletin* (5), p. 54–74 [Manuscript: File: *The_Eye_and_the_Asshole.pdf*; 14 pages].
- Conrad, Tony (1987): Can Artists Work with “Advanced Technologies”? Published by Hub Bub (Pseudonym). In: *The Squealer* (May), p. 8–9.
- Conrad, Tony (1988): ‘Catching’ Video at Home and Abroad. Epidemiology and Independent Media. (Hallwalls). In: *Infermental* (7), p. 10–16 [File: *big.pdf*, 3 pages].
- Conrad, Tony (1989): Video as Opposition. Remodelling Postmodern Media. In: *Motion Picture III 1989–1990* (Winter 89–90), p. 49–52.
- Conrad, Tony (1990): Outragloop. Public Access Mesp. Founding the First Amendment Network for Public Access Television. In: *The Squealer* (Mai).
- Conrad, Tony (1991): Lessons for Localism from the Censorship Wars. In: *The Squealer* (Fall). Online available <<http://209.204.252.121/history/people/ptext.php3?id=22&page=1>>.
- Conrad, Tony (1993): Cable, Agency, and Urban Education: A Recipe for Making and Saving Independent Voices in Post-Fordist America. In: *The Squealer*, p. 10–14 [fragmented Manuscript: File: *blt-squ.pdf*; 7 pages].
- Conrad, Tony (1995): Advertising and the Legend of Cultural Resistance. In: *The Squealer* (Winter), p. 3–4.
- Conrad, Tony (2003): Who Will Give Answer to the Call of My Voice? Sound in the Work of Tony Oursler. In: *Grey Room* (Vol. 11, Spring 2003), p. 44–57. Online available <10.1162/15263810360661426>.
- Conrad, Tony (2005): Is this Penny Ante or a High Stakes Game? An Interventionist approach to Experimental Filmmaking. In: *Millennium Film Journal* 43/44, p. 101–112.
- Conrad, Tony (2007): A Theory of Emergence. There’s more than kitch in the exuberant trash art of Laura Kikauka. In: *C Magatine* (94), p. 10–25.

III.c.iv Internetpublikationen

- Conrad, Tony (1987): *Open Reel Videotape Restoration*. Buffalo. Online available <<http://www.experimentalvcenter.org/open-reel-videotape-restoration>>.
- Conrad, Tony (2004): *Renovating 'Culture'. Rhythm, Reorientation, and Neoformalist Agency*. Buffalo. Online available <<http://tonyconrad.net/renovate.htm>>.
- Conrad, Tony (2009): *Annexpression. Dictionary of War. unfriendly takeover Multitude* e.V. (Ed.) Online available <<http://woerterbuchdeskrieges.de/concepts/Annexpression>>.
- Conrad, Tony (2009): *Biographic Statement. Professor Video*. University at Buffalo: Department of Media Study (Ed.). Buffalo. Online available <<http://mediastudy.buffalo.edu/conrad.php>>.

III.c.v Manuskripte / nicht publizierte Schriften von Tony Conrad

- Conrad, Tony (ca. 1963): *Observation. This is Fun because it is indeed boring*. New York. [File: F_0478_Observations.pdf; 1 page].
- Conrad, Tony (1965): *Yellow Flicker Notebook* (May 12, '65). New York. [Hardcopy].
- Conrad, Tony (1973): *Some Production Notes on Loose Connection as a definitional extension of Documentary Film* (November 24–29, 1973, Antioch College). Yellow Springs. [File: Loose_Connections.pdf; 11pages].
- Conrad, Tony (1973): *Yellow Movies. A forty monitor show by Tony Conrad (Announcement)* (May 7, 1973, The Kitchen). New York. [File: kitchen program(resized).jpg; 1 page].
- Conrad, Tony (1975): *Articulation of Boolean Algebra for Film Opticals* (November 2, 1975, Antioch College). Yellow Springs. [File: Articulation_of_Bool.pdf; 6 pages].
- Conrad, Tony (1975): *Toward an Orientative Basis for Formulative Esthetics in Film I: Relations*. [Hardcopy].
- Conrad, Tony (1975): *Watching Movies. Failure and Success/Fashion, Technique, and Hierarchy in Looking*. Buffalo. [File: Watching_Movies_Manuscript_Corrections.pdf; 22 pages with editorial remarks: final proof].
- Conrad, Tony (1976/1977): *Budget. Analysis (Ultimatum). Unpublished Application Notes for Fund-Raising* (Media Study/Buffalo). Buffalo. [File: Analysis.pdf; 8 pages].
- Conrad, Tony (1976): *Diegesis and Violence in Narrativity. A transcription of remarks from discussion* (December 3, 1976, Conference on the Phenomenon of Violence in Theatre and Film, State University New York/Buffalo). Buffalo. [File: F_0472_Diegesis.pdf; 16 pages].
- Conrad, Tony (1976): *Looking at Looking. A Six-Show Series about Twelve Artists. Videotape Production Proposal*. Buffalo. [File: Looking_at_Looking.pdf; 18 pages].
- Conrad, Tony (1976): *Proposal for a 16mm Motion Picture. ULTIMATUM*. Buffalo. [File: Ultimatum_Proposal.pdf; 9 pages].
- Conrad, Tony (1977): *100 Songs Script*. Buffalo. [File: F_1550_100SongsScript.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (1977): *Tiding Over Till Tomorrow* (December 29, 1977, The Kitchen). Buffalo. [File: FF_5_420_Tiding_Over.pdf; 7 pages].
- Conrad, Tony (1978): *Ultimatum. Program Request Sheet. Unpublished Application Notes for Fund-Raising*. Buffalo. [File: Ultimatum.pdf; 7 pages].

- Conrad, Tony (1979): *Color Printing System*. Buffalo. [File: Color_Printing_System.pdf; 15 pages].
- Conrad, Tony (1979): *Too Little* (February 20 – March 2, 1979, Gallery 219). Buffalo. [File: FF_06_0481.pdf; 6 pages].
- Conrad, Tony (1979): *The Performing Composer. Program Notes for Six Visiting Composers* (Fall 1979). Hallwalls Contemporary Arts Center. Buffalo. [File: Performing_Composer_Notes-1.pdf; 19 pages].
Contains (according to the sequence of volume):
Program 1. ALEC BERNSTEIN AND MUSICAL ASSERTION THROUGH INSTRUMENTATION, p. 2–4 // Program 2. LYDIA LUNCH: TEENAGE JESUS AND MORE, p. 5–7 // Program 3. THE GOOD CIVILIAN (Peter Gordon), p. 8–10 // Program 4. JEFFREY LOHN: NEW ORCHESTRATIONS (p. 11–13)// Program 5. STYLE AND INDIVIDUALISM: A FUNDAMENTAL CRISIS IN MUSIC, p. 14–16 // Program 6. TIMING: DAVID VAN TIEGHEM PERFORMS 'A MAN AND HIS TOYS', p. 17–19.
- Conrad, Tony (1980): *100 Songs Script II*. Buffalo. [File: F_1550_100SongsScript_Sketch.pdf; 8 pages].
- Conrad, Tony (1980): *Any Time. Transcript* (Recording: November 2, 1979, Transcript April 26, 1980). Buffalo. [File: F_0484_Any_Time.pdf; 5 pages].
- Conrad, Tony (ca. 1980): *De-Authorizing World Civilization*. Buffalo. [File: deauthor.pdf; 7 pages].
- Conrad, Tony (1982): *KtW Program Script*. Buffalo. [File: kwtv.pdf; 5 pages].
- Conrad, Tony (ca. 1982): *P of E: Statement of purpose*. Buffalo. [File: Palace_of_Error_Structure_Purpose.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (1982): *Palace of Error: With Broughel, Barbara; Sanborn, Keith* (February 8–9, 1982). Buffalo. [Palace_of_Error_transcript.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (ca. 1982): *The Act of Reading Must be a Blood Pact*. Buffalo. [File: intro.doc; 2 pages].
- Conrad, Tony (1983): *Knowing with Television. Installation Video with Program, Camera and Monitor, and Viewer*. Buffalo/Rochester. [File: KwT Script.pdf; 8 pages].
- Conrad, Tony (1983): *Music and the Mind of the Word. On Tapes only at Point Blank* (December 8/15/22, 1983; January 4/11/18, 1984). New York. [File: Point Blank003.tif; 1 page; Typoscript December 1983: File 1343: Self_Description.pdf; 5 pages].
- Conrad, Tony (1983): *Notes on Esthetics and Music* (September 3, 1983). Buffalo. [File: Notes_on_Esthetics_and_Music.pdf; 12 pages].
- Conrad, Tony (1983): *Point Blank* (October 1983, Point Blank New York, Announcement). New York. [File: Point Blank_main.pdf; 1 page].
- Conrad, Tony (1983): *Sunnyside High. Application Form*. Buffalo. [File: Sunnyside_Application.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (1983): *Sunnyside High. Production Schedule*. Buffalo. [File: Sunnyside_Production.pdf; 11 pages].
- Conrad, Tony (ca. 1983): *The Examination of the Soul. Draft Fragment: 16mm film/color /sound/22min*. Buffalo. [File: The_Experimental_Sole_Draft.pdf; 2 pages].
- Conrad, Tony (1983): *Video Installation 1983. A Call For New Works* (June 1, 1983. To: Nancy Stalnaker Norwood. Visual Studies Workshop). Buffalo. [File: KwT Original_Proposal.pdf; 8 pages].
- Conrad, Tony (ca. 1984): *CC*. Buffalo. [File: aaaa.pdf; 1 page].

- Conrad, Tony (1984): *Given to the Best: Romance, Marriage, and the Afterlife in Ancient Egypt and next Door. Proposal*. Buffalo. [File: Given_to_the_Best.pdf; 6 pages].
- Conrad, Tony (1984): *Notes* (December 1984 to January 1985). Buffalo. [File: notes.pdf; 5 pages].
- Conrad, Tony (1985): *Digital Arts in the Historic Context of Computer Science* (May 14, 1985). Buffalo. [File: dalbkgd.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (1985): *Four Investigative Initiatives. With Broughel, Barbara; Hill, Chris; Rayher, Robert; Sanborn, Keith* (March 5, 1985, Point Blank/Hallwalls Contemporary Arts Center). Buffalo. [File: pb3-5a.pdf; 12 pages].
- Conrad, Tony (1985): *Hail the Fallen*. Buffalo. [File: HtF.pdf; 1 page].
- Conrad, Tony (1985): *Henry Flynt at Point Blank* (May 5, 1985, Point Blank). Buffalo. [File: hf5-5a.pdf; 9 pages].
- Conrad, Tony (1985): *Ipsa Facto*. Buffalo. [File: ipsofcto.pdf; 2 pages].
- Conrad, Tony (1985): *Philocognosy. The Anti-Reduction From the Absolute. With Robert Rayher, Chris Hill, Barbara Broughel and Tony Conrad* (February 12, 1985, Hallwalls). Buffalo. [File: Transkript: pb2-12.pdf; 19 pages].
- Conrad, Tony (ca. 1985): *Poetics: Nicklist Video. Draft*. Buffalo. [File: Poetics.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (1985): *Sound Advice. A Mixed Media Project Description. Application*. Buffalo. [File: SoundAdvice.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (1985): *Whatever Creates Society*. Buffalo. [File: vid5.pdf; 5 pages].
- Conrad, Tony (1986): *A Propedeutic for Active Viewing* (December 6, 1986, National Video Festival at the American Film Institute). Los Angeles. [File: Propaedeutic_text.pdf; 2 pages].
- Conrad, Tony (1986): *Long-shot/Run/Dead. Julie Zando Monolog*. Buffalo. [File: Long-Shot_Run_Bad.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (1986): *Strategizing on Derrida* (March 16th, 1986). Buffalo. [File: t31686 strategizing on derrida.pdf; 10 pages].
- Conrad, Tony (1987): *Conversation (III)*. Buffalo. [File: converse.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (ca. 1987): *Paradox and Alternative Media*. Buffalo. [File: to-robin.pdf, 20 pages].
- Conrad, Tony (1987): *Report: Research Travel in Japan. July – August 1987* (September 17, 1987, NYS/UUP Professional Development and Quality of Working Life Committee). Buffalo/Albany. [File: japanrep.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (1988): *Dolomite. Having no trust in readers. For: Herskowitz, R. (Hg). Media Buff. Media Art of Buffalo* (Exhib. Cat. Herbert F. Johnson Museum of Art). Ithaca. [File: Dolomite.pdf; 4 pages].
- Conrad, Tony (1988): *Intro: The Battle of the Nile*. Buffalo. [File: The_Battle_of_the_Nile.pdf, 1 page].
- Conrad, Tony (1988): *Notes on That Far Away Look*. Buffalo. [File: ThatFarAway_hand_Notes.pdf, 6 pages of handwritten notes].
- Conrad, Tony (1988): *Panopticon. Notes*. Buffalo. [File: panop-ak.pdf; 1 page].
- Conrad, Tony (1988): *Panopticon. In Western New York 1989* (The Albright-Knox Gallery). Buffalo. [File: Panopticon_Script.pdf; 11 pages].
- Conrad, Tony (1988): *Panopticon. Media Buff. Media Art of Buffalo, New York* (September 9 – November 12, 1988, Herbert F. Johnson Museum of Art). Buffalo. [File: panoptic.pdf; 13 pages].

- Conrad, Tony (1988): *Redressing Down. Slides – Texts*. Buffalo. [File: JacobAbbot_about_Lamonte.pdf; 9 pages].
- Conrad, Tony (ca. 1988): *The Waning of Oppositionality: Video and Serious Talk*. Buffalo. [File: isto.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (1989): *Paradoxes of Marginalization. An Ethnographic Fantasy*. Buffalo. [File: margin-.pdf; 12 pages].
- Conrad, Tony (1989): *Video as Opposition. Punching out of a Postmodern Bag* (Final Correction with remarks). Buffalo. [File: Video_as_OppositionM.pdf, 22 pages].
- Conrad, Tony (1990): *Accordion*. Buffalo. [File: ACCORDION intro.pdf; 1 page].
- Conrad, Tony (1990): *Battle of the Nile*. Buffalo. [File: BoN_Scri.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (1990): *History Inverted*. Buffalo. [File: hist-1.pdf; 2 pages].
- Conrad, Tony (1990): *Lyn Blumenthal Memorial Fund. Project Description: Studio of the Streets*. Buffalo. [file: sos-blum.pdf; 2 pages].
- Conrad, Tony (1990): *The Outrageous Public Access Mess. Internal Version* (May 11, 1990, First Amendment Network for Public Access Television). Buffalo. [File: fanshort.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (1991): *Authorized to Surrender. A Video Retrospective 1977–1990* (February 5th to March 5th, Granted by the New York State Council on the Arts, Video Distribution (Hallwalls Contemporary Arts Center; The Kitchen). Buffalo, New York. [File: ret-note.978.pdf; 10 pages].
 Contains (according to the sequence of volumes):
 Program 1. SNAPSHOT HISTORY: 1. Studio of the Streets XXVII, p. 1f // 2. That Far Away Look, p. 2 // 3. Teddy Tells Jokes, p. 3 // 4. Long-shot/run/dead, p. 3.
 Program 2. THE SUBJECT IS SEX(UN)LESS: SPOTTING GENDER: 5. Combat Status Go, p. 3f // 6. In Line, p. 5 // 7. Run Dick, Run Jane, p. 5 // 8. Concord Ultimatum, p. 5 // 9. Eye Contact, p. 6 // 10. An Immense Majority, p. 6 // 11. VIDI VICI: Narrative and the death of desire, p. 6.
 Program 3. PRAXIS SPACES: 12. Weak Bodies and Strong Wills, p. 6 // 13. Height 100, p. 7 // 14. Your Friend, p. 7 // 15. Movie Show, p. 7 // 16. Redressing Down, p. 7 // 17. No Europe, p. 8.
 Program 4. THE SCIENCE OF (OB)SERVING: 18. Ipso Facto, p. 8 // 19. Research: Knowing with Television, p. 8 // 20. Cycles of 3's and 7's, p. 9 // 21. Sucker-man, p. 9 // 22. Sip Twice, Sandry, p. 9 // 23. Lookers, p. 10 // 24. The Flicker (Computer-generated video with audio cassette), p. 10.
- Conrad, Tony (1991): *No Title. (Ref.: Harvard)*. Buffalo. [File: bio-91ha.pdf; 1 page].
- Conrad, Tony (ca. 1993): *Tough Talk. The Media Alliance Fall Conference*. Buffalo.
- Conrad, Tony (1998): *About Lully*. Buffalo. [File: about_Lully_Indicting+Implicating.pdf; 1 page].
- Conrad, Tony (1998): *Implicating Lully* (March 9–11, 1988, Art Center College, Los Angeles). Los Angeles. [File: wjlu8310.982 Implicating Lully.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (2003): *Progress 4. From dictation of August 1. 2003* (In 1978 there's Phonograph, then HtF). Buffalo. [File: Progress 4.pdf; 1 page].
- Conrad, Tony (2004): *Correspondence with Frédérique Gautier. Inquiring about the 'Yellow Movies'* (28.12.2004). Buffalo. [File: Gautier 4c25.pdf; 2 pages].
- Conrad, Tony (2004): *Duration* (October 2004). Buffalo. [File: Duration.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (2004): *Progress 2*. Buffalo. [File: Progress 2.pdf; 9 pages].

- Conrad, Tony (2004): *Progress 3*. Buffalo. [File: Progress 3.pdf; 2 pages].
- Conrad, Tony (2005): *Conversation II Text A*. Buffalo. [File: Conversation_text2.pdf; 2 pages].
- Conrad, Tony (2005): *Conversation II Text B*. Buffalo. [File: Conversation_text3.pdf; 2 page].
- Conrad, Tony (2005): *Introduction to Beholden to Victory*. Karlsruhe. [Manuscript File: Intro to post-HtF works.pdf; 5 pages].
- Conrad, Tony (2005): *Conversation Series*. Buffalo. [File: Conversation series.pdf; 1 page].
- Conrad, Tony (2006): *After Progress. Progress Sequence* (June 17, 2006). Buffalo. [File: After progress 1.pdf; 8 pages].
- Conrad, Tony (2006): *Kikauka's Playhouse. A Belated Appreciation of Laura Kikauka's Exactly the Same, but Completely Different* (Power Plant, Toronto, June 19 – September 6, 2004). Buffalo. [File: Kikaukas_Playhouse.pdf; 12 pages].
- Conrad, Tony (2006): *Orkan Telhan Photos*. Buffalo. [File: Orkan_Telhan_photos-1.xls].
- Conrad, Tony (2006): *OUR-OURSLEER. Figures of Meta-Realism in the Video Works of Tony Oursler*. Buffalo. [File: ourour.pdf; 5 pages].
- Conrad, Tony (2007): *Renaissance Windows. (DRAFT)*. Buffalo. [File: renaissance windows.pdf; 1 page].
- Conrad, Tony (2007): *Window Enactment*. New York. [File: WINDOW ENACTMENT description.pdf; 5 pages].
- Conrad, Tony (2008): *Application for a Humanities Institute Faculty Research Fellowship* (March 14, 2008, Humanities Institute, University at Buffalo, Application). Buffalo. [File: Research Fellowship Applic.pdf; 5 pages].
- Conrad, Tony (2008): *Brunelleschi. Yokohama Triennale: Time Crevasse, Yokohama, Japan*. New York. [File: P1020892.JPG; 1 page].
- Conrad, Tony (2008): *Occult Regulatory Systems. DRAFT ONLY* (April 2008). Buffalo. [File: Occult Regulatory Systems.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (2008): *Rationality: Space: Windows (DRAFT)*. Buffalo. [File: Window rationality space.pdf; 3 pages].
- Conrad, Tony (ca. 2008): *Sound and Image*. Buffalo. [File: SOUND AND IMAGE.doc; 5 pages].
- Conrad, Tony (2011): *Wish you Buffalo. List of works in the exhibition WISH YOU WERE HERE: THE BUFFALO AVANT-GARDE IN THE 1970*. Buffalo. [File: Loan form for Tabea.pdf; 1 page].
- Conrad, Tony (May 2011): *Vita. Tony Conrad*. Buffalo. [File: Conrad 2011 Vita.pdf; 54 pages].
- Conrad, Tony (2012): *A little bit for Mike Kelley. In Memoriam Mike Kelley*. Buffalo/Berlin. [File: A little bit for Mike.doc; 1 page].
- Conrad, Tony; Chatham, Rhys; Marteau, Isabelle (1989): *The Battle of the Nile. Draft 2*. Buffalo. [File: Battle_of_the_Nile_A-P.pdf; 37 pages].
- Conrad, Tony; Hill, Chris (1985): *Tape: CH & TC 11/17/85. Point Blank*. Buffalo. [File: chtc1185.pdf; 16 pages].
- Conrad, Tony; Niedzwiecka Doyle, Laura (2006): *Inventory List. Buffalo*. [File: archives_continue.xls; 5 tables].

IV. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	T. Conrad: Mathematical Objects (1955–1957) [Foto: OT]	27
Abbildung 2:	T. Conrad: Loose Connection (1973) / Waterworks for the Summer Solstice (1972/2012) / ebd.	30
Abbildung 3:	Nach J. Mekas: Walden/Diaries, Notes and Sketches (1969) [Transkript & Skizze: TL]	36
Abbildung 4:	T. Conrad: Untitled [minimalist computer work] (1976) / Piano Vorsetzer (1979) / ebd. [Foto: OT]	37
Abbildung 5:	T. Conrad: Yellow Movies (1973): 35mm Object No. 1/4 / 35mm Object No. 4/4 / ebd. Detail [Foto OT]	40
Abbildung 6:	T. Conrad: Yellow Movies. Forty Monitor Show Announcement (1973)	41
Abbildung 7:	T. Conrad: Yellow Movies. Forty Monitor Show (1973)	43
Abbildung 8:	T. Conrad: Yellow Movies. Video Version / ebd. / TV Object [Foto OT]	44
Abbildung 9:	T. Conrad: Movie Show (1977)	48
Abbildung 10:	T. Conrad: Concord Ultimatum (1977)	52
Abbildung 11:	T. Conrad: Projection Slides from “Sunbow” (1977) [Q: File FF_5_0424]	55
Abbildung 12:	T. Conrad: Areas of Involvement (1983) [Transcript of Notes]	56
Abbildung 13:	A. Turyn: Illustrated Memories (1983–1995) / Dear John (1981) / Flashbulb Memories (1985–1986) [all images © Anne Turyn. Q: anneturyn.com]	58
Abbildung 14:	T. Conrad: Tiding Over. Invitation Card (1977 recto/verso) / Nach M. Deren: Meshes of the Afternoon (1943) [Skizze: TL]	60
Abbildung 15:	T. Conrad: Tiding Over (1977)	61
Abbildung 16:	T. Conrad: <i>Invitation Card: Tiding Over</i> (1979) / ebd. Polaroid Vorlage / Gesture (1979)	62
Abbildung 17:	T. Conrad: Tiding Over (1977) / Window Enactment (2007) / ebd.	63
Abbildung 18:	T. Conrad: Sucking Thumb (1982) / Too Little (1979) / Very Low Quality (1979)	65
Abbildung 19:	T. Conrad: Beholden to Victory (1981/1983)	74
Abbildung 20:	T. Conrad: Beholden to Victory (1981/1983)	75
Abbildung 21:	T. Conrad: Beholden to Victory (1981/1983)	76
Abbildung 22:	T. Conrad: Teddy Tells Jokes (1980)	77
Abbildung 23:	T. Conrad: Lafayette Square (1991)	78

Abbildung 24: T. Conrad: Jail. Jail (1982).....	82
Abbildung 25: T. Conrad: <i>Jail. Jail. Typescript</i> (1982, S. 1)	85
Abbildung 26: T. Conrad: Jail. Jail (1982).....	86
Abbildung 27: T. Conrad: <i>Point Blank. Announcement</i> (1983, Header) / Production BtV (1980).....	90
Abbildung 28: T. Conrad: Palace of Error (1982).....	92
Abbildung 29: T. Conrad / B. Broughel: The Animal (1984, Cover / S. 13 / S. 22)	96
Abbildung 30: T. Conrad: Lookers (ab 1984) [Julie Zando, Stephen Galliger, Janet Lundeen, Barbara Lattanzi]	99
Abbildung 31: T. Conrad: Tony's Oscular Pets (2001) / Fear (2003/2010) / Indirect Measurement (2004/2011)	100
Abbildung 32: T. Conrad: Sip Twice, Sandry (1983).....	102
Abbildung 33: T. Conrad: Height 100 (1983)	106
Abbildung 34: T. Conrad: Research II. Your Friend (1982–1985).....	106
Abbildung 35: T. Conrad: Research I. Knowing with Television (1983)	110
Abbildung 36: T. Conrad: Research I. Knowing with Television (1983).....	112
Abbildung 37: T. Conrad: Hello Happiness (2001).....	114
Abbildung 38: T. Conrad: Eye Contact (1985).....	116
Abbildung 39: T. Conrad: Eye Contact (1985).....	117
Abbildung 40: T. Conrad: Redressing Down (1988).....	119
Abbildung 41: T. Conrad: Come on in (1986) / ebd. / Redressing Down (1988) ...	119
Abbildung 42: T. Conrad: Redressing Down (1988) / ebd. / Hart (2001)	121
Abbildung 43: T. Conrad: VIDI VICI (1988).....	122
Abbildung 44: T. Conrad: VIDI VICI (1988) / The Animal (1984) / VIDI VICI (1988)	123
Abbildung 45: T. Conrad: Egypt 2000 (1986)	124
Abbildung 46: T. Conrad: The Poetics of TV. Teaser (1987)	131
Abbildung 47: T. Conrad: Ipso Facto (1985).....	134
Abbildung 48: T. Conrad: Ipso Facto (1985).....	135
Abbildung 49: T. Conrad: In Line (1986)	137
Abbildung 50: T. Conrad: In Line (1986) / ebd. / <i>Laughter + Defecation.</i> <i>Announcement</i> (1986).....	138
Abbildung 51: T. Conrad: An Immense Majority (1987)	139
Abbildung 52: T. Conrad: An Immense Majority (1987)	141
Abbildung 53: T. Conrad / J. Gibbons: <i>Laughter + Defecation.</i> Installation Plan (1986)	147
Abbildung 54: T. Conrad: Artpark: One Year Later (1991).....	152
Abbildung 55: T. Conrad / C. Steffan: Studio of the Streets (1991–1993)	154

Abbildung 56: T. Conrad: <i>SoS Installation View</i> (1991, Albright Knox Gallery)	155
Abbildung 57: T. Conrad: <i>School News. Homework Helpline</i> (1993–1997)	158
Abbildung 58: 8mm News Collective: <i>CB2 Aktionen</i> (1992) / Ebd. / <i>Burned by the News</i> (1992)	161
Abbildung 59: 8mm News Collective: <i>New Diaries</i> (1992) / <i>The Directors</i> (1991) / Ebd.	162
Abbildung 60: T. Conrad: <i>Claiming Los Angeles</i> (2002) / <i>Field Recording</i> <i>on Ludlow St.</i> (2009) / <i>Loose Connection</i> (1973)	167
Abbildung 61: T. Conrad: <i>Walking to the Sun</i> (2009) / <i>Fear</i> (2003) / <i>A Handful of Earth and a Box</i> (2008)	168
Abbildung 62: T. Conrad / s. smiley: <i>Blue Car Loop</i> (2001). © a.k.a. sam smiley	170
Abbildung 63: T. Conrad / s. smiley: <i>Blue Car Loop</i> (2001). © a.k.a. sam smiley	171
Abbildung 64: T. Conrad: <i>Scanty Claus</i> (2002)	172
Abbildung 65: T. Conrad: <i>Double Cuirasse Amplified Wire</i> <i>for two player</i> (2010)	172
Abbildung 66: T. Conrad: <i>Conversation II (Valentine)</i> (2005)	173
Abbildung 67: T. Conrad: <i>Conversation II</i> (2005) [simulated script TL]	174
Abbildung 68: T. Conrad: <i>Tiding Over</i> (1977) [Texts by Anne Turyn]	176
Abbildung 69: T. Conrad: <i>That Far Away Look</i> (1988) (Dara Birnbaum, Tony Oursler, Chris Hill)	183
Abbildung 70: T. Conrad: <i>That Far Away Look</i> (1988)	184
Abbildung 71: T. Conrad: <i>That Far Away Look</i> (1988)	186
Abbildung 72: T. Conrad: <i>That Far Away Look</i> (1988)	187
Abbildung 73: T. Conrad: <i>No Europe</i> (1990)	187
Abbildung 74: T. Conrad: <i>The Space of Writing is the Surface of the Skin</i> (1989)	188
Abbildung 75: T. Conrad: <i>Music and the Mind of the Word</i> (POINT BLANK Announcement 1983)	196
Abbildung 76: T. Conrad: <i>Any Time. 100 Songs</i> (1977/1980)	197
Abbildung 77: T. Conrad: <i>Cycles of 3's and 7's</i> (1977)	201
Abbildung 78: T. Conrad: <i>Accordion</i> (1981)	202
Abbildung 79: T. Conrad: <i>Implicating Lully</i> (1998)	205
Abbildung 80: T. Conrad: <i>Landscape is a Wish for Motion</i> (2003)	206
Abbildung 81: T. Conrad: <i>ESCALIER DU CHANT</i> (2011)	209
Abbildung 82: T. Conrad: <i>ESCALIER DU CHANT</i> (2011)	211
Abbildung 83: T. Conrad: <i>Laughing at Leonardo</i> (2008)	214
Abbildung 84: T. Conrad: <i>In Santa Fe with Tony Conrad and Steina Vasulka</i> (2004)	216

V. Künstler- und Werkeindex

- 8mm News Collective
 Burned by the News (1992) 160, 162
 Delivering Petitions to David Rutecki (1990) 150, 346, 402
 News Diaries (1991–1994) 151, 160, 162, 163, 393, 402
- Abramović, Marina 15, 315, 318
 Art must be beautiful (1975) 141
- Acconci, Vito 15, 143, 315, 337, 339
 Centers (1971) 266
 Home Movies (1973) 275
 Open Book (1974) 101, 319
 Open-Close (1970) 319
 Openings (1970) 320
 See Through (1970) 113, 314
 Shoot (1974) 291
 Trappings (1971) 122, 320
 Undertone (1973) 319
- Acker, Kathy
 Blood and Guts in High School (1978/1984) 96
- Acker, Kathy/Sondheim, Alan
 The Blue Tape (1974) 258, 304, 321
- Ahwhesh, Peggy 289
- Altman, Robert
 M*A*S*H (1970) 290
- Anderson, Laurie 33, 233
- Anding, Volker
 Kelvin (1988) 49
- Anger, Kenneth
 Scorpio Rising (1963) 284
- Ant Farm
 Media Burn (1975) 53, 267
- Antin, Eleanor 315
- Art & Language 88, 89, 91, 92, 299, 302, 389
 Soft Tape (1966/1980) 302
 The Fox (1975–1976) 302
- Ashley, Robert
 Music Word Fire and I would do it Again (1981) 331
 Perfect Lives (1983) 135
- Avalanche* 234
- B, Beth
 Belladonna (1989) 96, 304, 378
 Stigmata (1991) 96, 378
 Under Lock and Key (1993) 96, 378
- Baldessari, John 140, 198, 276, 316
 Six Colorful Inside Jobs (1977) 258
 Six Colorful Tales: From the Emotional Spectrum (Women) (1977) 338
- Bauermeister, René
 Aléatoire I et II (1978) 261
- Beauvais, Jan 289
- Beckman, Ericka 85, 95, 269, 291, 322
- Beethoven, Ludwig van 169
- Behrman, David 28
- Bell, Madison 95
- Belz, Gerd 316
- Benglis, Lynda 316
 Female Sensibility (1973) 102, 309
 Mumble (1972) 102, 309
 Now (1973) 102, 309
- Benham, Charles
 Scheibe (1894) 118
- Bertolo, Diane 54, 274
- Beuys, Joseph
 Filz-TV (1966) 281
- Bill Beckley
 The George Washington Series (1969) 337
- Billoni, Tony 70, 71, 82, 95, 122, 133, 134, 135, 136, 269, 273, 286, 289, 334
- Birnbaum, Dara 127, 140, 236, 338, 369
 Damnation of Faust (1985) 331
 Kiss the Girls and Make them Cry (1979) 140, 338
 The Wisp (1985) 331
- Blue, James 31
- Boorman, John
 Beholden to Victory (1967) 290
- Bouissard, René 273

- Bowmann, Don
 Chit Akins. *Make Me A Star* (1972)
 133, 332
- Brackhage, Stan 35
- Brahms, Johannes 169
- Branca, Glenn 233
- Broughel, Barbara 69, 82, 89, 93, 135,
 285, 298, 299
 Genre Lesson I. *Trouble in Paradise*
 (1982) 285
 Genre Lesson II. *The Frigid Heiress*
 (1982) 285
- Bruch, Klaus von 316
- Bruning, Jurgen 273
- Buckingham, Matthew
 Muhheakantuck *Everything has a*
Name (2004) 333
- Burden, Chris 316, 318
- Burris, Jon 289
- Byrne, David 233
- Cage, John 28, 29, 176, 247, 249, 288,
 335, 364, 375
Imaginary Landscape No. 4 (1951) 177
- Cale, John 28, 95, 191, 192, 221, 229,
 233, 248, 375, 393
Church of Antrox (1971) 253, 388
- Cameron, James
Avatar (2009) 386
- Campus, Peter 236, 316
Meme (1975) 308
Shadow Projection (1974) 304
Three Transitions (1973) 142
- Carnell, Mike 369
- Carpenter, Mel 269
- Casebere, Jim 289
- Cashman, Ruth 289
- Cercone, Paul 346
- Chaplin, Charlie
The Great Dictator (1940–42) 290
- Chatham, Rhys 34, 189, 221, 248, 252
- Chopin, Frédéric 169
- Clark, Larry 236
- Clough, Charles 54, 251, 273
- Cocteau, Jean
Orphée (1950) 113
- Cohen, Ira 269
- Collison, Kevin 346
- Connor, Heather 350
- Conrad, Daniel 60, 276
- Conrad, Ted 269, 285, 292, 350, 357, 369
- Conrad, Tony
4-X Attack (1973) 52, 231, 238, 241,
 250, 266, 267
14 Commercials for Point Blank
 (1985) 401
7302 Creole (1973) 250
7360 Sukiyaki (1973) 231, 240, 250,
 372
Accordion (1981) 180, 193, 201, 202,
 222, 232, 238, 241, 338, 366, 374,
 380, 390, 393
Act of Will (1979) 57, 222, 272, 400
A Handful of Earth and a Box (2008)
 164, 169, 222, 356, 394, 404
Anchorwoman (*Panopticon*, 1988)
 144, 326, 402
An Immense Majority (1987) 119, 130,
 132, 139, 140, 141, 142, 143, 145,
 222, 237, 241, 243, 266, 316, 317,
 331, 334, 337, 359, 382, 392, 401
Annexpression (2009) 237
Annoy Me (1984) 401
Any Time. 100 Songs (1980) 33, 193,
 195, 197, 199, 200, 229, 240, 375,
 378, 400
Aquarium (1975) 232, 239, 240, 241,
 250, 310
Art and the Virtual (1982) 92, 179,
 299, 366, 397
Art Hypnosis (1987) 311
Articulation of Boolean Algebra for
Film Opticals (1975) 13, 47, 221,
 238, 239, 240, 241, 250, 251
Art Idealism (1987) 311
Artists discuss Artists (1983–84) 299
Artpark: One Year Later (1991) 153,
 154, 239, 295, 357, 393, 402
Art Torture (1987) 311, 392
Asinine States (1985) 401
Battles (1986) 371, 401
B BE IN ARTIST EXCHANGE (2009)
 338

- Beholden to Victory (1983) 68, 69,
71, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 90,
193, 222, 239, 274, 280, 282, 284,
285, 293, 294, 303, 357, 378, 379,
389, 400
- Bicycle Safety Announcement (1991)
232
- Bigger Better (2004) 403
- Boiled Shadow (1974) 250, 261
- Bowed Film (1974) 49, 238, 240, 250,
262, 263, 282, 303, 304
- Bowing Mirror (1977) 55, 269, 282
- Brunelleschi (2008) 278, 299, 366,
386, 390
- Camera Destructions (1976) 400
- Cinder(ella)s (1989) 402
- Claiming Los Angeles (2002) 129,
164, 166, 232, 241, 356, 357, 393,
398, 403
- Clothed and in his Right Mind (1986)
401
- Color Printing System (1979) 254
- Combat Status Go (1981) 78, 80,
237, 290, 292, 294, 396, 400
- Come on in (1986) 119, 232, 241,
243, 256, 270, 357
- Come to Hallwalls (1979) 62, 240
- Coming Attractions (1970) 233
- Concord Ultimatum (1977) 32, 47,
50, 51, 52, 53, 110, 222, 232, 237,
238, 240, 241, 251, 256, 264, 265,
266, 282, 379, 380, 390, 399, 400
- Conversation I (2002) 165, 175, 176,
177
- Conversation III (2005) 165, 177, 332
- Conversation II (Valentine) (2005)
164, 175, 364, 380, 394
- Couch Potato (Panopticon, 1988)
144, 326, 402
- Curried 7302 (1973) 250
- Cycles of 3's and 7's (1977) 20, 32, 37,
193, 200, 201, 222, 232, 233, 237,
238, 240, 242, 243, 250, 366, 379,
400
- Debate for Idiots (1978) 400
- Deep Fried 4-X Negarive (1973) 250
- Deep Fried 7302 (1973) 250
- Dollar Bill (2001) 66
- Dolomite (1988) 127
- Double Cuirasse Amplified Wire
(2010) 172
- Early Minimalism (1988) 191, 192,
193, 219, 368, 374, 376, 391, 393,
394
- Early Minimalism. March 1965
(1988) 179, 239
- Early Minimalism. Volume One
(1997) 17
- Egypt 2000 (1986) 71, 114, 124, 126,
222, 232, 237, 239, 241, 244, 266,
322, 324, 378, 387, 389, 392, 396,
397, 401
- Egypt 2025 (2008) 241, 397
- Electrocuted 4-X (1973) 52, 231
- Emergency Landing (1970) 249, 253
- Encounters (1982) 400
- Escalier du Chant (2011) 368
- Eye Contact (1985) 50, 115, 116, 117,
118, 120, 237, 239, 241, 266, 277,
282, 296, 317, 318, 325, 334, 387,
389, 392, 401
- Fear (2003/2010) 100, 101, 121, 164,
168, 222, 232, 244, 245, 275, 308,
356, 393, 394, 403
- Field Recording (2009) 164, 356
- Film Feedback (1974) 230, 241, 250,
256
- Film of Note (1973) 50, 231, 240, 263
- Flexagons (1962; MA Thesis) 245
- Flicker Matte (1974) 37, 140, 240, 338
- Fugue (for Henry Flynt) (1961) 246
- Fugue for Strings (1961) 245, 246
- Gestures (1979) 59, 62, 64, 270, 280,
317
- Given to the Best (1986) 124, 317,
321, 322, 396
- Good Day, Bad Day (2006) 275,
335, 404
- Grading Tips for Teachers (2003)
222, 232, 357, 392, 403
- Hail the Fallen (1981) 78, 79, 80, 282,
291, 294, 392, 396, 400

- Hair Brush. Female (1979) 270, 281, 389, 390
- Hair Brush. Male (1979) 270, 281, 389, 390
- Hart (2001) 113, 129, 222, 244, 321, 356, 392, 394, 403
- Height 100 (1983) 70, 81, 104, 106, 107, 108, 118, 222, 223, 239, 295, 313, 389, 392
- Hello Happiness (2001) 115, 232, 241, 323, 356, 389, 403
- Helmet to Helmet with Hermann von Helmholtz (2005) 270
- Homework Helpline (1993–1997) 157, 158, 160, 317, 347
- Impacted Crustacean Delirium (2009) 232, 358
- Implicating Lully (1998) 166, 180, 182, 203, 204, 292, 357, 379, 381, 391, 392, 393, 394
- Incidental music for Ronald Travel's Shower (1965) 247
- Indirect Measurement (2004/2011) 100, 101, 222, 232, 242, 397, 404
- In Line (1986) 130, 132, 137, 138, 139, 183, 222, 223, 232, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 331, 336, 337, 369, 392, 393, 401
- Ipso Facto (1985) 116, 130, 132, 133, 195, 136, 139, 222, 225, 229, 242, 244, 245, 274, 282, 284, 285, 295, 298, 303, 307, 311, 321, 374, 377, 378, 379, 385, 389, 394, 397, 398, 399
- Knowing with Television (1983) 81, 97, 109, 110, 113, 222, 223, 240, 265, 285, 287, 310, 313, 332, 336, 360, 392, 400
- Lafayette Square (1991) 78, 239, 327, 393, 402
- Landscape is a Wish for Motion (2003) 203, 206, 207, 222, 357, 382, 403
- Laughing at Leonardo (2008) 165, 166, 181, 204, 214, 216, 222, 249, 366, 379, 385, 391, 394
- Laughter and Defecation (1986) 146
- Literature and Revolution (1985) 223, 239, 244, 282, 285, 366, 389, 401
- Little Caesar (1993/2011) 403
- Long-shot/run/dead (1986) 124, 243, 322
- Lookers (ab 1984) 63, 71, 97, 98, 99, 100, 102, 116, 222, 238, 243, 244, 266, 296, 305, 307, 354, 364, 389, 390, 392, 401
- Looking at Looking (1976–1978) 268, 302
- Loose Connection (1973) 29, 30, 166, 222, 226, 232, 249, 309, 374
- Make Your Own Point (1985) 401
- Mall Teens (Panopticon, 1988) 144, 326, 402
- Mathematical Objects (1956–1962) 245
- Metal Harp (1998) 172, 361
- Mickey Mouse (1976) 240, 250, 283
- Mirror monochord (2004/2009) 101
- Moment Propagation (1975) 240
- Movie Show (1977) 32, 47, 48, 49, 50, 200, 222, 237, 238, 244, 261, 262, 298, 390, 400
- Music and the Mind of the Word (1976–1982) 61, 180, 182, 191, 192, 193, 199, 200, 229, 239, 276, 366, 374, 376, 378, 380, 389, 393
- My Yellow Tail (1989) 258
- Natural Television II. Artists and Models (2995) 403
- Niagara Frontier (1984) 151
- No Discovery (1990) 371
- No Europe (1990) 179, 182, 222, 243, 359, 368, 383, 392
- Null Piece (1961) 245
- Painting (2014) 280, 299
- Painting for Joe Gibbon (1982) 389

- Palace of Error (1982) 89, 92, 94,
179, 222, 228, 232, 240, 261, 263,
299, 303, 366, 393, 397
- Panopticon (1988) 129, 132, 143,
144, 145, 146, 149, 326, 340, 341,
349, 389, 392, 393, 402
- Phonarmonica (2012) 241
- Phonograph (1979) 238, 240, 277, 317
- Pi (1978) 239, 240
- Piano Vorsetzer (1979) 37, 198, 256,
376, 378, 379
- Pickled 3M-150 (1974) 240, 250
- Pickled Movies (1973–1974) 18
- Pickled Wind (1974) 250
- Point Blank (1982–1985) 88, 246,
255, 271, 299, 366, 375, 382
- Pythagoras in the Park (2009) 164,
201, 222, 356, 357, 379
- Realigning Alberti: Projection and
Perspective (2008) 386
- Reckoning with Retooling #2 (no
date) 243
- Redressing Down (1988) 113, 115,
118, 119, 120, 121, 222, 239, 241,
243, 244, 265, 291, 294, 296, 317,
318, 319, 327, 369, 387, 389, 390,
392, 402
- Retail Video (Panopticon, 1988) 144,
326, 402
- Roast Kalvar (1974) 240, 250
- Run Dick, Run Jane (1985) 401
- Scanty Claus (2002) 164, 171, 172,
222, 242, 243, 357, 364, 394, 403
- School News (1993–1997) 129, 226,
354, 392, 403
- Sewing Machine (2003) 270
- Shadow File (1973) 33, 45, 251, 260
- Sightline (2011) 165, 176, 177, 243,
357
- Sip Twice, Sandry (1983) 70, 102,
103, 105, 107, 222, 228, 240, 244,
266, 308, 361, 362, 389
- Slapping Pythagoras (1995) 379
- Soft (2003) 292, 403
- Sound Advice (1985) 81, 287, 311
- Stop Look Listen (1977) 400
- Studio of the Streets (1991–1993) 129,
153, 154, 156, 157, 160, 163, 226,
243, 244, 327, 347, 352, 365, 390,
391, 393
- Suckerman (1986) 237, 289, 387,
389, 401
- Sucking Thumb (1982) 59, 64, 389
- Sunbow (1977) 55, 282
- Sunnyside High (1983) 68, 70, 71,
72, 95, 96, 172, 284, 285, 317,
389
- TC&Ted Ped X-ing (1987) 389
- Teddy Tells Jokes (1980) 77, 78, 291,
357, 400
- Ten Years Alive on the Infinite Plain
(1972) 33, 47, 222, 240, 282
- That Far Away Look (1988) 179, 181,
182, 183, 185, 186, 188, 222, 232,
243, 244, 327, 366, 368, 370, 391,
392, 393
- The Directors (1991/2011) 151, 162,
232, 356, 391
- The Ears Knuckle Under to the Eyes
(2004) 101, 232, 357, 397
- The Eye of Count Flickerstein (1967)
17, 29, 41, 227, 228, 242, 250
- The Flicker (1966) 13, 17, 18, 28, 29,
140, 166, 167, 221, 228, 230, 238,
239, 240, 241, 250, 254, 286, 317,
338
- The Performing Composer (1979)
273, 392
- The Poetics of TV (1985–1987) 121,
128, 130, 222, 244, 327, 331, 365,
399
- The Poetics of TV. Teaser (1987) 131,
402
- The Riddle of the Mysterious Station
(1990) 154, 402
- The Sea and the Scientist (1991) 151,
348, 360, 392
- The Space of Writing is the Surface
of the Skin (1989/2011) 181, 188,
237, 244
- Third Film Feedback (1974) 33, 46,
238, 241, 251, 260, 282

- This is the Piece that is no Piece (1961) 246
- This is the Piece that is Performed only Before it is Written 246
- This Piece Is Its Name (1961) 246
- Three Loops for Performers and Tape Recorder (1961) 245, 257
- Tiding Over (1977) 35, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 193, 229, 240, 275, 276, 277, 279, 280, 357, 375
- Time for the Hairbrush (1979) 270, 389
- Tony Conrad 'painting' Cologne (2008) 356, 390, 404
- Tony's Ocular Pets (2001) 100, 101, 121, 245, 356, 403
- Too Little (1979) 55, 59, 65, 240, 260, 281, 317, 389
- To Perform this Piece (1961) 246
- Ultimatum (1976–1978) 263, 264, 268
- Unnecessary Fuss (no date) 243
- Very Low Quality (1979) 59, 65, 317, 389
- Video Authority (Panopticon, 1988) 144, 326, 402
- Video Production Workshop for Youth (1995) 270
- VIDI VICI (1988) 71, 113, 115, 118, 122, 123, 124, 172, 237, 239, 240, 243, 244, 274, 294, 319, 387, 389, 392, 402
- Violin Player (1998) 381
- Walking to the Sun (2009) 169, 330, 356, 394, 404
- Waterworks (1972/2012) 30, 35, 226, 232, 249, 255, 276, 394, 399, 400
- Weak Bodies and Strong Wills (1986) 222, 241, 243, 282, 401
- Window Enactment (2007) 59, 62, 63, 165, 230, 279, 280, 299, 366, 379, 386, 389, 391
- Women in Prison (2012) 87, 229, 244, 296, 397, 404
- Word Pieces (1960–1962) 247, 391
- Work Which is its Title (1961) 246
- Yellow Flicker Norebook (1965) 258
- Yellow Movies (1972–1973) 18, 33, 230, 240, 258, 270
- Your Friend (1982–1985) 106, 237, 313, 360, 392
- Conrad, Tony/Broughel, Barbara
- The Animal (1984) 55, 96, 116, 123, 148, 172, 244, 269, 274, 320
- Conrad, Tony/Chatham, Rhys
- The Battle of the Nile (1989) 179, 182, 189, 190, 191, 244, 325, 366, 368, 392, 393
- Conrad, Tony/Gibbon, Joe
- Suburban Discipline + Fun (1986) 55, 270, 342
- Conrad, Tony/Grant, Beverly
- Coming Attractions (1970) 29, 240, 249
- Four Square (1971) 29, 253, 385
- Straight and Narrow (1970) 13, 29, 34, 221, 227, 231, 238, 239, 240, 241, 242, 249, 250, 254, 256, 257
- Conrad, Tony/Hill, Chris
- No Europe (1990) 181, 187, 237, 244, 366
- Conrad, Tony/smiley, sam
- Blue Car Loop (2001) 129, 164, 169, 170, 171, 222, 244, 356, 378, 392, 394, 395, 403
- Conrad, Tony/Steffan, Cathleen
- Studio of the Streets (1991–1993) 156, 157, 237, 238, 327, 354
- Conrad, Tony/Steina
- In Santa Fe with Tony Conrad and Steina Vasulka (2004) 215, 357, 395, 403
- Conrad, Tony/Walsh, Jennifer
- Intonarumori (2009) 383
- Courbet, Gustave
- L'Origine du Monde (1866) 321
- Cox, Cyndi 350
- Cronenberg, David
- Videodrome (1983) 113
- Danielson, Rob 95
- Davidson, Craig 95
- Davies, Angharad 169

- Davis, Douglas 267, 316, 326
 Austrian Tapes (1977) 112
 Burying Camera (1974) 265
 Cologne Tapes (1974–1976) 265
 Studies in Myself (1973) 119, 312, 369
 Talk Out (1972) 320
- Davis, Melody 269
- Dejong, Constance 289
- Deren, Maya
 Meshes of the Afternoon (1943) 35, 59, 275, 277, 389
- Deutsch, Andrew 273
- Devyatkin, Dimitri 252
- Devyatkin, Dimitri/Rogers, John
 Video Tunnel (1971) 257
- Diebner, Hans/Fischer, Sebastian;
 Scherffig, Lasse
 EyeVisionBot (2003–2004) 343
- Douglas, Ian 369
- Dreyblatt, Arnold 55, 368
- Duchamp, Marcel
 Anemic Cinema (1926) 317
 Etant donnés (1966) 321
 Roto-Relief (1935) 117, 317
- Duch, Tim 289
- Dwyer, Nancy 54
- Dzwonkowski, Julia 273
- Efrat, Benni
 Putney Bridge (1976) 308
- Ehmke, Ron 273
- Eiferman, Lee 289
- Eiferman, Leora 60, 289
- Eros, Bradley 269
- Export, Valie 316, 318
- Federman, Raymond
 Take It or Leave It (1976) 148, 344
- Feingold, Ken 269
- Fernsehserie
 Hollywood Squares 338
 Letterman 148
 Stupid Pet Tricks 149
- Fiol, Suzanne 224
- Fisher, Morgan
 North Light (1979) 308
- Flynt, Henry 28, 38, 65, 75, 95, 229, 246, 281, 289, 302, 311, 371
- Frampton, Hollis 31, 93, 95, 104, 238, 251, 255
 Hapax Legomena (1971–1972) 255
 Maxwell's Demon (1968) 255
 nostalgia (1971) 255
 Palindrome (1969) 362
 Snowblind (1968) 255
 Straits of Magellan. Drafts and Fragments (1974) 287
 Zorns Lemma (1970) 255
- Freed, Hermine 316
 Art Herstory (1974) 226
 Two Faces (1973) 102, 308
- Furlong, Bill
 Audio Arts (1973–2006) 301
- Gallagher, Steve 70, 269, 273
- Galliger, Stephen 98
- Garvin, Deborah 269
- Gawoski, Larry 269
- Gelencser, Alexandria 204, 205
- Genesis 233
- Gercio, Bill 95
- Gerstner, Karl
 Auto-Vision (1964) 339
- Gerz, Jochen 316
- Gibbons, Joe 55, 63, 69, 87, 105, 138, 250, 278, 285, 297, 316
- Gillette, Frank 348
 Track/Trace (1973) 42
- Girard, Francois
 Le Train (1985) 331
- Glass, Philip 375, 377
- Godard, Jean-Luc
 Weekend (1967) 185, 370
- Godinho, Garland 350
- Goldstein, Jack 94, 271
- Gordan, Douglas 236
- Gordon, Kim 233
- Gould, Claudia 289
- Graham, Dan 233, 269, 316
 Body Press (1970–1972) 261
 Time Delay Room (1974) 310
- Graham, Rodney
 A Reverie Interrupted by the Police (2009) 215, 385
 Parsifal (1989) 378

- Grajeda, Tony 350
 Grant, Beverly 29, 158, 166, 247, 249,
 251, 253, 346, 378, 388
 Gregor, Michael 95
Guerrilla Television 234
 Gysin/Sommerville
 Dream Machine (1961) 254
 Hába, Alois 28
 Haino, Keiji 221
 Hartenstein, Elise 269
 Hatoum, Mona 316
 Heckerling, Amy
 Fast Times at Ridgmont High (1982)
 136
 Hershman-Leeson, Lynn 134
 Deep Contact (1989) 316
 Lorna (1979–84) 263
 Roberta Breitmeyer (1973–1979) 143
 Heurich, Armin 273, 317, 329, 346, 347,
 350, 369
 Hill, Chris 19, 20, 82, 88, 95, 129, 135,
 150, 153, 156, 161, 182, 187, 237, 273,
 317, 369, 382
 Hill, Gary 15, 236, 316
 Come on Petunia (1984) 206, 333
 Crux (1983–1987) 321
 Mediations (1986) 49
 URA-ARU (1986) 331
 Why Do Things Get In a Muddle?
 (1984) 206, 333, 381
 Hitchcock, Alfred
 Psycho (1960) 333
 Hoover, Nan 316
 Howe, Catherine 70, 269, 273, 286
 Huykes, David 95
 Imura, Taka 269
Independent Video 234
 Inventor
 Sleepwalkers (2003) 223
 Ivecovic, Sanja 316
 Jackson, Cheryl 346, 347
 Jacobs, Ken 295
 Tom, Tom, the Pipers Son (1969) 49,
 262, 308
 Jericho, Orion 225
 Johnson, Andy 346
 Johnson, Dennis 246
 Johnson, Ray
 Piano Performance (No Date) 199
 Jonas, Joan 316
 Double Lunar Dogs (1984) 331
 Left Side. Right Side (1972) 102
 Vertical Roll (1972) 262, 267
 Kamau, Akua 346
 Kazinski, Karen 60
 Keenan, Fran 60
 Kelley, Mike 72, 80, 82, 83, 87, 96,
 208, 229, 233, 236, 242, 283, 284,
 288
 Sod and Sodie SockComp O.S.O
 (1989) 288
 Family Tyranny (Modeling and
 Molding) (1987) 96, 304
 Kelley, Mike/Oursler, Tony
 The Poetics (1977–1997) 229, 340
 Kent, Corita
 We Have No Art (1967) 377
 Kimball, Kim 289
 King, Steven 60
 Kirbis, Brian 350
 Klein, Terry 350
 Klepsch, Axel
 Augen Zu (1986) 49
 Klonarides, Carole-Ann 95
 Knowles, Content 350
 Kosuth, Joseph
 One and Three Chairs (1965) 300
 Köther, Jutta 221
 Kreider, Wago 162, 350, 356
 Kriesche, Richard
 TV Tod (1975) 53, 267
 Kubelka, Peter
 Arnulf Rainer (1960) 304, 338
 Labats, Tony
 La Jungla (1985) 331
 Lafond, Jody 347
 Laske, Lisa 350
 Lattanzi, Barbara 70, 98, 129, 155, 163,
 273, 286, 334, 346, 350, 352, 353,
 355
 Lemberg, Paul 60
 Lercher, Aaron 350

- Levine, Les 312, 316
 Levine, Sherrie
 [Untitled] (1978) 279
 Ligetis, György 375
 Longo, Lemberg, Conrad
 Buffalo is an Island (1977) 268
 Longo, Robert 54, 55, 57, 65, 271, 273, 298
 The American Soldier (1977) 280, 283
 Losier, Marie 231, 241, 242
 Tony Conrad. DreamMinimalist (2008) 18, 229, 319, 368, 388
 Lovejoy, Kristen 269, 289
 Lucca, Jason 60
 Lucca, Joey 60
 Lucca, Tony 60
 Lunch, Lydia 233
 Lundeen, Jannet 98
 Lundy, Larry 54
 Lurie, Harriet 135
 Lynch, David
 Blue Velvet (1986) 313
 Maciunas, George 227, 393
 Artype (1966) 262
 Manet, Eduard
 Le Déjeuner sur l'herbe (1863) 99
 Mare, Aline 269
 Marteau, Isabelle 325, 372
 McCall, Anthony 223, 258
 McCarthy, Paul 72, 96, 288
 Assortment (1973–1983) 381
 McClure, Una 60
 McGough, Laura 273
 Meigh-Andrews, Chris
 Continuum (1977) 175
 Still Life with Monitor (1984) 316
 The Distracted Driver (1980) 333
 Mekas, Jonas
 Walden Diaries (Notes, and Sketches), (ab 1969) 35, 249, 254, 255
 Mentlik, Gail 273
 Miller, Branda
 ?What's Up? (1999) 304
 Mogul, Susan
 Dressing Up (1973) 118
 Monks/Rosens
 Ellis Island (1982) 331
 Montao, Linda 316
 Moog, Robert 15
 Morris, Robert 229, 301
 Exchange (1973) 309
 I-Box (1962) 143
 The Box with the Sound of its Own Making (1961) 301
 Mühl, Otto 18
 Nash, Brian 369
 Nasser, Abdallah 346
 Nauman, Bruce 15, 269, 316
 Art Make-up (1967) 142
 Bouncing Balls (1969) 320
 Eating My Words (1967) 280
 Eleven Color Photographs (1966–67) 280
 Good Boy, Bad Boy (1985) 174, 175
 Playing a note on the violin while I walk around the studio (1967–68) 378
 Self Portrait as a Fountain (1966) 280
 The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (1967) 223
 Violin Tuned D.E.A.D. (1969) 198, 393
 Neaman, Laurie 269
 Neaman, Linda 60, 95, 269
 Neuhaus, Max
 Times Square (1977) 383
 Neuwirth, Manfred
 Experten (1962/1986) 49
 Nigurney, Nick 95
 Nikkel, Andrew 369
 Nobel, Kevin 60, 95
 Obrist, Hans Ulrich/Feldmann, Hans Peter
 Interarchiv (1999) 365
 Odenbach, Marcel 15, 316
 Sich selbst bei Laune halten oder die Spielverderber (1977) 382
 O'Rourke, Jim 221, 255
 Otth, Jean
 Hommage à Mondrian (1972) 267

- Oursler, Mark 82, 95, 108
 Oursler, Tony 68, 76, 82, 83, 95, 289, 316, 369, 381
 Keep Going (1995) 319
 Sound Digressions in Seven Colors (2006) 242
 Studio: Seven Months of My Aesthetic Education (2005) 233
 Synesthesia: Tony Conrad (1997–2001) 242
 The Living Room (1991) 338
 Oursler, Tony/Gibbons, Joe
 On Our Own (1990) 233, 242, 287, 392
 Paik, Nam June 15, 234, 312, 326
 Étude Platonique I (1961) 365
 Fish Flies on Sky (1985) 259
 Moon is the Oldest TV (1965–1976) 42, 259
 Suite for Transistor Radio (1963) 364
 TV Clock (1963–1981) 42
 TV Garden (1974) 259
 Zen for Film (1964) 304
 Zen for TV (1963) 49
 Parkinson, Tim 169
 Pelka, Ken 60
 Petricca, Joe 95
 Podamer, Julia
 Pas de deux (2013) 309
 P-Orridge 233
 Powell, Michael
 Peeping Tom (1960) 278
 Prince, Richard 65
 Untitled (Cowboy) (ab 1989) 280
Radical Software 234
 Reeve, Dan
 Sabda (1984) 331
 Rice, Ron
 Chumlum (1964) 247
 Riley, Terry 253, 375, 388
 Rist, Pipilotti
 I'm Not The Girl Who (1986) 267
 Pipilottis Fehler (1988) 267
 Robinson, Tania 369
 Rodd, John 369
 Roshuk, Alex 95, 269
 Rosler, Martha 15, 154, 287, 312, 316
 Bringing the War Home: House Beautiful (1967–1972) 318
 Semiotics of the Kitchen (1975) 123
 Roth, Dieter 260
 Roth, Dieter/Roth Björn
 The music should be heard! (1980–1989) 301
 Roussopoulos, Carole 234
 Rowe, Barbara 158
 Rump, Nancy 269
 Russolo, Luigi
 Intonarumori (1910–30) 383
 Ryan, Paul 15, 134, 136
 Guns, Knives or Videotape (1970) 290
 Rzewski, Frederic 28
 Salle, David 55, 64, 271, 276, 279, 315, 389
 Early Video (1973) 281
 Untitled (1973) 276
 Untitled [This Woman and This Chair] (1973) 60
 Satie, Erik
 Vexations (1893) 375
 Sauter, Joachim; Lüsebrink, Dirk
 Zerseher (1992) 343
 Scherer, George 95
 Schmidbauer, Joe 346
 Schneider, Ira 15, 234, 348
 Time-Zones (1980) 259
 Schneider, Ira/Gillette, Frank
 Whipe Cycle (1969) 42
 Schönberg, Arnold 169
 Schubert, Franz 169
 Schum, Gerry
 FERNSEHGALERIE (1968–1970) 234, 236
 Schwartz, Buky
 Yellow Triangle (1979) 308
 Seaman, Bill
 S.HE (1983) 331
 Serra, Richard
 Frame (1969) 261
 Serra, Richard/Holt, Nancy
 Boomerang (1974) 103, 104

- Serra, Richard/Schoolman, Carlota Fay
 Television Delivers People (1973) 132, 272, 332, 334
- Sharits, Paul 30, 31, 238, 248, 251, 254, 264
 Frozen Film Frames (1971–1976) 338
 Razor Blades (1965–68) 324
 T,O,U,C,H,I,N,G (1968) 126
- Sherman, Cindy 54, 271, 298
 Doll Clothes (1975) 274, 317
 Untitled Film Still #74 (1980) 148
 Untitled Film Stills (1977–1980) 271, 280, 339
- Simpson, Donna 125
- smiley, sam 169, 170
- Smith, Jack 28, 166, 167, 221, 225, 229, 241, 247, 319, 333, 371, 378
 Flaming Creatures (1963) 69, 166, 247, 284, 295
 Normal Love (1963) 295
- Smith, Tony 133
- Snow, Michael 269
 La Région Centrale (1971) 275
 Wavelength (1967) 262
- Spiegel, Laurie 34
- Spinhoven van Oosten, Bill
 I/Eye (1993) 339
- Spiro, Ellen 369
- Springer, Brian 346
- Steele, Lisa 316
- Steffan, Cathleen 156, 346, 350, 356
- Steina 15, 35, 47, 215, 238, 251, 252, 254, 263, 362
 Violine Power (1978) 386
- Steinbach, Heim 289
- Sturgeon, John 316
- Swartz, Steven 269
- Tamrowski, Seth 124, 369
- Theatre of Eternal Music* (1961–1967) 13, 17, 27, 28, 35, 180, 192, 219, 221, 229, 247, 254, 282, 301, 374, 393
- Torres, Francesc 369
- Tudor, David 28
- Turyn, Anne 33, 59, 60, 148, 225, 271, 281, 283, 289, 311, 389
 Dear John (1981) 58
- Dear Pen Pal (1979–1980) 289
- Flashbulb Memories (1985–1986) 57, 58, 283
- Illustrated Memories (1983–1995) 58
- Urie, Marc 369
- Varèse, Edgar 28
- Vasulka, Woody 15, 32, 35, 36, 37, 38, 47, 238, 252, 267
 Art of Memory (1987) 333
 The Commission (1982–1984) 331, 335
- Vega, Alan 233
 video 00 234
 Video Out 234
- Viola, Bill 15, 107, 140, 236, 316
 Information (1973) 267
 Reverse Television Portraits of Viewers (1984) 338
- Vostell, Wolf
 Sun in your head (1963) 267
- Wachtel, Julie 289
- Walker, Hal
 At War with the Army (1950) 290
- Walshe, Jennifer 172, 207, 221
- Warhol, Andy 29, 40, 91, 221, 284, 301, 302
 13 Most Beautiful Women (1963) 247
 Batman Dracula (1966) 247
 Electric Chair (1963) 267
 Interview (ab 1969) 91
 Lonesome Cowboys (1968) 280
 Time Capsules (1973–1987) 302
- Watson, Cass 269
- Wearing, Gillian
 10–16 (1997) 317
- Weibel, Peter 238, 240, 253, 284, 316
- Weibel, Peter; Wilms, Marco
 Peter Weibel Mein Leben (2010) 313
- Wilfred, Thomas
 Clavilux (1920er) 254
- Wilke, Hannah 316
- Wilson, Cassie 346
- Winteler, Anna 316
- Wolff, Christian 28
- Yake, Elizabeth 369

- Young, La Monte 17, 19, 28, 35, 66, 94,
192, 202, 221, 229, 246, 247, 248,
254, 256, 281, 282, 368, 374, 376, 393
Piano Piece for Terry Riley #1 (1960)
282
The Well Tuned Piano (1964) 376, 393
X for Henry Flynt (1960) 246
Zando, Julie 235, 321, 324, 350, 369
I Like Girls for Friends (1987) 322
Let's Play Prisoners (1988) 322, 323
The Aha Experience! (1988) 322, 323
Uh Oh! (1994) 322
Zazeela, Marian 28, 166, 221, 247, 376
Žižeks, Slavoj
The Pervert Guide to Cinema (2006)
312
Zurek, Leigh 350
Zwack, Michael 54
Cowboy and Indian (1976) 267, 280
Untitled (Soldiers) (1976) 283