

# der Freitag

Das Meinungsmedium

13. September 2019

Bei Kaffee und Guglhupf erzählt Klaus vom Bruch, dass er das bürgerliche, ein wenig verschnarchte „Käseblatt“, den Berliner Tagesspiegel immer noch gerne lese. Das beruhige seine Nerven. Sein Heimatblatt, den Kölner Stadtanzeiger hat er geliebt. „Wenn wir was machten, brauchten wir die nur anzurufen, dann brachten die `ne halbe Seite.“ Köln in den 80ern? Ein Dorf. Mit dem Kulturdezernenten habe man abends im Roxy gesoffen. Der 1952 in Köln geborene Medienkünstler in eine spezielle Familie von Künstlern aus dem rheinischen Raum, definiert vielleicht über den Kölner Dom, den Katholizismus, der Düsseldorfer Kunstakademie, Klüngel, und den Karneval. Polke, Bernhard und Anna Blume und Kippenberger gehören dazu, um ein paar andere zu nennen. Bekannt wurde vom Bruch in den 70ern mit seinem Tape Schleyerband. „Das war, am ersten Tag der Entführung, da habe ich sofort den Polizeifunk mitgeschnitten. Ich machte damals Fotos für die Emma, da arbeitete die Schwester der Gudrun Ensslin. Die Arbeit sollte meine Nerven beruhigen. Jeden Tag habe ich mitgeschnitten, Polizeifunk, auch die Life-Mitschnitte von Talkshows, Pressekonferenzen, die Abends längst zensiert worden waren, wo es Nachmittags noch peinliche Versprecher gab ... Ich wollte ja nicht zur RAF, die Frage ist aber damals überall im Rheinischen Raum gestanden.“ Vom Bruchs episch lange Videocollage macht auch heute noch das politische und kulturelle Klima der späten 70er Jahre erfahrbar.

Zurück zum Karneval. Bei Klaus vom Bruch fällt auf, wie sehr Themen der Bildbetrachtung, Interesse und Blick den Arbeiten Harun Farockis ähneln. Sowohl Farocki als auch vom Bruch dekonstruieren Dinge und setzen sie neu zusammen. Während Farocki an der Grammatik oder besser Syntax der Phänomene arbeitete, sie gewissermassen nackt machte, arbeitet(e) vom Bruch sich an der Semantik, an der Psychologie der Bilder ab. Fast wie eine Methode kommt bei ihm der Karneval dazu. Farockis Filme und später die Installationen waren trocken, beinahe vollständig frei von Ironie, bei vom Bruch gibt es hingegen nicht eine einzige Arbeit, die sich nicht einer ironischen Verschiebung bedient. An Kameraarbeit sei er nie besonders interessiert gewesen, er musste sich entscheiden, seit seinem ersten Schnittrekorder, den er fünf Jahre lang abbezahlte, ist die Montage seine grosse Leidenschaft. Und eigentlich kommt er von Max Ernst her, „ich wollte altes vorgefundenes Vintage- Material in einen neuen, psychologischintellektuellen Zusammenhang stellen“.

Platzanweiser, Direktor

Sein Vater war Bäcker, sie verdienten damit gutes Geld, waren Neureiche der 1960er. „Wir waren die ersten, die sich einen Fernseher leisten konnten. Abends kamen die Nachbarn zum Gucken. Ich war mit sechs oder sieben so etwas wie der Theaterdirektor bei uns im Wohnzimmer. Es gab Kuchen, Liebesperlen und Fernsehen. Die reine Verführung war das.“ Später kam das Kino dazu, das Kino mit diesen wahnsinnigen Farben, seine „Technicolor-Liebe“. Die in der Ausstellung gezeigte Arbeit „Time without End“, in der er eine Geste Gene Tierneys aus einem Hollywoodfilm der 1940er in einen interessanten Loop umbaut, erzählt davon. Sie ist eine seiner Arbeiten, die jetzt in der Akademie der Künste zu sehen sein werden.

Mit zehn oder zwölf dann schnitt er mit einem Grundig-Tonband heimlich im Kino Filme mit, Don Camillo und Peppone zum Beispiel, freilich nur den Audioteil, Video gab es noch nicht, mit dem Mikrofon vorm Lautsprecher, und wenn ich das abspielte, war das wie der Film.“ War er so ein Technik-Nerd, den diese Apparate faszinierten? Das Kind Klaus hatte alle Kosmos-Experimentierkästen. Das Kinderzimmer flog oft in die Luft. Einmal hatte er einen Hubschrauber gebaut mit zu großen Flügeln. Dann gab es da noch den Namen des Erfinders des Pal-Farbfernsehensystems, Walter Bruch, der für die Nazis schon an der Fernsehentwicklung arbeitete und später dann bei Telefunken. Rheinischer Humor. Die Namensähnlichkeit fand Klaus vom Bruch lustig. „Schon die letzten Bomben der Nazis sind mit Videotechnik ferngelenkt worden, die die intelligenten Bomben, Raketen und Drohnen von heute vorausahnten.“ Später beeindruckte ihn die Lektüre des französischen Kulturtheoretikers und Medienkritikers Paul Virilio, der den Beobachtenden mit dem Kämpfenden identifiziert, und das fotografierte Subjekt mit dem Opfer. Schon Étienne-Jules Marey hatte in den Pioniertagen der Fotografie ein umgebautes Gewehr für seine frühen Fotoserien von Bewegungsabläufen und noch heute heisst es, dass man ein Foto „schießt“.

Vom Bruchs erste Tapes beschäftigten sich folgerichtig mit Krieg, bevorzugt den aus der Luft. Wenn man seine Methode als frühes digitales „Sampling“ beschrieb, läge man nicht ganz falsch. Das „Alliiertenband“ (1982), kollagiert Originalmaterial der Invasion von US-Soldaten im Rheinland, in das Softiband (1980) hat er sich selbst als Pilot eingeschnitten. Vom Bruch zeigte: „Die Technologie macht auch die Schwachen zu großen Kämpfern“.

Besonders im Rheinland etablierte sich die Videokunst, schaffte es 1977 in die Wulf Herzogenrath kuratierte Sektion auf die die documenta 6. Die Ausstellung in der Akademie der Künste zeigt aus dem Archiv Herzogenrath Videokunst, an der auch Klaus vom Bruch mit mehreren Arbeiten beteiligt ist. Herzogenrath war ein großer Förderer für uns in Deutschland, sagt vom Bruch, lange wurde er dafür angefeindet. Niemand sonst zu der Zeit wollte das Attribut „Videokurator“ haben, aus Angst, keinen „anständigen Job“ mehr zu kriegen. Es gibt keinen wirklichen Markt für Videokunst. Videokunst sammelten entweder die staatliche Institutionen – fast alle Museen der Welt haben inzwischen umfangreiche Sammlungen – oder eben ein paar wenige reiche Privatleute. Der Markt interessiert sich für Verkäufliches wie zur Not Malerei von Baselitz oder Neo Rauch. Bei Video müsse man schon „ein ziemlich perveres Naturell“ haben, um das Medium überhaupt zu mögen. Klaus Honnef, ursprünglich Sportreporter und dann selbsternannter Experte für Fotografie, sagte damals: „Video? Da kucke ich lieber Fussball, da ist schon die Zeitlupe interessanter.“ Dass Videokunst so heruntergemacht wurde, hatte aber am Ende damit zu tun, dass sie so schlecht für die Spekulation am Kunstmarkt zu gebrauchen ist. Dann müssen es schon Einzelstücke sein, um die dann gebuhlt werden kann. „Ich wüsste aber nicht, daß es ein Videoband gibt, das es nur einmal gibt. Warum auch? Um mit dem Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich zu sprechen: es ist nicht gut, wenn du nicht Teil der Siegerkunst-Aristokratie bist.“

Die Leute gehen ins Museum, meint vom Bruch, so verblödet sei die Sache inzwischen, weil dort dieses teure Bild hängt. Seinen Studenten, in ihrem Orientierungsnotstand hinsichtlich der zukünftigen Karriere, habe er ironisch schon immer geraten: „Ihr braucht nur dahin zu gehen, wo ein Zeichen für den Audio-Guide ist, dann seid ihr relativ sicher.“ Aber das sei natürlich nichts anderes als Populismus, den freien Blick fördere das nicht. Vom Bruch hat aus Begeisterung für das Medium und seine gesellschaftliche Wirkung 1974 angefangen. Dass man für den Kunstbetrieb etwas mache, was er eigentlich nicht will, sei für ihn ein Teil des Erregungszustandes gewesen, in den ihn das Arbeiten versetzte. „Für mich ist Kunst immer noch dazu da, die Leute zu ärgern, ist doch klar.“

Videokunst bleibt aber doch eher ein Ladenhüter, glaubt vom Bruch. „Auch meine neue Arbeit, das McLuhan-Tape, „wird erst einmal niemanden interessieren, aber dann wird es als Dokument von etwas entdeckt, dieser Zeit im Internet, das man heute noch nicht so erkennen kann. Bis dahin wird sich auch das Internet verändert haben, es wird vermutlich auch da eine Klassengesellschaft geben, diese Art der unregulierten Verprollung, wie wir sie heute haben, wird es so nicht mehr geben.“

Ein wenig abgelenkt wird man durch die sehr komischen, mit eher komischen als keuschen Balken versehenen pornographischen Clips, mit denen vom Bruch auf der visuellen Ebene das Radio-Interview mit Marshall McLuhan unterlegt. Bruch lacht, das sei ja die Absicht, Irrung und Lenkung des Blicks. Die Pornoclips, die er verwende seien alle sehr abstrus, man wisse ja gar nicht, in welchem Maße das inszeniert sei. Sehr komplexe Ebenen. Ein paar dieser Sachen hätten auch vom amerikanischen Künstler Mike Kelley sein können, der mit großer Lust mit trivialen und pornographischen Elementen spielte. Es gäbe eine Nachbarschaft, was aber nicht heiße, dass nun ein alter Sack Pornofilme drehe. Vom Bruch sagt, es brauchte ein möglichst starkes Gegenüber, das sei nun mal auch Pornografie und auch weil man bei der Betrachtung so einsam sei. Das McLuhan-Projekt soll den Tabubruch spielen, der die Geschichte der technischen Reproduzierbarkeit begleitet hat. Durch virtuelle Interaktionen mit anderen und die von Algorithmen kontrollierte Beobachtung anderer seien wir Mitglieder einer globalen Meute geworden, die Formen totalitärer Gesellschaften angenommen hat. Ziemlich dystopisch also, da sei die Ausstellung fast schon anrührend altmodisch. Wahre Magie erfordere aber heute eine etwas härtere Gangart.

Magic Media – Media Magic, Videokunst seit den 1970er Jahren,  
aus dem Archiv Wulf Herzogenrath, Akademie der Künste, bis 13.10,