

1

ANDREAS ROTTENSCHLAGER

ZERFALL UND NEUBAU: 25 JAHRE WERKGESCHICHTE.
MARIE-JO LAFONTAINES „LES LARMES D'ACIER“

EINLEITUNG

Um 1986 entwickelte die belgische Künstlerin Marie-Jo Lafontaine¹ das Konzept zu der Videoinstallation „Les larmes d'acier“, mit deren Realisierung auf der documenta 8 in Kassel² ihr internationaler Durchbruch begann. Die raumgreifende Installation (B 7,30m x H 4,20m x T 1,80m) war bestückt mit 27 Röhrenmonitoren inklusive dazugehöriger Technik. Dieser Erstbau war ursprünglich nicht als ein dauerhaftes Kunstwerk konzipiert, sondern lediglich für die Dauer der documenta 8 angelegt und sollte danach dekonstruiert werden.

Trotzdem wurde das Werk 1999 vom Essl Museum angekauft. Bei der Anlieferung zeigte sich, dass sowohl die Konstruktion der Installation als auch die Technik derart beschädigt und unvollständig waren, dass eine werkgerechte Aufführung nicht mehr möglich war. Die Geschichte der Erstinstallation (soweit eruierbar) und die weiterer Versionen, ihre inhaltlichen und formalen Konzepte und schließlich die Neuinstallation 2012 im Essl Museum sind die Inhalte dieses Beitrags.

DAS FORMALE KONZEPT

Das äußere Erscheinungsbild des Korpus der Videoinstallation, sieben pyramidal aneinander gereihete Türme mit ihren Rück- und Seitenstreben, war unter anderem durch Fabrikbauten inspiriert³ (Abb. 1, Abb. 9).

Das unten näher beschriebene inhaltliche Konzept wurde durch die formale Ausführung unterstützt. Das Video wurde – ähnlich einem Kanon – in sechs gleichen, aber frameversetzten Videospuren gespielt. Dies war mit einer Videosteuerung (Time Delay) möglich, die in den 1980er Jahren bei Videoarbeiten neuester Stand der Technik war. Die sechs Vi-

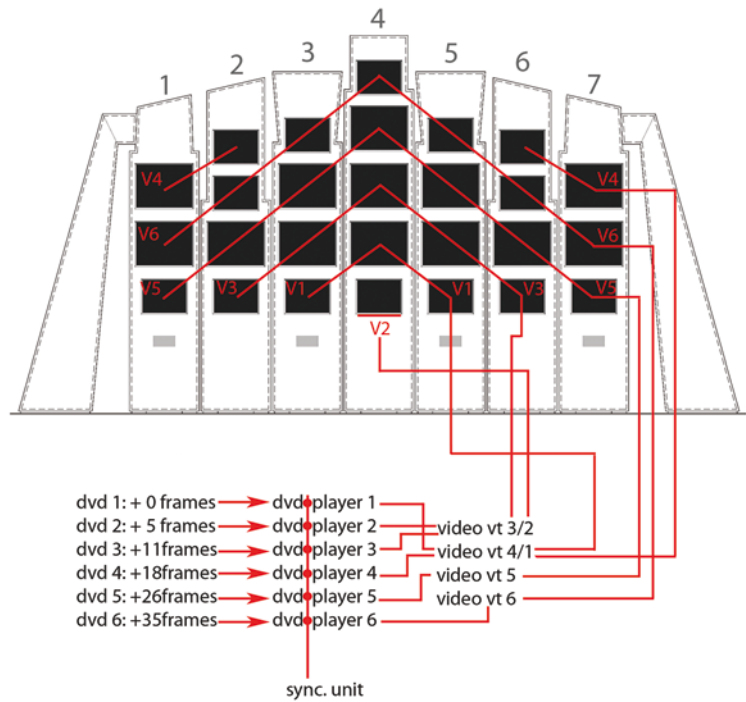
1 <http://www.marie-jo-lafontaine.com/>, http://de.wikipedia.org/wiki/Marie-Jo_Lafontaine (2013).

2 http://de.wikipedia.org/wiki/Documenta_8 (2013).

3 Siehe frühes Modell im documenta-Katalog 1987; Marie-Jo Lafontaine, Kat. Band 2, documenta 8 Kassel 1987, S. 141.



2



3

deospuren durchzogen die 27 Röhrenmonitore⁴ in einer pyramidal, axial symmetrischen Anordnung (Abb. 3).

DAS INHALTLICHE KONZEPT

Mitte der 1980er Jahre hielt sich Marie-Jo Lafontaine in New York auf und lernte in einem Fitnesscenter das sogenannte „Powertraining“ kennen. Das Prinzip des Powertrainings bestand darin, den Körper durch Muskeltraining an eine Schmerzgrenze heranzuführen und dann sowohl mental als auch körperlich diese Schmerzgrenze zu überschreiten und damit die eigene Grenze zu verschieben. Die Powertraining-Szene (Abb. 2) war tendenziell homoerotisch und sadomasochistisch besetzt, im Gegensatz zum sehr asexuell konnotierten klassischen Bodybuilding.⁵ Diese Überschreitung und Überwindung der eigenen Schmerzgrenze und die damit verbundene Ästhetik im Zusammenhang mit einer erotischen Komponente interessierten Lafontaine damals sehr.⁶ Während eines Arbeitsaufenthalts in Marseille entdeckte sie einen Powertraining-Club, konzipierte anhand ihrer Eindrücke aus New York das Video „Les larmes d’acier“ und castete dafür verschiedene junge Männer aus jenem Club.

1987 beschrieb Marie-Jo Lafontaine ihre Intention wie folgt:⁷

„Schon der Titel „Les larmes d’acier“ (Tränen aus Stahl) beinhaltet die rhetorische Figur des Oxymorons, eine spezielle Stilfigur, die Widersprüchliches, ja sogar unvereinbares zusammenbringt und verschmelzen lässt, als ob es sich um einen grausamen Krieg zweier Brüder handele. Disparates vereint sich: Körper und Maschine, Emotion und Produktion, aber auch Vergnügen und Leiden, Sinnlichkeit und Tod.“ Vier Phasen lassen sich auf den Bildschirmen der technischen Wand verfolgen:

1. dem Doppelsinn des verdinglichten Körpers und der erotisierten

Maschine: ein Mythos männlicher Sexualität;

2. dem Doppelsinn von Statue und Modell: die Identifikation mit der

4 Es handelt sich um 14 Monitore 21“ und 13 Monitore 29“.

5 Marie-Jo Lafontaine im Interview mit Andreas Rottenschlager, Februar 2012.

6 Marie-Jo Lafontaine im Interview mit Andreas Rottenschlager, Februar 2012.

7 Marie-Jo Lafontaine, Kat. Band 2, documenta 8 Kassel 1987, S. 140.

Abb. 2: Still aus dem Video „Les larmes d’acier“, 1986/87 auf Röhrenmonitor, Ankauf 2011

Abb. 3: Diagramm der Videosteuerung, V1-V6 frameversetzte Videospuren

- absoluten Ästhetik, die ihrerseits zum Mythos wurde;
3. dem Affront durch eskalierende Gewalttaten; eine Grenzsituation, wo Vergnügen und Spiel in die erschütternde Entfesselung von Leidenschaft umschlägt;
 4. der Beschleunigung dieser Tobsucht bis hin zu dem Punkt, wo die sexuelle Macht sich den Gefahren einer glanzvollen Grenzüberschreitung hingibt.

Die beiden ersten dieser vier Phasen - oder besser noch Stauungen - tragen apollinische Züge, während die beiden letzten unter dionysischem Einfluss stehen. Sie zeigen, wie absolut zeitgemäß die in der typischen Nietzscheschen Tragik wurzelnde Dualität ist: Unsere Geschichte verwandelt sich in Schrecken und beschleunigt so ihren Untergang.⁸

Mit „Les larmes d'acier“ (Tränen aus Stahl) bezeichnete die Bevölkerung Belgiens die Bomben, die während des Zweiten Weltkriegs von der deutschen Luftwaffe über Belgien abgeworfen wurden.

„Die Bomben hatten eine ovale Form und waren aus Stahl. In der Sonne haben sie gestrahlt. Die Leute haben dann immer gesagt: Pass auf, les larmes d'acier kommen jetzt runter.“⁹

THEMA UND VARIATION – EIN WERK IN BEWEGUNG

Erst 2012 wurde in einem Gespräch mit Marie-Jo Lafontaine¹⁰ deutlich, dass die Installation eigentlich als zeitlich begrenzt angelegt war und nach der documenta 8 nur als Konzept weitergegeben werden sollte. Das Werk war laut Aussage von Marie-Jo Lafontaine weder an jenen speziellen Korpus, noch an die damals verwendete Technik gebunden. Was für sie das Werk und seine Einzigartigkeit ausmachte und immer konstant blieb, waren das Video selbst und das formale Konzept der Videosteuerung. Trotzdem blieb die Installation erhalten, und während der Erstbau in Europa eine eigene Ausstellungsgeschichte entwickelte, wurde das Konzept beispielsweise nach Tel Aviv, Los Angeles, New York und Tokio verliehen. Die Installation wurde vor Ort immer neu gebaut, unter anderem, weil sich der Transport von Korpus und Technik als zu aufwändig und kostenintensiv erwies. Diese lediglich für die Dauer der jeweiligen Spielzeiten autorisierten Nachbauten des documenta 8 Erstbaues wurden nach der Ausstellung zerstört, Monitore und verwendete Technik von den Museen und Galerien für andere Arbeiten wiederverwendet. Teilweise adaptierte die Künstlerin Korpus und Videosteuerung. Um parallel zu dieser bewegten Vielfalt und gleichzeitiger Flüchtigkeit und Vergänglichkeit an Werkrealisierungen eine referentielle Konstante zu schaffen, entwickelte die Künstlerin 1996 in Zusammenarbeit mit dem ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie¹¹ in Karlsruhe einen von ihr autorisierten Nachbau „...exakt nach dem Konzept des auf der documenta 8 ausgestellten Exemplars.“¹² Er befindet sich heute in den Sammlungsbeständen des ZKM.

WERDEGANG – VON DER KONZEPTPRÄSENTATIONEN ZUM UNIKAT

Doch zurück zum Erstbau von 1987. Dieser hatte von der Erstpräsentation bis zum Ankauf 1999 durch das Essl Museum eine eigene Geschichte. 1987 auf der documenta 8 Aufsehen erregend, blieb der Erstbau der Videoinstallation nach Ende der Ausstellungszeit, parallel zu den anderen späteren Realisationen in Übersee, erhalten.

Die Spur lässt sich – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – wie folgt rekonstruieren:

1987 documenta 8, Kassel 1987

1987 documenta-Auslese '87, A11 Art Forum, München 1987

8 Marie-Jo Lafontaine, Kat. Band 2, documenta 8 Kassel 1987, S. 140.

9 Christine Scheucher, Ö1 Kulturjournal 07.03.2012, Interview mit Marie Jo Lafontaine.

10 Marie-Jo Lafontaine im Interview mit Andreas Rottenschlager, Februar 2012.

11 <http://www.zkm.de/> (2013).

12 Marie-Jo Lafontaine, Werkbestätigung Juli 2000, Archiv Essl Museum.

- 1988 Museum für Gegenwartskunst, Öffentliche Kunstsammlungen Basel¹³
- 1988 PUMPEHUSET Video Maraton II, Husets Udstilling Kopenhagen
- 1989 Fruitmarket Gallery, Edinburgh
- 1989 Musée des Beaux Arts de Tourcoing
- 1989 – 1999 lässt sich der Verbleib des Werkes nicht eindeutig klären.
- 1999 Auktion Christie's, Ankauf des Erstbaues von 1987 als „documenta 8 Original“ durch das Essl Museum
- 2001 Anlieferung im Essl Museum, Klosterneuburg

ANLIEFERUNG IM ESSL MUSEUM 2001

Als das Werk Anfang 2001 im Essl Museum angeliefert wurde, sorgte es abermals für Aufsehen.

*„...Der absolut desolote Zustand der Holzkonstruktion löst immer wieder Entsetzen aus. (...) Die Konstruktion besteht aus alten porösen, teilweise feucht gewordenen, an den Kanten Zentimeter dick abgesprungenen Pressspanplatten. (...) Vielfach wurden Ausbesserungen mit Gips gemacht. An diesen Stellen bricht nicht nur der Gips, sondern die Farbe fällt in handtellergroßen Stücken ab. Mehrere Monitore waren defekt, das Synchronisationsgerät und ein Videoverteiler fehlten, einige Kabel (...) sind in unakzeptablen Zustand, eine Verwendung würde zu einem Kurzschluss führen (...)“.*¹⁴

Dieser desolote und fragmentarische Korpus des Erstbaues war vor allem in der kurzen Zeit zwischen Anlieferung und geplanter Ausstellung nicht wiederherzustellen. Daher entschied man sich für einen Neubau, für den die Künstlerin Baupläne schickte. Unter enormem Zeitdruck und ohne weiteren Austausch mit der Künstlerin wurde dieser so gut es ging realisiert. Der ursprüngliche Datenträger U-matic¹⁵ wurde auf DVD übertragen und die Abspieltechnik ausgetauscht, die Präsentation fand ohne Videosteuerung/Time Delay statt. Nach Ende der Ausstellung und Abbau lagerte das Werk für die nächsten 10 Jahre im Depot. Die Korpusfragmente des documenta 8 Erstbaus wurden zerstört.

BESTANDSAUFNAHME 2010

Im Zuge einer 2010 begonnen systematischen Bestandsaufnahme der in der Sammlung befindlichen Videokunst wurden wir auch mit der Arbeit „Les larmes d'acier“ von Marie-Jo Lafontaine betraut. Nach eingehenden Recherchen zur Intention und Präsentation des Objektes und einem Probeaufbau der vorgefundenen Technik stellte sich heraus, dass die Arbeit im Sinne einer werkgerechten Installation nicht spielbar war. Auch der Neubau des Korpus von 2001 erwies sich weder für die ursprüngliche künstlerische Intention noch für die technische Umsetzung als adäquat. Da keine der vorhandenen Komponenten eine werkgerechte Aufführung zuließ und sich Marie-Jo Lafontaine zu einer Zusammenarbeit bereit erklärte, wurde eine von der Künstlerin autorisierte Neuinstallation beschlossen. Es wurden Strategien und Konzepte für die Neukonstruktion des Korpus und Neuanschaffung sämtlicher technischer Einzelkomponenten entwickelt und die Kosten eruiert. Marie-Jo Lafontaine, ihr Assistent Martial Thomas und ihr Medientechniker Rolf Schmidt¹⁶ waren in das gesamte Projekt und in jeden Bereich der Neuinstallation eingebunden.

13 „Die Originalfassung, die in Kassel zu sehen war, war eine schwarz lackierte Konstruktion. Die Strebepfeiler aber der Installation im Museum für Gegenwartskunst in Basel 1988 waren dunkelgrün gestrichen. Die Monitore waren zudem auf einer leicht gerundeten Linie angeordnet, so dass die Installation eine Nische ausbildete.“ Aus: Zutter, Lafontaine, o.S. Grundriss Zeichnungen.

14 Übernahmeprotokoll Essl Museum, 2001.

15 U-matic ist ein Videoformat zur elektromagnetischen Aufnahme und Wiedergabe für Bild und Ton. Es war das erste Kassettenformat und funktioniert ähnlich wie VHS. Aus: <http://de.wikipedia.org/wiki/U-matic> (2013).

16 Herrn Schmidt sind die Recherchearbeit zur Neuinstallation und die Beschaffung nahezu der gesamten Technik zu verdanken. Rolf Schmidt, SMT Media Technik, Köln, <http://www.smtc.de/>

DAS VIDEO¹⁷

Für die Erstinstallation von 1987 wurden U-matic Kassetten als Video datenträger benutzt. Auf den Bändern war neben den Bild- und Toninformationen auch ein Audiosignal im nicht hörbaren Bereich gespeichert, welches die Funktion hatte, die sechs U-matic Abspielgeräte mittels eines Synchronisationsgerätes zu steuern.

Im Dauerbetrieb einer Ausstellung erfuhren diese Bänder mechanische Abnützungen, welche die Videobild- und hörbaren Audiobereiche¹⁸ nicht beeinträchtigten. Allerdings wirkten sich geringste Informationsverluste an der Steuerungsspur auf den Synchronismus der sechs zeitversetzt laufenden Videospuren aus. Das Video war auf Ton geschnitten, wobei die Spur mit der Nummer 3 (Abb. 3, Audiosignal von DVD Player 3) die Referenzspur für den Ton war. Da nun Bild und Ton aufeinander Bezug nehmend geschnitten waren, lief die Arbeit in einem solchen Fall der Abnutzung aus dem Takt und es mussten in regelmäßigen Abständen neue Kopien gezogen werden.

2010 kopierte Marie-Jo Lafontaine das Video für die Ausstellung im Essl Museum von dem originalen U-matic-Masterband auf Digital Betacam,¹⁹ ohne an der Bildqualität von 1987 etwas zu verändern. Von diesem Digital Betacam Submaster ausgehend wurden jene sechs DVDs produziert,²⁰ die 2012 während der gesamten Ausstellungsdauer zum Einsatz kamen. Um den frameversetzten kanonartigen Ablauf zu erzeugen, wurden beginnend mit DVD-2 stets vom Anfang des jeweiligen Videos eine bestimmte Anzahl von Frames weggeschnitten und an das Ende desselben Videos angefügt. DVD-1 wurde unverändert gespielt.²¹

Die Intervallgrößen der zu versetzenden Frames wurden von Marie-Jo Lafontaine vorgegeben.

VIDEOSTEUERUNG

Wie oben erwähnt, bestand das formale Konzept der Videosteuerung darin, das Video, ähnlich einem Kanon, in sechs gleichen, aber frameversetzten Videospuren zu spielen. Diese Spuren durchzogen die 27 Röhrenmonitore in einer pyramidal axial symmetrischen Anordnung.

Die DVDs wurden von sechs bauartgleichen Philips professional DVD Playern Pro175/001 gespielt, die DVD Player selbst wiederum durch eine Philips DVD-1XX 6 Player Sync. Unit von Designer Systems UK synchron gehalten. Die sechs Videoausgangssignale der DVD Player wurden über RG59 BNC-BNC Videokabel (Dämpfung 100m bei 500MHZ < 28 dB) an vier bauartgleiche, programmierbare Mancor TVDA-408 Videoverteiler gesandt, dort geroutet und an die 27 Röhrenmonitore weitergeleitet.

RÖHRENMONITORE

Die Monitore waren teilweise defekt, teilweise liefen sie derart instabil, dass mit einem Ausfall in kürzester Zeit gerechnet werden musste, so dass 2010 nicht in Erwägung gezogen wurde, die alten Monitore zu reparieren bzw. durch Zukäufe zu ergänzen.

Die Farbwiedergabe der Monitore war bereits uneinheitlich. Mangelnde Ersatzteile, kaum realisierbarer Ankauf von gebrauchten und identischen Geräten in ausreichender Zahl und entsprechendem Zustand sowie ungewisse Laufzeiten, und hohe Reparatur- und Wartungskosten sprachen gegen die Verwendung der alten Monitore.

Erleichtert wurde die Entscheidung durch Recherchen des Medientechnikers Rolf Schmidt, der in China eine Firma ausfindig machen konnte, die neue Röhrenmonitore produziert. Um deren technische Funktionalität

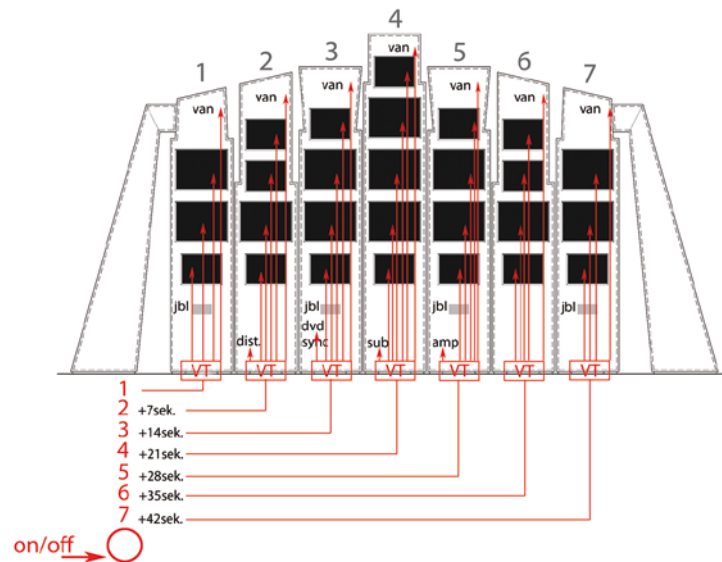
17 Stand 2011: Spielzeit 07:41:20 Minuten, Format/ Bandtyp DigitalBetacam Maxell B-D40 X, Norm PAL, Aspect Ratio 4:3, Farbe schwarz-weiß, Ton mono.

18 Zu hören war unter anderem die Arie *Casta diva* aus Vincenzo Bellinis Oper Norma, gesungen von Maria Callas.

19 Dabei handelt es sich um ein digitales Videoformat, das in der Langzeitarchivierungsstrategie des Essl Museum als Submaster integriert ist.

20 Rolf Schmidt, SMT Media Technik; <http://www.smtc.de/>

21 Die technischen Daten zu allen sechs Master DVDs lauten wie folgt: Norm: Pal 625/50-4:3, duration 07'41Min., Medium: Authoring Media encodiert wurden die Videos mit Hardware Wirestream Media Press pro und das Authoring erfolgte mit DVD Director pro. Der verwendete Brenner war ein Pioneer DVR-S201.



4

und ihre ästhetische Wirkung zu prüfen, wurden zwei Geräte erworben. Das äußere Erscheinungsbild entsprach der Ästhetik der 1980er Jahre und den Anforderungen Marie-Jo Lafontaines, und auch die technischen Gesichtspunkte betreffend gab es wenig Bedenken.

Um die Spielbarkeit des Werkes auch langfristig gewährleisten zu können, wurden in Summe 56 Röhrenmonitore, davon 29 Stück 21“ Monitore und 27 Stück 29“ Monitore angekauft. Dadurch können in Zukunft nicht mehr funktionstüchtige Monitore als Ersatzteillager „kannibalisiert werden“.²²

Die Röhrenmonitore wurden nach der Anlieferung in Hamburg einem DAO (dead on arrival) Test unterzogen. Dabei wurden sie auf Transportschäden gesichtet, durch einen ersten Funktionstest überprüft und bei jedem Gerät wurde gemessen, ob die beim Betrieb entstehende Röntgenstrahlung ausreichend abgeschirmt wird.

Stromversorgung

Für die Stromversorgung (Abb. 4) wurde von der Firma PLA-TEC²³ ein FIBOX MCE 14+ Stromverteiler mit sieben anzugsverzögernden Zeitrelais installiert. Die Hauptanspeisung erfolgte über eine 400V AC Anschlussleitung (Baustellenkabel XYMM-J 5x 2,5mm² mit CEE-Stecker 16A).

Die technischen Geräte in den Türmen 1-7 wurden nacheinander, jeweils mit einer Verzögerung von 7 Sekunden, Turm für Turm angespeist. Dies sollte verhindern, dass während der Inbetriebnahme durch Spannungsschwankungen in der Stromversorgung Bildstörungen wie etwa „Brummschleifen“ entstehen.

Die gesamte technische Installation war so angelegt, dass sie mit einem Hauptschalter ein- bzw. ausgeschaltet werden konnte.

Probeaufbau der Technik 2011

Bildröhren neuer Monitore brennen sich während der ersten 80 Betriebsstunden ein, die Bild- und Farbwiedergabe kann sich während dieser „Aufwärmphase“ verändern. Um ein gleichmäßiges Einbrennen zu ermöglichen, liefen beim Probeaufbau 2011 alle angekauften 54 Monitore gleichzeitig und kontinuierlich über 14 Tage.

22 Zitat Rolf Schmidt 2012.

23 Firma PLA-TEC, Gerd Platzer, 2380 Perchtoldsdorf.

Abb. 4: Diagramm der Stromversorgung

Die Kühlung

Die massive Wärmeentwicklung von 27 Monitoren und deren Technik machte es notwendig, für die gesamte Konstruktion einen eigenen Lüf-



6

tungskreislauf zu entwickeln und in die bestehenden Baupläne zu integrieren.

Alle Türme lagern auf einem leicht zurückgesetzten ca. 2cm hohen Sockelrahmen. Dadurch entstehen Zugluftschlitze an der Basis der Turmvorderseiten. Jede der sieben Turmdeckplatten wurde mit einer kreisförmigen Ausnehmung (Durchmesser 16cm) versehen und in diese Abluftöffnungen jeweils ein Lüfter passgenau installiert (EBM PAPST-W2S130-AA03-01, 240VAC). Diese Ventilatoren sind geräuscharm, leistungsstark und stufenlos regulierbar. Um mögliche Schwingungsübertragungen von den Ventilatoren auf den Korpus zu minimieren, wurden sie bei der Montage mit Dämmmaterial unterlegt. So wurde die Kühlungsluft von den Deckenventilatoren durch die Zugluftschlitze an der Korpusbasis angesaugt, umströmte und kühlte die Monitore aufsteigend und wurde durch die Abluftöffnungen ausgeblasen. In dieser Hinsicht funktioniert jeder der sieben Türme ähnlich einem Kamin.

Der Korpus

Für den Bau des Korpus (Abb. 5) fertigte Martial Thomas, ausgehend von den Originalplänen von 1987, einen neuen Konstruktionsplan. Darin wurden die vom Essl Museum gemeinsam mit den beteiligten Firmen²⁴ entwickelten Optimierungen (z.B. Lüftung, technische Installationen) eingearbeitet, von Marie-Jo Lafontaine bestätigt und umgesetzt. Als Korpusmaterial wurden Spanplatten mit einer industriell aufgezogenen Grundierfolie verwendet. Die Lackierung erfolgte mit einem RAL 9011/PPG 50 Lack. Der Korpus besteht aus sieben Türmen, zwei Seiten- und sieben Rückstreben, Verschlussplatten für die Rückseite des Korpus, metallenen Auszugsfächern zur Lagerung der Monitore, einem zweiteiligen Sockelrahmen und diverserem Montagmaterial. Die sieben Türme und die Seiten- bzw. Rückstreben wurden vorgefertigt und im Zuge des Aufbaus miteinander verbunden, wie auch die Auszugsregale für die Monitore und diverse Einzelteile (Abb. 6).

Um Unebenheiten des Fußbodens auszugleichen und die notwendige waagrechte Lagerung des Gesamtkorpus zu gewährleisten, wurden die sieben Türme auf den bereits beschriebenen Sockelrahmen gestellt und die Türme durch Möbelschrauben miteinander verbunden.

Nach dem Anbringen der beiden Seitenstreben erfolgte die Bestückung der Türme mit den technischen Komponenten. Die Stromzuleitung wurde bereits während des Aufstellens von Turm Nr. 1 installiert, da das Strom-



5

²⁴ Tischlerarbeiten: Josef Göbel, 8163 Fladnitz, www.goebel.co.at (2013); Elektrotechnik: Firma PLA-TEC, Gerd Platzer, 2380 Perchtoldsdorf; Medientechnik: Rolf Schmidt, SMT Media Technik, Köln, <http://www.smtc.de> (2013).

Abb. 5: Seitenansicht: Die sieben Türme vor dem Positionieren, Schallfugen an den Vorderseiten der Türme 1, 3, 5 und 7

Abb. 6: Rückseite: Metallauszugsfächer zur Lagerung der Monitore; an den Deckplatten kreisförmige Ausnehmungen zur Montage der Lüftungsventilatoren



7

kabel durch eine seitliche Bohrung im Sockelrahmen bzw. durch eine kreisförmige Ausnehmung an der Sockelbasis des Turmes Nr. 1 (Abb. 1) geführt wurde.

Erst nach dem Einbau der technischen Komponenten (Abb. 7) und den darauffolgenden Bild- bzw. Monitoreinstellungen wurden die Rückdeckplatten montiert und die sieben rückseitigen Streben angebracht (Abb. 9).

BILDEINSTELLUNGEN

Das originale Video ist in Schwarz-Weiß (S/W) gedreht. Um mit den neuen Farb-Röhrenmonitoren die Wirkung eines S/W Videos zu erhalten, mussten die drei Bildröhren (Rot, Grün und Blau) jedes einzelnen Monitors exakt aufeinander abgestimmt werden; d.h. die Schwarz-Weiß Wirkung des Videos entsteht durch das exakte Zusammenspiel dreier farbiger Bildröhren. Dieser Sachverhalt und die Tatsache, dass alle Monitore sehr nah nebeneinander installiert wurden und Farbunterschiede sofort auffallen, macht das äußere Erscheinungsbild des Werkes sehr anfällig für Störungen. Durch die Auswahl bauartgleicher Geräte mit einer ähnlichen Anzahl von Betriebsstunden (siehe Probeaufbau Technik 2011), durch die Verwendung anzugsverzögernder Zeitrelais in der Stromzuleitung (siehe Stromversorgung) und den zusätzlichen Kühlkreislauf konnten Schwankungen in der Farbwiedergabe minimiert werden.

Worauf mit den vorhandenen Mitteln kein Einfluss genommen werden konnte, waren elektromagnetische Felder, die bei gleichzeitigem Betrieb von 27 dicht nebeneinander installierten Röhrenmonitoren entstehen und nicht vorhersehbare Einflüsse auf das Zusammenwirken der drei Bildröhren haben können. Glücklicherweise trat der Effekt von farbigen Schwebungen bei der Bildwiedergabe nur selten und kaum merkbar auf. Es gab jedoch bei den verwendeten 21“ und 29“ Zoll Monitoren Unterschiede in den Anwendermenüs. Diese wiesen bei gleichen Einstellungen dann Abweichungen im Rot/Grün Bereich auf. Hier gab es lediglich die Möglichkeit Helligkeit, Kontrast und Bildschärfe einzustellen. Jede andere Veränderung in den Einstellungen beeinflusste das ganze Bild, was die Gesamteinstellungen über das Anwendermenü sehr kompliziert und zeitaufwendig machte (Abb. 8).

Aber selbst eine generelle Synchronisation aller Monitore im Hersteller-menü hätte eine dauerhaft stabile Performance nicht gewährleistet. In Zusammenarbeit mit der Künstlerin Marie-Jo Lafontaine gelang es jedoch, eine möglichst gleichmäßige Oberfläche zu erzeugen.

Abb. 7: Rückseite: Übersicht über die eingebauten technischen Komponenten



9



8

Die Installation lief während der zehnwöchigen Ausstellungszeit (>SPOTLIGHTS< VIDEO.KUNST 09.03 – 13.05 2012) ohne Probleme im Dauerbetrieb (8 Stunden pro Tag, 6 Tage in der Woche = 480 Betriebsstunden). Nur ein Monitor musste in dieser Zeit aufgrund eines Bildröhrenschadens ausgetauscht werden.

STONEINSTELLUNGEN

Die Reverenzspur für den Ton war die Videospur 3. Das Audiosignal, unter anderem die Arie „Casta diva“ aus Vincenzo Bellinis Oper Norma, gesungen von Maria Callas, wurde von DVD Player Nr. 3 an den KYO ONA-9355/A-9155 Stereo-Vollverstärker (2x90W Endstufe) weitergeleitet. Von dort aus ging das Signal an 4 JBL control one Lautsprecher (150W/4 Ohm) und einen Yamaha YST-SW012 Subwoofer (50/100W 28-200Hz). Einstellungen zu Klang und Lautstärke wurden von der Künstlerin persönlich vorgenommen. Die vier JBL Lautsprecher sind in den Türmen 1, 3, 5 und 7 schwingungsgedämpft eingebaut, so dass Übertragungen in Form von Vibrationen auf den Korpus möglichst vermieden werden. Als Schallauslass dienen die an der Vorderseite der Türme gefrästen Schallfugen (Abb. 5). Der Subwoofer ist im Turm Nr. 4 installiert, er hat keinen eigenen Schallauslass. Damit wirkt der ganze Korpus wie ein Resonanzkörper (Abb. 9).

VERPACKUNG, LAGERUNG UND DOKUMENTATION

Nach dem Ausstellungsende wurde die Installation zerlegt und in neun eigens dafür konstruierte Transportkisten verpackt.

Alle Arbeitsschritte von Projektbeginn über Anlieferung von Technik und Korpus sowie Probeaufbauten und Korrespondenz mit Marie Jo Lafontaine bis zur Verpackung wurden schriftlich und/oder fotografisch dokumentiert und im Archiv hinterlegt. Die Installationsanleitung der Neuinstallation von 2012 in Wort und Bild ist in Arbeit und wird in Kürze fertig gestellt.

Abb. 8: Einstellung der Monitore über das Anwendermenü mit Hilfe von Testbildern

Abb. 9: Rückseite



10

RÉSUMÉ UND AUSBLICK

Das Medium Videokunst ist flüchtig. Objektgebundene, installative Videoarbeiten, d.h. solche, die ausdrücklich nur mit bestimmtem und zum Teil vom Künstler manipuliertem Gerät zu spielen sind, drohen mittelfristig verloren zu gehen – vor allem, wenn sie in einer Ausstellung permanent über einen längeren Zeitraum acht bis zehn Stunden am Tag laufen. Je älter die Arbeiten sind, umso schwieriger wird es, Ersatzteile bzw. Ersatzgeräte zu erwerben; bestimmte Monitore, Abspielgeräte, Projektorlampen etc. werden schon jetzt nicht mehr produziert. Eine Adaptierung der Technik ist oft eine Gratwanderung, besonders wenn es darum geht, die Arbeit auch werkgerecht zu zeigen. Umso schwieriger kann es werden, wenn die Künstlerin/der Künstler bereits verstorben ist oder eine Zusammenarbeit nicht realisiert werden kann bzw. keine detaillierten technischen und ästhetischen Vorgaben vorliegen oder dokumentiert sind. Daher werden Installationsdokumentationen immer wichtiger und in diesem Zusammenhang die Frage: Wie entwickeln wir Parameter, mit denen die optische Erscheinung, zum Beispiel die einer Videoskulptur, beschrieben werden kann? Hier verschränken sich Bereiche der Langzeitarchivierung, der Installationsdokumentation und der werkgeschichtlichen Aufarbeitung.

Im Fall von Marie-Jo Lafontaines Werk „Les larmes d’aciers“ hatten wir das Glück, direkt mit der Künstlerin (Abb. 10) zusammenarbeiten zu können und mit Karlheinz Essl einen Sammler, der die werkgerechte Neuinstallation der Videoarbeit konsequent und auf allen Ebenen unterstützt. Während eines gemeinsamen Abendessens mit Marie-Jo Lafontaine kamen wir auf die Frage hin, was denn nun 1999, abgesehen von den documenta 8-Fragmenten, tatsächlich vom Essl Museum angekauft wurde, zu dem Schluss: Es waren eine Idee, ein Konzept und Erinnerungen. Diese konnten nun, 25 Jahre nach der Erstpräsentation, in einer verbindlichen Form festgehalten werden.

ZUSAMMENFASSUNG | SUMMARY

Die belgische Künstlerin Marie-Jo Lafontaine entwickelte um 1986 das Konzept zu „Les larmes d’acier“, einer Videoskulptur, welche im darauf folgenden Jahr auf der documenta 8 in Kassel als Erstinstallation realisiert wurde.

Dieser Erstbau war nicht als ein dauerhaftes Kunstwerk konzipiert, sondern lediglich für die Dauer der documenta 8 angelegt und sollte danach dekonstruiert werden. Unserem Wissensstand nach ging es dabei um die Präsentation mehrerer Konzepte sowohl inhaltliche, als auch videoteknisch formale Aspekte betreffend, zusammengefasst in einem Werk.

Die Installation blieb jedoch erhalten und war 15 Jahre lang immer wieder auf den Kunstmarkt zu sehen. Als das Werk 2001 schließlich im Essl Museum angeliefert wurde, war es schwer beschädigt und daher nicht mehr spielbar. Die Geschichte dieser Erstinstallation, soweit eruierbar, ihre inhaltlichen und formalen Konzepte, ihre Destruktion und schließlich ihre Neuinstallation 2012 im Essl Museum sind die Inhalte dieses Beitrags.

The Belgian artist Marie Jo Lafontaine developed her concept for the video sculpture "Les larmes d'acier" around 1986. One year later the sculpture was exhibited for the first time at the documenta 8 in Kassel. This very first construction was originally meant to be just a temporary installation and was to be destroyed at the end of the exhibition. As far as we know, the artist intended to present concepts of different aesthetical nature as well as varying technical realization.

Nevertheless, the art work which remained undamaged at the end of the exhibition found its way through the art market for 15 years. By 2001, when the installation finally arrived at the Essl museum, it was heavily damaged and couldn't be shown properly anymore. The following article outlines its history from the installation's first appearance at the documenta 8 to its gradually proceeding damage and its final recreation at the Essl museum in 2012.

Projektdaten

Neuinstallation von Marie Jo Lafontaines „Les larmes d'acier“ 1987,
ein Projekt des Essl Museums 2010-2012

Projektleitung:	Prof. Karlheinz Essl
Künstlerische Leitung:	MarieJo Lafontaine
Künstlerischer Assistent:	Martial Thomas
Organisation:	Ute Kannengießer, Bernhard Gollner, Essl Museum
Restauratorische Betreuung:	Ute Kannengießer, Magdalena Duftner, Essl Museum
Technische Leitung:	Andreas Rottenschlager, Essl Museum
Technischer Berater:	Rolf Schmidt, SMT MEDIA TECHNIK, Köln
Videotechnik:	Markus Lobner, Crow Video, Wien
Elektrotechnik:	Gerd Platzer, PLA-TEC, Perchtholdsdorf
Tischlerwerkstätte:	Josef Göbel, Fladnitz
Fotos:	Julian Tapprich, Magdalena Duftner, Essl Museum
Videodokumentation:	Julian Tapprich, Essl Museum
Aufbau:	Ronald Gollner, Clemens Drabek, Dieter Treibenreif, Andreas Rottenschlager, Markus Lobner, Magdalena Duftner, Julian Tapprich, Martin Kreitmeier, Franz Rosenberger, Stefan Schuster

Ein Dokumentationsvideo zu Marie-Jo Lafontaines „Les larmes d'aciers“ finden Sie auf der Homepage des Essl Museums, Bereich: Sammlungspflege und Restaurierung unter:
<http://www.essl.museum/museum/sammlung.html>

Abbildungsnachweis:

Fotos: Julian Tapprich, Essl Museum, Graphik: Andreas Rottenschlager, Essl Museum