



# MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Strukturwandel des öffentlichen und privaten Raums durch die  
Massenmedien im Werk Dara Birnbaums

verfasst von | submitted by

Josephine Anna Elisa Huber

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree  
programme code as it appears on the  
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree  
programme as it appears on the student  
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Dr. Magdalena Nieslony M.A.

# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung .....	1
2	Televsive Verschränkung von öffentlichem und privatem Raum .....	10
2.1	Fernsehen als mediale Ausgestaltung von Öffentlichkeit und .....	18
2.1.1	Verlust des Räsnoment durch die Massenmedien .....	21
2.2	Eindringen des Privaten in öffentliche Arena des Fernsehens .....	24
2.2.1	Stars als Projektionsflächen zur Identifikation.....	26
2.2.2	Veränderung der Privatheit durch sozial-moralischen Wandel .....	28
3	Strukturwandel des Privaten durch das Fernsehen.....	31
3.1	Das Dispositiv des Fernsehens .....	31
3.1.1	Familie als Matrix des Fernsehens .....	38
3.1.2	Feedbackstruktur .....	42
3.2	Suburbanisierung der Öffentlichkeit .....	43
3.2.1	Situation im Amerika der Nachkriegszeit und das Ideal Häuslichkeit.....	48
3.2.2	Kompensatorische Funktion des Fernsehens in neugegründeten Vorstädten...	49
3.2.3	Das Private ist politisch.....	53
4	Schnittstellen von Konsum und Technologie im öffentlichen Raum.....	54
4.1	TV als Verknüpfungspunkt der Räume .....	54
4.2	Öffentlicher Raum als Nicht-Ort.....	56
5	Makrostrukturelle Veränderungen durch Videotechnologie.....	61
6	Fazit und Schluss.....	65
7	Literatur.....	70
8	Abbildungsverzeichnis .....	79
9	Abbildungsnachweis .....	103
10	Abstract .....	106

# 1 Einleitung

Die Videokünstlerin Dara Birnbaum (\*1946) hat in ihren Arbeiten seit den 1970er-Jahren das Fernsehen als das einflussreichste Massenmedium ihrer Zeit definiert und als solches untersucht. Heute wird sie als Vorreiterin wertgeschätzt, da sie in ihrer Kunst früh die Auswirkung der stärkeren Präsenz von Technologie und medialen Bildern adressierte.<sup>1</sup> Es ist das Anliegen dieser Masterarbeit, sich auf den bisher nicht ausführlich untersuchten Zusammenhang von Massenmedien mit Öffentlichkeit sowie Privatheit in Birnbaums Arbeiten zu konzentrieren. Die Masterarbeit soll die Frage untersuchen, ob die Künstlerin den öffentlichen und privaten Raum durch das Massenmedium Fernsehen neu strukturiert sieht. Denn Medien sind neben der räumlichen Ausgestaltung das zentrale Forum für das Stattfinden von Öffentlichkeit.<sup>2</sup>

Birnbaum absolvierte zunächst eine Ausbildung als Architektin und war in einem Büro für Stadtplanung tätig. Während ihrer Studienzeit von 1969-1974 hatte sie sich in der Studentenbewegung der Berkley Universität in Kalifornien engagiert und gelangte so zur Auseinandersetzung mit dem Fernsehen in ihrer Kunst. Dabei nennt Jacobs die Zeit der Maiaufstände von 1968 als Wendepunkt, da sie einerseits durch ihr Stattfinden in öffentlichen Räumen die Notwendigkeit einer solchen Präsenz zeigten. Andererseits wurde mit den Publikationen der Situationistischen Internationale, besonders Guy Debord's *Die Gesellschaft des Spektakels*, das Bewusstsein für die Durchdringung des Lebens mit medialen Bildern und die daraus folgende Auflösung der Öffentlichkeit artikuliert. Komplementär veränderten sich die urbanen Räume durch den Wegzug der Mittelklasse in die Vororte, wodurch die Stadtzentren als öffentliche Räume vernachlässigt wurden. Auch diese Entwicklung wurde durch das Fernsehen bestärkt, da es als Zugang zu Information und Unterhaltung die physische Begegnung kompensierte.<sup>3</sup> Aufgrund dieser strukturellen Veränderungen erscheint es schlüssig, dass sich Birnbaum mit der Videokunst dem Fernsehen zuwandte. Das analysierte sie einerseits durch eine selbstreflexive Untersuchung des Mediums Video als technische Grundlage für das TV. Andererseits beschäftigte sie sich mit dem Fernsehen als prägendste Instanz für die visuellen Erfahrungen der Menschen.<sup>4</sup> Mit der gewählten Fragestellung soll eine Spezifizierung der in der Forschung gemachten Annahme, dass Birnbaum sich mit dem Fernsehen als

---

<sup>1</sup> Kuo/Aima/Olunkwa 2023, S. 43 und Greenberger 2018.

<sup>2</sup> Wendelin 2011, S. 54; Liesegang 2004, S. 9 und 26.

<sup>3</sup> Kravagna 1995, S. 14,15; Weiß 2002, S. 39-52; Jacobs 2009, S. 131; Urban 2013, S. 15; Wigley 2020, S. 19,20.

<sup>4</sup> Obrist 2009, S. 28.

breiterem kulturellen Kontext des Kunstsystems befasse, vorgenommen werden.<sup>5</sup> Dadurch wird der medienkritische Ansatz auf das Fernsehen als publizistisches Medium mit Wirkmacht in der Öffentlichkeit konkretisiert.

Birnbaum kann ein fester Platz in der amerikanischen Videokunstgeschichte zugeschrieben werden. Anhand der Bibliographie des Kataloges zur Ausstellung *Reaction* von 2021 ist ersichtlich, dass ihre Arbeiten in einer Vielzahl von Publikationen zum Thema Videokunst, Appropriation Art und feministische Kunstgeschichte behandelt wurden.<sup>6</sup> In den Anfangsjahren ihrer künstlerischen Tätigkeit (1970er bis 90er-Jahre) stellte sie bereits in für New York wichtigen Räumen für Video- und zeitgenössische Kunst wie The Kitchen Center, Anthology Film Archives, PS 1 und dem New Museum aus. Im Jahr 1982 war sie mit der Arbeit *PM Magazine* bei der Documenta 7 vertreten und wurde dadurch einem internationalen Publikum bekannt. Ausführliche Forschungsbeiträge zu ihrem Werk haben die Kataloge *Reaction* zur Ausstellung 2021, *Dark Matter Media Light* 2009 des SMAK Gent und *Dara Birnbaum* 1995 der Kunsthalle Wien geleistet. Daneben wurden zwei Monografien zu Birnbaum veröffentlicht: Benjamin Buchloh gab 1987 in Zusammenarbeit mit Birnbaum die Publikation *Rough Edits* heraus, in der sie die Werkserie der Ein-Kanal-Videos, in denen sie von 1977-1980 mit angeeignetem Fernsehmaterial arbeitete, genauer vorstellte.<sup>7</sup> Eine weitere Monographie wurde 2010 von T.J. Demos veröffentlicht, in der er sich auf die Arbeit *Technology/Transformation: Wonder Woman* konzentrierte und in der vorherigen Forschung angeschnittene Aspekte tiefergehend untersuchte. Daher ist diese Arbeit die am ausführlichsten kontextualisierte und interpretierte in Birnbaums Werk.<sup>8</sup>

Birnbaum wurde in den letzten Jahren in Ausstellungen vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt. Neben den bereits genannten Ausstellungen in den Jahren 2021 und 2009, zu denen Kataloge produziert wurden, widmete ihr die Fondazione Prada 2023 eine umfassende Retrospektive, die auf die Standorte des Osservatorio in Mailand und Prada Ayoma in Tokio aufgeteilt wurde. Eine weitere Einzelausstellung wurde vom Neuen Berliner Kunstverein 2021 mit Werken, die für das eigene Videoforum angekauft worden waren, ausgerichtet. Es lässt sich konstatieren, dass zwischen 1995 und 2009 Birnbaum weniger Beachtung geschenkt wurde, da sie in diesen

---

<sup>5</sup> Ross 1986, S. 169; Kravagna 1995, S. 13-15; Burton 2009, S. 40.

<sup>6</sup> Diese können in den Katalogen *Reaction* 2021 und *Kunsthalle Wien* 1995 in einer ausführlichen Bibliographie nachvollzogen werden.

<sup>7</sup> Birnbaum 1987, S. 12-15. Außerdem enthält das Buch eine Reihe von Interviews mit wichtigen Persönlichkeiten der Videokunstszene. Darunter sind der Direktor des Kitchen Center Tom Bowes, der ehemalige Leiter von Electronic Art Intermix Eric Trigg und John G. Hahnhardt als Leiter der Videoabteilung des Whitney Museum. Die Zusammenstellung der Interviews kann als Kanonisierung gelesen werden, da sie zeigt, dass Birnbaum zu diesem Zeitpunkt von wichtigen Akteuren der Videokunstszene Anerkennung erfuhr.

<sup>8</sup> Demos 2010.

Jahren weder eine Einzelausstellung in einem nicht kommerziellen Ausstellungshaus hatte noch eine Monografie zu ihrer Arbeit verfasst wurde. Dies spiegelt sich auch im Beitrag des Mousse Magazine wieder, in dem Birnbaum neben fünf weiteren Künstler\*innen monografisch besprochen wurde, wieder. Die ausgewählten Künstler\*innen seien einflussreich für heutige Kunstentwicklungen gewesen und können eine umfassende Ausstellungs- und Publikationspraxis aufweisen, hätten dennoch nicht die angemessene Anerkennung erfahren.<sup>9</sup> In den genannten Ausstellungskatalogen ist keine thematische Spezifizierung und Abstimmung vorgenommen worden, wodurch einzelne Themen wie die sexualisierte Darstellung von Frauen, die Omnipräsenz der Bilder und die mediale Vermittlung politischer Ereignisse sich wiederholt aufgegriffen wurden. Andere Facetten Birnbaums Arbeit sind bisher weniger ausführlich behandelt worden.

Von Craig Owens und Benjamin Buchloh wurde Birnbaum in den 1980er Jahren in Artikeln besprochen, die ihr Schaffen im postmodernen Diskurs verorteten.<sup>10</sup> Die weitere kunsthistorische Forschung konzentrierte sich auf die Analyse der Medienkritik in Birnbaums Arbeiten. Häufig wurde dies anhand des Videobands *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978) (Abb.1) bewerkstelligt, welches als repräsentativ für ihr Werk herangezogen wurde.<sup>11</sup> Die Forschung konnte herausarbeiten, wie sie dem Fernsehen eine ideologische Funktion zur Reproduktion der herrschenden Strukturen attestierte. Durch ihre Methode des Isolierens und Wiederholens von Ausschnitten aus Fernsehsendungen analysierte sie, wie die Bilder und der Sound des audiovisuellen Mediums semantische Bedeutung transportieren, also codiert sind. In ihren Arbeiten dekonstruiert Birnbaum deren latente Wirkmacht. Damit machte sie Ansätze der Filmtheorie, die Film und das Kino als solche Mittel zur Reproduktion der Ideologie dargelegt hatten, auch für das Fernsehen fruchtbar. Die Forschung machte als Bezugspunkte ihrer Arbeiten eine Auseinandersetzung mit psychoanalytischer und feministischer Filmtheorie, Poststrukturalismus, Autorschaft und Originalität eines Kunstwerks, sowie der Trennung zwischen high art und low culture aus.<sup>12</sup> Von den Autoren Buchloh und Owens ist Birnbaum auch im Kontext der Frage von Repräsentation behandelt worden, mit der sich die Pictures Generation beschäftigt hat.<sup>13</sup> Vor diesem Hintergrund ist die Einschätzung der beiden Autoren einzuordnen, die sie als feministische Künstlerin hervorhoben, da sie aufzeigte, wie durch das Fernsehen die dominanten Narrative der

---

<sup>9</sup> Moiola/Scoccimarro 2023, S. 39.

<sup>10</sup> Owens 1982 und 1992; Buchloh 1982; Burton 2009, S. 41.

<sup>11</sup> Burton 2009, S. 40.

<sup>12</sup> Ross 1986, S. 175,176; Owens 1992, S. 182.

<sup>13</sup> Rebentisch 2013, S. 150-153.

Geschlechterpolarität und der Sexualisierung der Frau gefestigt werden.<sup>14</sup> Dagegen haben David Ross und Yvonne Spielmann als Anliegen von Birnbaum ausgemacht das Fernsehen als System zu analysieren, das zur Verfestigung der dominanten Ideologie beiträgt.<sup>15</sup> Dot Tuer bezog Birnbaums Medienkritik nicht nur auf das Fernsehen, sondern auf den größeren Kontext des weltumspannenden Technologie- und Informationssystems, das den Rahmen des Fernsehens bildet. Die ideologischen Fundamente dieses System, das zu einer neuen Bewusstseinsform führe, wolle Birnbaum untersuchen und die Verschränkungen von Identität und Technologie aufdecken.<sup>16</sup> Auch wurde in der Forschung dargelegt, dass Birnbaum sich mit der räumlichen Dimension des Fernsehens beschäftigt und wie es soziale Situationen formen kann. Bianconi ging darauf ein, wie Birnbaum architektonische Installationen schaffe, um die Dimensionen des virtuellen Raums in den Ausstellungsraum zu erweitern und zu visualisieren.<sup>17</sup>

Einige Autoren haben die Beschäftigung Birnbaums mit der Neustrukturierung von öffentlichem und privaten Raum bereits thematisiert, konnten dies aber aufgrund der knappen Umfänge von Artikeln für Ausstellungskataloge nur oberflächlich darlegen. In seinem Aufsatz „Orte der Kritik im postmodernen Raum“ stellte Christian Kravagna die These auf Birnbaum würde sich mit dem postmodernen Raum, wie er von Frederic Jameson in *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* im Jahr 1991 charakterisiert wurde, auseinandersetzen. In diesem legte Jameson die Beschaffenheit des sogenannten postmodernen Hyperraums dar, in dem es durch das globale Kommunikationsnetz und die Durchsetzung des Kapitalismus in allen Lebensbereichen für den Menschen nicht mehr möglich sei sich selber zu verorten. Dies beschreibt Kravagna als eine neu gestaltete Öffentlichkeit, die Künstler\*innen der 90er versuchen würden durch Ausmessen des Raumes zu begreifen. Dabei ist auffällig, dass Kravagna die Begriffe Öffentlichkeit und Raum nicht differenziert, sondern als gleichbedeutend verwendet. Außerdem übertrug er damit Jamesons Argumente, die dieser auf den Zustand der Kultur bezogen hat, auf Öffentlichkeit. Kravagna versteht also Birnbaums Arbeiten im Kontext von Öffentlichkeit und einer Neustrukturierung durch die Verlagerung in mediale Räume. Aufgrund des begrenzten Umfangs seines Beitrags konnte er nur in sehr konzentrierter Form anhand der drei Arbeiten diese Momente benennen und hat im Grunde genommen das

---

<sup>14</sup> Owens 1982, S. 98–100; Buchloh 1982, S. 54–56; Ross 1986, S. 174–178; Tuer 1995, S.24 - 35; Kravagna 1995, S. 12–23; Spielmann 2005, S. 254–264; Lee 2010, S. 159–185.

<sup>15</sup> Ross 1986, S. S. 169,170; Spielmann 2005, S. 262,261.

<sup>16</sup> Tuer 1995, S. 27,28; Birnbaum 1987, S. 12.

<sup>17</sup> Bianconi 2022, S. 75–93; Kuo/Aima/Olunkwa 2023, S. 43–53.

Fernsehen als Ersatzöffentlichkeit für Frauen charakterisiert.<sup>18</sup>

Auch Yvonne Spielmann schlägt diese Richtung ein. Sie gruppiert Birnbaum zusammen mit Nam June Paik in ihrer Publikation *Video. Das reflexive Medium*, da beide den Zustand der Öffentlichkeit durch die elektronischen Bilder des Fernsehens untersuchen würden. Dabei geht sie in ihren Ausführungen aber in erster Linie darauf ein, dass das Fernsehen von den Zuschauer\*innen durch sein Charakteristikum der Unmittelbarkeit als Wirklichkeit aufgefasst werde und lege dar wie Birnbaum die Mediatisierung und Konstruiertheit der Bilder zeige. Spielmann fasst die Bilder des Fernsehens als öffentliche auf und sprach also implizit das Fernsehen als eine mediale Form von Öffentlichkeit an.<sup>19</sup>

Als weitere Autorin hat Sigrid Adorf in *Dark Matter of Media Light* eine Beschäftigung mit dem Komplex Öffentlichkeit/Privatheit in Birnbaums Arbeiten thematisiert. Sie bezieht sich dabei auf die frühen Videoarbeiten, in denen sich Birnbaum performativ mit dem Körper und seiner Repräsentation durch die Kamera auseinandersetzte. Ihr Anliegen ist es zu zeigen, dass auch in diesen bereits eine Auseinandersetzung mit dem Fernsehen stattfindet.<sup>20</sup> Sie geht auf die Bedeutung der Dichotomie von Privatheit und Öffentlichkeit für die feministische Filmtheorie ein, führt diesen Zusammenhang jedoch nicht weiter aus. Als weiteren Aspekt greift Adorf ebenfalls auf, dass die Bilder des Fernsehens als öffentliche Bilder verstanden werden können. Eben diese würden in unsre intimste Bereiche des Lebens eindringen und eine Rolle bei der Subjektkonstitution und Identitätsfindung spielen.<sup>21</sup>

Steven Jacobs geht in seinem Aufsatz für den Katalog *Dark MatterMedia Light* am konkretesten auf die Thematisierung der Veränderung von Öffentlichkeit durch die Medien in Birnbaums Werken ein. Er sieht in mehreren von Birnbaums Arbeiten eine Auseinandersetzung mit der Veränderung des öffentlichen Raums durch die Medien. Diese Überlegungen verknüpfte Jacobs mit den physischen Veränderung von urbanen Räumen. Diese würden sich durch Privatisierung zu „non-places“ wandeln. Dieser Begriff stammt von Marc Augé, der damit beschreibt, wie öffentliche Räume, die zum Austausch also dem Gelingen eines öffentlichen Diskurses als Grundlage einer kritischen Öffentlichkeit gedacht sind, diese Funktion verlören und nur noch zur Bewegung durch den Stadtraum dienen. Jacobs stellt die These auf, dass Birnbaum die

---

<sup>18</sup> Kravagna 1995, S.12-23 seine Argumentation legte er anhand folgender Arbeiten dar:

*Technology/Transformation: Wonder Woman, Local TV News Analysis for Cable Television* und *Rio Videowall*.

<sup>19</sup> Spielmann 2005, S. 254, 255.

<sup>20</sup> Adorf 2009, S. 98-101

<sup>21</sup> Adorf 2009, S. 109,110. Die von Adorf besprochenen Arbeiten wurden nicht ausgewählt, da sie nicht in einer Ausstellung oder Online-Sammlung zugänglich sind. Jedoch lassen sich die von ihr gemachten Punkte auch an den untersuchten Arbeiten festmachen. Außerdem ist es das Anliegen dieser Masterarbeit sich mit dem Bereich Öffentlichkeit und Privat über die Frage von Rollenzuweisung der Geschlechter hinaus zu beschäftigen

virtuelle, also mediale Ausformung von Öffentlichkeit als einen solchen non-place auffasse.<sup>22</sup> Er sieht die Auseinandersetzung von Birnbaum mit den virtuellen Räumen der Fernseh- und Informationstechnologie als zweiseitig. Er meint die Position Birnbaum ist, dass einerseits diese virtuelle Erweiterung der Öffentlichkeit, wie sie der Philosoph Jürgen Habermas beschrieben hatte, gesehen werden kann. Andererseits diagnostiziert er, dass durch das Zusammenspiel von Massenkultur, Spätkapitalismus, Konsum und der damit einhergehenden Vernachlässigung von öffentlichen Räumen Birnbaums Position eher in Richtung Richards Sennetts *Tyrannie der Intimität* ausfallen könnte. Er stellte diese These auf, ohne auf die beiden Konzepte und Publikationen von Sennet und Habermas und mögliche Kritikpunkte derer einzugehen.<sup>23</sup> Mit ihrer Auseinandersetzung damit wie private und öffentliche Räume verschwimmen, nehme Birnbaum die Debatte darüber, wie die mediendurchsetzte Gesellschaft eine Verbreitung von nonplaces fördere, vorweg.<sup>24</sup>

An diese Forschungsmeinungen knüpft diese Arbeit an und vertieft die angeschnittenen Aspekte durch eine breitere Analyse von sechs Arbeiten. Damit einher soll auch eine Beschäftigung mit den Konzepten der Öffentlichkeit und der Privatheit gehen. Da es für den Begriff „Öffentlichkeit“ keine gleichwertige Übersetzung ins Englische gibt und in diesem Sprachraum die Verwendung „public space“ geläufig ist, wurde die Formulierung des öffentlichen beziehungsweise privaten Raums für Titel und Fragestellung gewählt.<sup>25</sup> Dadurch werden in dieser Arbeit durch die Konzentration auf die Neustrukturierung des öffentlichen und privaten Raums durch das Massenmedium Fernsehen in Birnbaums Arbeiten neue Erkenntnisse gewonnen.

Um der Frage nachzugehen, wie die Künstlerin die Öffentlichkeit und Privatheit durch die Massenmedien neu strukturiert sieht, sind sechs Arbeiten ausgewählt worden. Anhand derer wird die Spannweite der Auseinandersetzung mit dem gewählten Thema in Birnbaums Werk dargelegt. Die Arbeiten *Technology / Transformation: Wonder Woman* (1978) und *Kiss the Girls Make Them Cry*<sup>26</sup> (1979) (Abb.2), zeigen einleitend, wie Birnbaum durch die Aneignung von

---

<sup>22</sup> Augé 1960; Jacobs 2009, S. 130.

<sup>23</sup> Jacobs 2009, S. 132.

<sup>24</sup> Jacobs 2009, S. 133. Mit ihrer Aufmerksamkeit für repräsentierte Orte und den Orten der Repräsentation sieht er außerdem das Konzept von site und non-site von Robert Smithson, der sich ebenfalls mit der Mediatisierung von Orten beschäftigte, aufgegriffen. Dieser Zusammenhang kann in der Arbeit aufgrund der vorgenommenen Fokussierung nicht weiter untersucht werden.

<sup>25</sup> Führer/Hickethier/Schildt 2001, S. 2,3; Hickethier 2010, S. 204.

<sup>26</sup> Um durch die langen Titel den Lesefluss nicht zu stören, werden die beiden Arbeiten im Folgenden verkürzt als *Technology Transformation* und *Kiss the Girls* bezeichnet

Fernsehmaterial das Medium auf inhaltlicher Ebene analysiert.<sup>27</sup> Über die bereits skizzierten Forschungsmeinungen hinausgehend wird dargelegt, wie die von ihr analysierte ideologischen Funktionsweise des Fernsehens auch eine Auswirkung auf die Öffentlichkeit hat. Als Basis dienen dieser Arbeit dabei vor allem Texte von Habermas. Er hat im Anschluss an die Thesen der Soziologen Theodor W. Adorno und Max Horkheimer untersucht, wie das kritische Potenzial einer Öffentlichkeit durch die Kommerzialisierung der Kultur und im speziellen bei Massenmedien wie dem Fernsehen verloren ging.<sup>28</sup> Außerdem wird dargelegt, dass durch das Fernsehen eine Verschränkung von öffentlichem und privatem Raum vollzogen wird. Die Arbeit *Kiss the Girls* macht deutlich wie Verhaltensweisen und Rollen als Identifikationsangebote im Fernsehen präsent sind. Damit werden auch private Handlungen in der öffentlichen Arena des Fernsehens präsent. Zudem wird in Bezug auf Richard Sennetts Buch dargelegt wie ab den 1970er Jahren diese Präsenz vom privaten Verhalten und Einblicke in das Leben anderer diskutiert wurden und zum Narrativ des Verfalls der Öffentlichkeit beitrug.<sup>29</sup>

Anhand der Arbeit *Local TV News Program Analysis for Cable Television*<sup>30</sup> (1980) wird die Auseinandersetzung mit den Veränderungen, die das Fernsehen im privaten Zuhause bedeutete, gezeigt. Diese Arbeit hat Birnbaum in Zusammenarbeit mit Dan Graham (1942-2022) im Rahmen des Projekts *Television by Artists* der Institution A Space in Toronto produziert und sie wurde über den Kabelsender Rogers Cable TV ausgestrahlt.<sup>31</sup> Sie produzierten eine Sendung, die abwechselnd den Blick in ein Wohnzimmer mit einer um den Fernseher versammelten Familie (Abb.3) zeigte und Einstellungen, die den Blick in den Produktionsraum des eigentlichen Programms (Abb.4) gab.<sup>32</sup> Damit übertragen Birnbaum und Graham, wie Manuela Ammer darlegt, die Theorie des Kinodispositiv auf das Fernsehen. Konkret wird anhand dieses Beispiels gezeigt, wie das Fernsehen die Zuweisung von Geschlechterrollen verfestigt und um die Familie herum strukturiert ist.<sup>33</sup> Diese Aspekte sollen anhand der jüngsten Arbeit *Journey: Shadow of the American Dream*<sup>34</sup> 2022 (Abb.5) weiterverfolgt werden. Im Zentrum zeigt sie

---

<sup>27</sup> Beide Videoabreiten können über die Webseite des IMAI, Düsseldorf abgerufen werden:

<https://stiftung-imai.de/en/videos/katalog/medium/0037>

<https://stiftung-imai.de/en/videos/katalog/medium/0247>

<sup>28</sup> Habermas 1962, S. 225-293; Führer/Hickethier/Schildt 2001, S. 3-6, 12; Imhof 2011, S. 68,69; Wendelin 2011, S. 213-218.

<sup>29</sup> Sennett 1999.

<sup>30</sup> Wird nachfolgend als *Local TV News* bezeichnet.

<sup>31</sup> Das Dokumentationsvideo ist über ubuweb verfügbar: [https://www.ubuweb.com/film/graham\\_tv.html](https://www.ubuweb.com/film/graham_tv.html) (26.03.304)

<sup>32</sup> Ammer 2010, S. 182,183.

<sup>33</sup> Ammer 2010, S 173 - 186 und Karavagna 1995, S. 16,17.

<sup>34</sup> Wird nachfolgend als *Journey* bezeichnet.

auf einem großen Bildschirm Aufnahmen aus Birnbaums Kindheit, die ihr Vater mit einer 8 mm Filmkamera über mehrere Jahre hinweg aufgenommen hat. Das digitalisierte Filmmaterial wird in erhöhter Geschwindigkeit abgespielt. So ist es dem Betrachter möglich, Bilder von Birnbaums Heranwachsen vom Baby zum circa 8 Jahre alten Kind zu sehen und damit einen sehr intimen Einblick zu bekommen. Um den größeren, rahmenlosen Bildschirm mit Kinderbildern sind auf sechs Säulen Röhrenfernseher aufgestellt. Sie zeigen in schwarz-weiß Ausschnitte aus Fernsehsendungen, mit denen Birnbaum aufgewachsen ist. Mit dem Titel verweist sie darauf, wie die Zeit ihres Aufwachsens vom Narrativ des *American Dream* geprägt war. Dieses Narrativ konnten die USA in ihrer Position als Siegermacht nutzen. Die Nachkriegszeit ist außerdem eng geknüpft an das Bauen von Vororten und der Betonung des Familiären. Anhand dieser Arbeit wird dargelegt, wie das Fernsehen eine Ideologie der Häuslichkeit, die eine gesellschaftliche Umstrukturierung durch das Ansiedeln der Mittelklasse in Vororten und die Trennung vom Freizeit- und Arbeitsort bedeutete, unterstützte. Anhand der Publikation von Roger Silverstone wird dargelegt, wie dies dazu führte, dass das Private und das Eigentum eine größere Rolle als Teilhabe an einem kritischen öffentlichen Diskurs spielte.<sup>35</sup> Außerdem waren die Communities der Vororte in erster Linie für weiße Menschen gedacht, während Migrant\*innen der Kauf von Häusern lange Zeit nicht möglich war.<sup>36</sup> Damit zeigt Birnbaum die politische Dimension dieser als privat verstandenen Vorstädte und der Tätigkeit der Kindererziehung auf. In diesem Kontext hat auch die feministische Theorie gefordert das Private in die Öffentlichkeit zu tragen, um zu zeigen, dass die Lebenswelt von Frauen und anderer marginalisierter Gruppen auch von politischer Relevanz ist.<sup>37</sup>

Der dritte Abschnitt wird sich mit den neuen Schnittstellen von Privatheit und Öffentlichkeit durch die verstärkte Präsenz von Fernsehgeräten in öffentlichen Räumen beschäftigen. Die Videoarbeiten *Technology Transformation* und *Kiss the Girls* wurden auch im halböffentlichen Raum, nämlich im Schaufenster (Abb. 6 und 7) eines New Yorker Friseursalons ausgestellt. Damit lässt sich hier eine Auseinandersetzung mit der Präsenz von Monitoren im öffentlichen Raum erkennen.<sup>38</sup> Anne Friedberg legte dar, wie das Schaufenster als eine Art stillgestelltes Bild in ähnlicher Weise wie das Kino und das Fernsehen Identifikationsangebote inszeniert und eine auf Visualität basierende Subjektkonstitution weiterführt.<sup>39</sup> Mit dem Buch *Ambient Television. Visual Culture and Public Space* von Anna McCarthy 2001 soll erarbeitet werden, wie die

---

<sup>35</sup> Silverstone 1994, S. 66-77.

<sup>36</sup> Whattel 1958, S. 303; Greene/ Salo 2018, S. 238.

<sup>37</sup> Wischermann 2003, S. 25.

<sup>38</sup> Bianconi 2022, S. 79 und Kravagna 1995, S. 15.

<sup>39</sup> Friedberg 2000, S. 65; Jacobs 2009, S. 133.

steigende Präsenz von TV-Bildschirmen im öffentlichen Raum die Grenzen zwischen dieser Sphäre, zu der des Privaten weiter auflöste.<sup>40</sup>

Die Arbeit *Rio Videowall*, 1989 zeigt eine weitere Auseinandersetzung mit den Schnittstellen zwischen dem Privaten und Öffentlichen. Diese aus 26 Monitoren bestehende Videowand wurde als Kunst im öffentlichen Raum in der Shoppingmall *Rio Shopping and Entertainment Center* aufgestellt (Abb. 8).<sup>41</sup> Die einzelnen Monitore zeigten Ansichten der Landschaft vor dem Bau des Einkaufszentrums, während die Silhouetten von vorbeigehenden Passanten durch zwei Überwachungskameras auf die Videowand projiziert wurden und wiederum mit Ausschnitten einer Nachrichtensendung des Senders CNN angefüllt wurden (Abb. 9). Damit thematisiert Birnbaum die Zwischenform des Einkaufszentrums als vermeintlich öffentlichen Raum, der aber im Grunde ein künstlicher ist und somit, wie Karavagna erläuterte, als Ersatzöffentlichkeit bezeichnet werden müsse.<sup>42</sup> Außerdem unterstreicht sie damit die Durchdringung der Lebensbereiche mit Technologie und Konsum.<sup>43</sup>

Die Arbeit *Transmission Tower Sentinel*<sup>44</sup>, 1992 wird anschließend die Thematisierung der makrostrukturellen Veränderung des öffentlichen Raums durch die globale Informationstechnologie untersucht. Diese Installation besteht aus 8 Bildschirmen, die vertikal übereinander an ein schräg in den Raum gestelltes Stück eines Strommastes befestigt sind (Abb. 10). Auf den Monitoren wird Amateur-Footage eines Poetry-Readings von Allen Ginsbergh mit Ausschnitten einer Rede von George W. Bush, die im Fernsehen übertragen wurde, gegenübergestellt. Bianconi weist außerdem darauf hin, dass Birnbaum mit der Wahl des Strommastes auf die Architektur von Konrad Wachsmann verweist. Anhand der Publikation *Konrad Wachsmann's television. Post-architectural transmissions* 2021 von Mark Wigley wird dargelegt, wie Wachsmann Architektur nicht mehr als das gestaltende Element des öffentlichen Raums angesehen hat, sondern in Signalform übertragene Information.<sup>45</sup> Deshalb zeigt diese Arbeit, dass Birnbaum sich auch über die Konstellation Subjekt – Fernsehen hinaus mit Öffentlichkeit beschäftigt hat. Dadurch ist erkennbar, dass in ihrem Verständnis Öffentlichkeit durch die Videotechnologie und die dadurch ermöglichte Signalübertragung von Information zu einer netzartigen Struktur wurde.<sup>46</sup> Aber gleichzeitig wird die Haltung Birnbaums deutlich,

---

<sup>40</sup> McCarthy 2001; Bianconi 2022, S. 79.

<sup>41</sup> Mit dem Schließen der Shopping Mall existiert die Arbeit seit 2000 nicht mehr.

<sup>42</sup> Kravagna 1995, S. 20.

<sup>43</sup> Tuer 1995, S. 30, 31; Jacobs 2009, S. 133.

<sup>44</sup> im Folgenden mit verkürztem Titel *Transmission Tower* bezeichnet

<sup>45</sup> Bianconi 2022, S. 89; Wigley, 2020 S. 45-46.

<sup>46</sup> Bianconi 2022, S. 89-92.

dass weder eine universale noch eine demokratische netzförmige Öffentlichkeit die Realität ist und deshalb das selbstständige Schaffen von Gegenöffentlichkeiten essentiell ist, deutlich.

## 2 Televisive Verschränkung von öffentlichem und privatem Raum

In den Jahren 1978-80 fertigte Birnbaum eine Werkgruppe von vier Videobändern, in denen sie Bildmaterial aus dem Fernsehen aneignete, editierte und mit einer eigenen Tonspur, gemischt aus Liedern der Popmusik, gegenüberstellte.<sup>47</sup> Für die Untersuchung der genannten Fragestellung sollen *Technology Transformation* (1978) und *Kiss the Girls* (1979) für die Argumentation herangezogen werden, da diese Videoarbeiten am ausführlichsten behandelten worden sind.

Das Farbvideo *Technology Transformation* aus dem Jahr 1978 hat eine Dauer von 7:00 Minuten. Es lässt sich in zwei Hauptabschnitte unterteilen. Einen ersten Teil (Minute 00:00 – 03:19), in dem Birnbaum mit angeeignetem Bildmaterial aus der Serie *Wonder Woman* arbeitet und einen zweiten (Minute 03:20 – 05:19), der vor blauem Hintergrund den Text zum Song *Wonder Woman Disco* von The Wonderland Disco Band abspielt. Der erste Abschnitt wiederum lässt sich in elf Sequenzen unterteilen. Birnbaum arbeitete mit Material der Fernsehsendung *Wonder Woman*, die von 1976 – 1979 auf dem Sender ABC und CBS ausgestrahlt wurde und in der die Hauptrolle der Wonder Woman (bürgerlicher Name Diana Prince) von Linda Carter gespielt wurde.<sup>48</sup> Jedoch entsteht keine Narration, da kurze Sequenzen wiederholt werden. Die Figur Wonder Woman wird bei verschiedenen Tätigkeiten gezeigt, die Transformation von der Sekretärin in die Superheldin, beim Ausschneiden eines Portals zur Flucht aus einem Spiegelkabinett, dem Abwehren von Schüssen mit Hilfe ihres magischen Armbands, sowie beim Laufen.<sup>49</sup> Dadurch werden Informationen zu den Fähigkeiten der Figur gegeben. Auch wechselt der Ort des Geschehens (Industriellandschaft, Wald, Spiegelkabinett, Gang Bürogebäude, Parkhaus, Hügel) und gibt so Aufschluss über die diegetische Welt.

In der ersten Sequenz sind in Halbtotalen die sich ausbreitenden Flammen einer Explosion zu sehen (Abb. 11). Anhand des Tons lässt sich nachvollziehen, dass die Explosion elf Mal wiederholt wird. Die folgende Sequenz (Minute 00:23 – 00:48) wiederholt die Transformation von Wonder Woman. Für ihre Verwandlung dreht sie Pirouetten, was hier wieder in Halbtotalen

---

<sup>47</sup> Birnbaum 1987, S. 13. Diese Werkgruppe umfassen die Ein-Kanal Videoarbeiten *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978), *Kiss The Girls: Make them Cry* (1979), *Pop Pop Video: General Hospital/Olympic Women Speed Skating* (1980) und *Pop Pop Video: Kojak/Wang* (1980).

<sup>48</sup> Wikipedia Artikel zur Fernsehsendung abgerufen am 20.11.23

[https://de.wikipedia.org/wiki/Wonder\\_Woman\\_\(Fernsehserie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Wonder_Woman_(Fernsehserie))

<sup>49</sup> Newman 2009, S. 57 hat darauf hingewiesen, dass Birnbaum die Folge 5 der dritten Staffel der Serie verwendet hat.

gedreht wurde und die Figur auf Eye-level zeigt (Abb.1). Sie steht vor einer industriellen Landschaft mit Fabrikgebäuden und Kränen im Hintergrund. Gekleidet ist sie in ein Businessoutfit aus beiger Bluse und langer Hose, wozu sie die Haare zu einem Pferdeschwanz geschlossen trägt. Die Wiederholung dieser Bilder spielt sich insgesamt sieben Mal ab. Die ersten drei Wiederholungen den Anfang der Verwandlung zeigen, also das Schwungholen für die Pirouette, und die weiteren vier Male die Bilder mitten in der Drehbewegung, erkennbar an der Geschwindigkeit und der konstanten Kreisform der Bewegung, wiederholen. Die Transformation von der „menschlichen“ Frau zur Wonder Woman wird von einer Explosion symbolisiert, deren Strahl von der Mitte der Figur ausgeht und sich über das ganze Bildfeld ausbreitet. Auditiv wird sie durch das gleiche Geräusch wie das der Explosionen in der ersten Sequenz verständlich gemacht. Nach der letzten Wiederholung ist die Figur im Kostüm von Wonder Woman zusehen: es besteht aus einem trägerlosen Body mit königsblauem Unterteil mit weißen Sternen, wodurch es an die amerikanische Nationalflagge erinnert. Dazu trägt sie ein stirnbandartiges Diadem, das die nun offenen Haare zurückhält, und Armbänder. Nach der letzten Wiederholung läuft „die Sendung“ weiter und Wonder Woman rennt über die linke vordere Ecke aus dem Bild. Dadurch ist sie narrativ mit der folgenden Sequenz (Minute 00:49 – 00:57) verbunden. Wonder Woman läuft zwischen Bäumen hindurch und schräg auf die Kamera zu (Abb. 12). Die Einstellung ist in der größeren Totale gedreht, die Perspektive wieder auf Eye-level, während die sich mit dem Näherkommen von Wonder Woman von rechts nach links bewegt. Dazu ist im Sound „Wonder Woman“ zu hören. Diese Sequenz wird vier Mal wiederholt. Auch die darauffolgende Sequenz spielt im Wald. Sie zeigt erneut, wie Wonder Woman Pirouetten dreht und die Figur von dem Strahlenkreis einer Explosion überlagert wird. Allerdings verwundert hier, dass es keine Verwandlung von der bürgerlichen Frau in die Superheldin ist, da sie bereits das Wonder Woman Kostüm trägt. Diese Drehung wird sieben Mal wiederholt und durch eine achte Explosion mit der folgenden Sequenz verbunden.

In dieser wechselt der Ort zu einem Spiegelkabinett. Wonder Woman ist in Amerikanischer Einstellung und in Aufsicht zu sehen. Es ist ein Overshoulder-Shot, der als ihr Gegenüber ihr eigenes Spiegelbild zeigt, mit dem sie in Dialog tritt. Zunächst ist für 13 Sekunden fortlaufende Handlung zu sehen, wie Wonder Woman vor die Spiegel tritt, die sie in diesem Raum einsperren, und beginnt mit einem ihrer magischen Armbänder ein Rechteck in das Glas zu kratzen (Abb. 13). Dieser Moment des Kratzens wird dann drei Mal wiederholt (Minute 01:09 – 01:41). Darauf folgt eine, den ganzen Bildraum ausfüllende Explosion nach der Diana Prince in einem schwarzen Outfit zu sehen ist (Abb. 14). Sie setzt zum Drehen einer Pirouette an, die zwei Mal wiederholt wird. In den drei folgenden Wiederholungen führt sie die Drehung auch

tatsächlich aus und vollzieht die Verwandlung zu Wonder Woman Minute (01:42 – 01:59). Hier stimmt also vermutlich die Reihenfolge der Sequenzen nicht. Diese Verwandlung fand in der Serie vermutlich vor dem Kratzen am Spiegel statt, womit Birnbaum den logischen Zeitverlauf der diegetischen Welt negiert.

Das ausgeschnittene Rechteck dient Wonder Woman in der folgenden Sequenz als Ausgang (Minute 02:00 – 02:11). Das Bild wechselt zur anderen Seite, auf der sie in den Gang eines Bürogebäudes gelangt. Hier trifft sie auf einen Mann, den sie mit „Darell“ begrüßt und der sie als Wonder Woman erkennt (Abb. 15). Ihre Konversation wird von einer das ganze Bildfeld ausfüllenden weißen Explosion unterbrochen. Dann sagt sie zu ihm „we’ve got to stop meeting like this“ und klopft ihm auf die Schultern. Dies ist der einzige Moment, indem eine weitere Person in der Handlung auftritt und ein Dialog stattfindet. Beide laufen aus dem Bild hinaus, was wiederum der Übergang zur nächsten Sequenz ist.

In dieser (Minute 02: 12 – 02:17) befinden sich Darell und Wonder Woman in einem Parkhaus, wie an dem Geräusch eines quietschenden Autoreifens erkennbar ist. Wonder Woman wehrt mit ihren Armbändern Schüsse ab und beschützt so den sich hinter einer Säule versteckenden Darell (Abb. 16). Dies ist Nahaufnahme aus leichter Untersicht und frontal zu den Figuren gedreht worden, sodass nicht nachvollziehbar ist, von wem diese Schüsse abgegeben werden.

Der Übergang von dieser zur folgenden Sequenz, in der Wonder Woman einen Hügel hinunterrennt (Minute 02:18 – 02:23), wird durch ein Insert, das sie im Sprung zeigt, gemacht. Dieses gehört erkennbar zu keiner der beiden Sequenzen. Es werden gekonnt die beiden Situationen miteinander verbunden und durch die Schnelligkeit der Bildabfolge fällt dieser „fremde“ Einschnitt gar nicht auf. Damit wird auch an dieser Stelle erkennbar, wie durch den Schnitt und die Montage von solchen Inserts flüssige Übergänge und zeitliche Abfolgen konstruiert werden.

Die Sequenzen zehn und elf sind Wiederholungen der in der Wonder Woman sich vor dem Baum verwandelt (Sequenz 4) und der Explosionen der ersten Sequenz. Hier wiederholen sich nun engmaschig Explosionen: Zunächst die eher punktuellen (gehen vom Zentrum der Figur aus) bei der 12 mal wiederholten Verwandlung von Wonder Woman (Abb. 17) (Minute 02:24 – 02:42) und steigern sich hin zur das ganze Bildfeld ausfüllenden 19 mal wiederholten (Minute 02:43 – 03:19) Explosionswolke. Ab Minute 02:56 werden über die Explosionsgeräusche auch noch der Sound des Songs *Wonder Woman Disco* gelegt. Dieser Song läuft in der den zweiten Hauptteil bildenden Sequenz fort. Vor blauem Hintergrund rollt der Songtext in weißer Schrift über den Bildschirm (Abb. 18, 19). Dabei enthält der Text viele Passagen in denen keine eigentlichen Wörter, sondern Stöhngeräusche in Schriftform visualisiert werden.

Im ersten Hauptteil war für einen zeitgenössischen Betrachter die populäre Sendung *Wonder Woman* anhand der von Birnbaum ausgewählten Bilder und kurzen Sequenzen erkennbar. Jedoch wird durch die Wiederholung kurzer Ausschnitte keine fortlaufende Handlung im klassischen Sinn erzählt. Die Dramaturgie zeichnet sich von einer Dichte von spannungsvollen Momenten aus. Der erste Teil beginnt mit einer Explosion, die dann in den wiederholten Verwandlungen fortgesetzt werden. Dazwischen liegen die kurzen Ausschnitte, in denen die anderen Handlungen stattfinden. Es ist also ein sehr sprunghafter Wechsel zwischen spannender und ruhigerer Handlung und kulminiert in einer oft wiederholten Explosion. Sodass der zweite Teil stark im Kontrast zum ersten steht, der mit der Darbietung der Songtexte wenig anspruchsvoll und langweilig wirkt. Eine wichtige Rolle spielt im ersten wie im zweiten Hauptteil der Sound. Parallel zu den Bildern wird auch der Ton wiederholt, sodass der Eindruck der Wiederholung verstärkt wird. Da gerade bei den Explosionen und dem Kratzen des Spiegels die Wiederholung durch den Ton unangenehm wird.

In seinem Aufsatz von 1982 hat Benjamin Buchloh die Methode von Birnbaum in den Videobändern damit beschrieben, dass sie den Flow des Fernsehens segmentierte und diese Elemente wiederhole.<sup>50</sup> Flow ist ein Begriff der Fernsehtheorie, der von Raymond Williams in seinem Buch *Television: Technology and Cultural Form* (1974) eingeführt wurde. Er charakterisiert damit das Fernsehen, da eine ständige Übertragung und Ausstrahlung, ein Fließen von Inhalten stattfindet und dieses den Menschen unbewusst als ständig verfügbar im Hintergrund präsent ist. Die Abfolge der Sendungen wird von Werbung unterbrochen. Diese wird dabei als Pause verstanden, in der man nicht den Fortlauf der Narration verpasst. Jedoch gehört die Werbung, wie Williams argumentiert, zu dieser übergeordneten und im Vorfeld geplanten Abfolge von Einheiten. Die Sendungen (als kleine Einheiten) werden in ihrer Dramaturgie mit passenden Stellen für Werbeunterbrechungen konzipiert. Außerdem stellt Williams fest, dass sich die Funktionsweise des übergeordneten Flows sich auch auf die der individuellen Sendung auswirkt. Beispielsweise werden neben der Werbung zwischen den eigentlichen Sendungen Trailer ausgestrahlt, die das in der Zukunft liegende Programm ankündigen und Interesse der Zuschauer\*innen wecken sollen. In vergleichbarer Weise dient die Anfangssequenz einer Sendung dazu Lust auf die Sendung zu machen, damit die Zuschauer\*innen auch nach der folgenden Werbeunterbrechung dranbleiben.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Tuer 1995, S. 27-30 charakterisierte die Methode als Aneignen und Wiederholen von televisuellen Bildern. Dieser Bestimmung schloss sich 2005 auch Yvonne Spielmann an, die die Argumentation von Tuer in ihren Buch „Video. Das selbstreflexive Medium“ aufgriff.

<sup>51</sup> Williams 1975, S. 33-43.

Durch das Herauslösen einzelner Segmente und deren Wiederholung ermögliche Birnbaum den Rezipient\*innen die sonst im Fernsehen natürlich erscheinenden Verhaltensweisen als Vermittler von Ideologie auszumachen.<sup>52</sup> Damit verweist Buchloh auf Autoren der Filmtheorie wie Christian Metz und Jean-Louis Baudry, die Positionen des Poststrukturalismus von Jacques Lacan und Louis Althusser aufgegriffen haben. Sie legen dar, wie Film im Sinne Lacans zum Spiegel und damit zum identitätsstiftenden Instrument wird, das den Zuschauer zum Subjekt im idealistischen Sinne konstruiert, seine Identität und Weltvorstellung prägt. Im Film würden die Menschen mit Stereotypen konfrontiert, die eben keine Entsprechung in der Lebensrealität haben, aber dennoch prägend wirken und so Bedeutungen neu konstruiert und weitergeben würden.<sup>53</sup> Außerdem werden Zuschauer im Sinne Althussters als Subjekt angerufen und in der ideologischen Struktur verortet und diese reproduziert.<sup>54</sup> Für Ross macht den Wert dieser Arbeiten aus, dass Birnbaum damit erreiche die Bilder nicht nur in ihrem ursprünglichen Kontext erkennen zu können. Als Zuschauer\*in erlange man so auch ein kritisches Verständnis für den Rahmen und wird von einem passiven in einen aktiven Zuschauer\*in transformiert.<sup>55</sup>

Diese angeführten Forschungsmeinungen lassen sich auf alle der fünf Arbeiten in der Werkgruppe der Ein-Kanal-Videos beziehen. Konkret zu *Technology Transformation* geht Buchloh darauf ein, dass Birnbaum nicht in die Falle trete mit rein ästhetisierten Bildern zu arbeiten. Vielmehr würde in *Technology Transformation* durch die Wiederholung der Sequenzen mit Spezialeffekten die Brutalität des sexualisierten Frauenbilds vor Augen geführt werden. Dies würde den Betrachter\*innen klar machen, dass dies ein tatsächliches Äquivalent in der realen Welt habe, in der Frauen durch diese Bilder auch von politischem Handeln ausgeschlossen werden. Dieses sexualisierte Bild der Frau bezeichnet Buchloh deshalb als Vehikel für die männliche politische Macht, das bewusst als ideologisches Mittel eingesetzt wurde.<sup>56</sup> Im Interview mit ihm erläuterte Birnbaum 1987 außerdem, dass sie mit der Wahl des Songtextes beabsichtigte aufzuzeigen wie die Sektoren der Pop-Industrie (Fernsehen, Musik)

---

<sup>52</sup> Buchloh 1987 S. 84-87; Buchloh 1982, S. 54,55 Als Vorläufer für Birnbaums Strategie benannte Buchloh Andy Warhol, da er mit seinen Gemälden ebenfalls das Warenbild der Serialität unterzogen hat. Außerdem hat Warhol bereits in filmischen Arbeiten Bilder angeeignet und sie durch Segmentierung dem kontinuierlichen Ablauf des Fernsehflows entzogen. Im Interview mit Birnbaum 1987 vertiefte Buchloh diesen Punkt, und arbeitete heraus, dass dennoch ein Unterschied in der Arbeitsweise von Birnbaum und Warhol bestehe. Denn während Warhol dem Inhalt, also den Motiven seiner serialisierten Bilder neutral gegenüberstand bezwecke Birnbaum durch die Methode des Isolierens und Wiederholens eine kritische Distanz auf die den Alltag prägenden Bilder und ihre Konstruiertheit zu gewinnen. Da sie dies aber ohne das Hinzufügen eines kritischen Kommentars und nur durch die formale Analyse tue, nannte Buchloh ihre Arbeitsweise formalistisch. Deshalb attestiert er Birnbaum eine Vorgehensweise der „high art“.

<sup>53</sup> Elsaesser/Hagener 2007, S. 86-92

<sup>54</sup> Frohne/Katti 2013, S. 258 und Fußnote 15.

<sup>55</sup> Ross 1986, S. 175-178.

<sup>56</sup> Buchloh 1982, S. 55,56.

miteinander verknüpft sind. Denn der Song profitierte von der Beliebtheit der Fernsehserie und wurde ohne aufwendige Bewerbung erfolgreich. Gleichzeitig zeigt der Text, der die offensichtlichen Stöhngeräusche enthält, die Sexualisierung der Figur Wonder Woman noch klarer.<sup>57</sup> Außerdem hat Birnbaum mit der Wiederholung der Spezialeffekte bei der Explosion zur Verwandlung die Handlung zu den Momenten, die den größten Reiz für die Zuschauer\*innen bieten, verdichtet. Damit hat sie bewusst die Spannung, die zwischen diesen Höhepunkten die Aufmerksamkeit der Zuschauer aufrechterhält, kollabieren lassen.<sup>58</sup>

Für Ross zeigt die Wiederholung des Moments der Verwandlung, dass keine Veränderung stattfindet und die Frauenfigur passiv bleibt. Dies werde auch anhand des ausgewählten Songs mit den Zeilen „This is your wonder woman talkin‘ to you/ Said I want to take you down/Show you all the powers I posses/and oo-uu—oo (shake thy wondermaker)“ erkennbar. Damit komme zum Ausdruck, dass die einzige Macht, die die Frau besitze, die der erotischen Verführung des Mannes ist, durch den sie ihn herunterzieht. Mit dem Ausschneiden ihres eignen Spiegelbilds, in der Szene im Spiegelkabinett, würde Birnbaum das Unterdrücken der eigenen Stimme und Intelligenz der Frauen visualisieren.<sup>59</sup>

Die Feststellung von David Ross, dass Wonder Woman trotz der Verwandlung passiv bleibt, ist passend, da Mulvey in *Visual pleasure in narrative cinema* darlegt, wie Frauen in Hollywood-Filmen auf passive Rolle beschränkt werden.<sup>60</sup> Sie diagnostiziert im narrativen Film einen *Male gaze*: Da der Protagonist männlich ist und der Zuschauer sich mit ihm identifiziert, wird dieser durch den Film als diskursives und spezifisch männliches Subjekt konstruiert. Aus dieser Perspektive blickt er dann auch auf die Darstellungen der Frauen, die als erotisches Objekt die voyeuristische Freude bedienen sollen und nicht aktiv den Verlauf der Handlung vorantreiben. Außerdem fasst Mulvey die Frauenfiguren als Symbol der Kastration auf, die durch das Fehlen des männlichen Geschlechtsteils den Verlust der Macht repräsentieren. Der narrative Film trage dazu bei, dass diese symbolische Bedeutung erhalten bleibt, indem weiblichen Figuren physische oder mentale Gewalt angetan wird, sie in stereotypierter Weise fetischisiert dargestellt oder auf Randrollen beschränkt werden.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Buchloh 1987, S. 86.

<sup>58</sup> Buchloh 1987, S. 84,85.

<sup>59</sup> Ross 1986, S. 175,176.

<sup>60</sup> Diesen Aufsatz hat Mulvey in der Zeitschrift „Screen“ im Jahr 1975 veröffentlicht. Screen 16, no 3(Herbst 1975), S. 6-18.

<sup>61</sup> Mulvey 1996, S. 361-369.

Michael Newman und TJ Demos führen die These von Ross weiter.<sup>62</sup> Sie legen ebenfalls dar, dass keine emanzipatorische Verwandlung von der Frau zur Superheldin dargestellt wird, gingen aber auf die Ambivalenz der Figur ein. In Abweichung zu Mulveys Darlegung ist in der Videoarbeit die Hauptfigur eine Frau, die die Handlung aktiv vorantreibt. Dieses Element ist von Birnbaum, in der Szene im Parkhaus als Wonder Woman den Mann Darell beschützt, bewusst aufgenommen. Wonder Woman besitzt also die Stärke eines sonst immer männlichen Superhelden, gleichzeitig wird sie jedoch als Objekt sexueller Begierde dargestellt. Dadurch wird sie zum visuellen Fetisch.<sup>63</sup> Daneben transportiere sie auch Nationalismus, durch ihren Dienst für den amerikanischen Geheimagenten und das Tragen des Kostüms in den Farben der amerikanischen Flagge.<sup>64</sup> Mit der Videoarbeit zeige Birnbaum die Spannung, die zwischen dem Selbst und dem Bild besteht und die Verletzlichkeit des gedoppelten Subjekts.<sup>65</sup> Demos kommt zu der These, dass Birnbaum das Phantasmagoria von Explosionen und hyper-sexueller Visualität der Fernsehsendung bloßstellen wolle, um so auch die manipulative Wirkweise des Fernsehens, das die Warenförmigkeit der Objekte, die ihr Verhältnis zu den Produktionsverhältnissen kaschiere und reproduziere, herauszustellen.<sup>66</sup>

Am Ende ihres Texts gibt Laura Mulvey auch konkrete Anweisungen, wie man den Zuschauer\*innen begreiflich machen könne, wie der Film seine eigenen Konstruiertheit und die Artifizialität des Frauenbildes verschleierte. Dazu wäre es notwendig die technische Bedingtheit der Bilder sichtbar zu machen.<sup>67</sup> Dies tut Birnbaum in ihren Arbeiten, indem sie den das Fernsehen kennzeichnenden Flow zerlegt, die Bilder in isolierter Form wiederholt und mit einer neugestalteten Soundspur gegenüberstellt. Auch Demos konstatiert, dass Birnbaum die Forderung Mulveys die technische Bedingtheit der Identifikation mit dem Blick der Kamera zu zeigen, einlöse, indem sie die technischen Bedingungen des Fernsehens aufdecke.<sup>68</sup> In ihrem

---

<sup>62</sup> Demos 2010, S. 61-62; Newman 2009, S. 60, 61. Beide führen eine psychoanalytische Lesart aus, indem sie Bezug zu Lacans Spiegeltheorie herstellen. Für Demos zeigt der Moment im Spiegelkabinett die Instabilität von Identität. Lacan verstand den Spiegel als etwas orthopädisches, das gleichzeitig durch die Findung von Identität Schutz und Stütze biete, was Demos durch die Stärke und das magische Kostüm Wonder Womans in der Videoarbeit präsent sieht. Aber es führe auch zu einer selbstzerstörerischen Entfremdung für das Subjekt und der Erkenntnis wie unmöglich das Erreichen des Idealbilds ist. Dies zeige sich in der Videoarbeit durch die Explosionen und das Durchschneiden der Kehle im Spiegelkabinett. Auch Owens 1992, S. 182 stellt die Arbeit *Technology Transformation* in den Kontext der feministisch psychologischen Theorien, indem er das Thema der narzisstischen Frau von Freud, sowie das Konzept von Weiblichkeit als Spektakel für männliche Lust von Jacques Lacan in der Superheldin las.

<sup>63</sup> Demos 2010, S. 61-62.

<sup>64</sup> Newman 2009, S. 60, 61.

<sup>65</sup> Demos 2010, S. 61-62.

<sup>66</sup> Demos 2010, S. 56 führte auch eine Selbstaussage von Birnbaum an, die erläuterte, dass sie persönlich ein ambivalentes Verhältnis zur Figur Wonder Woman habe, da sie sie durchaus für die Stärke der Figur bewundere und gleichzeitig durch das Wissen niemals so wie sie sein zu können, frustriert sei.

<sup>67</sup> Mulvey 1996, S. 373.

<sup>68</sup> Demos 2010, S. 56.

Buch „Rough edits“ legt sie außerdem dar, dass sie bei jeder der Ein-Kanal-Videobänder ein anderes technisches Stilmittel der Videobearbeitung untersucht.<sup>69</sup>

Auch Dot Tuer griff den Aspekt, ob eine Verwandlung stattfindet, auf. Sie ist der Meinung, dass Birnbaum bewusst diese Bilder der Frau, die sich von der Sekretärin in eine Superheldin verwandelt, wählt. Wie David Ross findet sie, dass durch das wiederholte Zeigen der Verwandlung die Sekretärin mit der Superheldin gegenübergestellt und erkennbar wird, dass keine Emanzipation, sondern eine Reproduktion des sexualisierten Bild der Frau, stattfindet.<sup>70</sup> Dies funktioniert parallel zu einer „Verdoppelung der Ideologie“, womit Tuer meint, dass Technologie historisch mit neuen Rollenzuweisungen und Wesensbestimmungen von Frauen einherging. Als Beispiel nennt Tuer die Schreibmaschine und das Telefon, die im 19. Jahrhundert als den weiblichen Eigenschaften passend beschrieben wurden und den Einstieg in den öffentlichen Bereich des Berufslebens für Frauen bedeuteten. Jedoch war dieser Zugang auf die Tätigkeit als Sekretärin beschränkt. Der Bezug zu diesem historischen Zusammenhang kann durch die Wahl der Figur Wonder Woman, die als Sekretärin arbeitet, identifiziert werden. Weiterführend honoriert Tuer, dass Birnbaum anders als andere weibliche Künstlerinnen Videotechnologie nicht nur positiv als unbelastetes künstlerisches Medium gegenübersteht. Birnbaum zeige in ihrer Arbeit auf, wie die Fortschrittsversprechen der Technologie wiederum in einen ideologischen Rahmen eingespannt sind. Tuer konstatiert, dass es Birnbaum darum gehe in der Hyperrealität, entstanden durch die Ubiquität der medialen Bilder, einen Ansatzpunkt zur Reflexion und Kritik zu finden, um die ideologischen Grundlagen herauszustellen.<sup>71</sup>

Christian Kravagna stellt in seinem Artikel zum gleichen Katalog erstmals einen Bezug zum Thema Öffentlichkeit her. Durch die Verdichtung der Narration auf die Momente der Verwandlung und sehr kurze narrative Sequenzen, würde Birnbaum die Momente, die das Freiheitsversprechen des Fernsehens transportieren, herausheben. Beispielsweise in der Sequenz in der Wonder Woman, um aus dem Spiegelkabinett zu entkommen ein Rechteck ausschneidet, was in seiner Form an ein Fenster erinnert. Das setzt Kravagna mit der Metapher „das Fernsehen als Fenster zur Welt“ in Bezug. Mit dieser Metapher wird das Fernsehen als

---

<sup>69</sup> Birnbaum 1987, S. 31-38; Demos 2010, S. 56. In der Arbeit *Technology Transformation*, wie bereits erläutert, konzentrierte sie sich auf die Spezialeffekte. In ihrer Publikation erklärt sie, dass diese durch das Übereinanderlegen zweier Fernsehbilder oder der Veränderung des von der Kamera festgehaltenen Bildes erzeugt werden können. Für *Kiss The Girls* interessierte sie Techniken, die das gleichzeitige Zeigen von zwei Bildern ermöglichen, wie das Insert oder der wipe.

<sup>70</sup> Tuer 1995, S. 27-28.

<sup>71</sup> Tuer 1995, S. 27-30.

Zugang zur Öffentlichkeit dargestellt. Was im Besonderen für Frauen von Bedeutung als Möglichkeit der Teilhabe verstanden wurde.<sup>72</sup>

## 2.1 Fernsehen als mediale Ausgestaltung von Öffentlichkeit und

Im Jahr 2000 verfassten die Medienwissenschaftler Christian Führer, Knut Hickethier und Axel Schildt einen Artikel, indem sie den Zusammenhang von Medien und Öffentlichkeit erläutern. Sie definieren darin Öffentlichkeit als einen „den gesellschaftlichen Diskurs zentralisierenden Kommunikationsraum“, der die Funktion hat Themen von Belang für die Allgemeinheit, auszuhandeln.<sup>73</sup> Öffentlichkeit auch zentral mit Raum verknüpft, und etwas öffentlich zu machen, bedeutete ein Anliegen in diesem Raum einzubringen.<sup>74</sup> Deshalb ist die Frage nach der Zugänglichkeit zu diesem Raum für das Einbringen entscheidend. Historisch ist Öffentlichkeit ein Konzept, das im 18. Jahrhundert in der Befreiung des Bürgertums gegenüber dem Adel eine wichtige Rolle gespielt und sich im Laufe seiner Historie gewandelt hat. Manuel Wendelin nennt es in seinem Buch *Medialisierung der Öffentlichkeit* eine normative Kategorie der Moderne, da immer eine Diskrepanz zwischen der theoretischen (normativen) Vorstellung und der tatsächlichen Ausgestaltung von Öffentlichkeit bestand.<sup>75</sup> Für Jürgen Habermas ist es wichtig, dass Öffentlichkeit und Staat zwei getrennte Instanzen sind und die erste der letzteren oppositionell gegenübersteht. Damit kann Öffentlichkeit eine kritische, selbstreflexive Funktion durch einen auf Vernunft abzielenden Diskurs (Räsonement) ausüben.<sup>76</sup> Dieses universale Konzept von Öffentlichkeit geht zurück auf die Antike, in der die Belange der polis (Stadtstaat) im Forum beziehungsweise in der für diese Funktion dienenden Bauform der Agora verhandelt wurden. Aus diesem grundlegenden Konzept leitet sich die Vorstellung ab, dass Öffentlichkeit im Zusammenwirken von Kommunikation und Raum entsteht.<sup>77</sup> Mit den Medien wird zwischen Sprecher und Empfängern ein technischer Vermittler eingeschaltet und damit Öffentlichkeit von der räumlichen Übereinstimmung von Sender und Empfänger im Raum abgekoppelt. Dadurch wird jedoch auch die Erweiterung des Rezipienten-Kreises ermöglicht.<sup>78</sup> Zunächst etablierte sich die Presse, Zeitungen und Magazine, als klassisches Kommunikationsmittel des öffentlichen Diskurses. Um die Jahrhundertwende war, wie Führer/Hickethier /Schildt darlegen die Öffentlichkeit von den Massenmedien umschlossen.<sup>79</sup>

---

<sup>72</sup> Kravagna 1995, S. 16-17.

<sup>73</sup> Führer/Hickethier/Schildt 2001, S. 2

<sup>74</sup> Führer/Hickethier/Schildt 2001, S. 13.

<sup>75</sup> Wendelin 2011, S. 22-35.

<sup>76</sup> Führer/Hickethier/Schildt 2001, S. 3.

<sup>77</sup> Habermas 1962, 89-97; Führer/Hickethier/Schildt 2001, S. 12.

<sup>78</sup> Führer/Hickethier/Schildt 2001, S. 12.

<sup>79</sup> Führer/Hickethier/Schildt 2001, S. 26.

Dadurch wird sowohl das Verhalten der Sender als auch der Empfänger verändert. Die Autoren führen das Beispiel an, dass Politiker\*innen sogenannte „Fensterreden“ halten würden, womit gemeint ist, dass sie ihre Ansprache nicht für das bei ihrer Rede anwesende Publikum, sondern die Fernsehzuschauer\*innen zuhause auslegen würden. In Talkshows würden die Teilnehmer\*innen nicht nur ein Gespräch mit ihrem direkten Gegenüber führen, sondern beabsichtigen ihre eigene Person zu inszenieren.<sup>80</sup> Auf der Empfänger-Seite ändert sich, dass diese Botschaften nicht mehr als Gruppe diskutiert werden und so in Erfahrung und Meinung verarbeitet werden, sondern die Rezeption individuell stattfindet.<sup>81</sup> Eine wichtige Publikation in diesem Diskurs ist *Strukturwandel der Öffentlichkeit* von Jürgen Habermas, die 1962 erschien. Er legte dar, dass durch die mediale Ausgestaltung von Öffentlichkeit aus aktiven Bürgern passive Rezipienten beziehungsweise Konsumenten werden.<sup>82</sup>

Diese Problematik wurde auch schon früher von amerikanischen Soziologen erkannt und das Fernsehen als die Öffentlichkeit beschneidend aufgefasst. Das Mediensystem Fernsehen ist geprägt von einer einseitigen Kommunikation, bei der eine Masse an Menschen die gleiche Information erhält, die wiederum von einem kleinen Kreis kontrolliert wird. Damit würde das Fernsehen außerdem ein Wir-Gefühl, das die Gruppenidentität des Publikums definiert beeinflussen und damit eine Öffentlichkeit und die Themen der Diskussion konstruieren. Jedoch wird diese öffentliche Sphäre durch das Fernsehen durch die Abhängigkeit von Werbekunden in einer Kultur des Konsums verortet. Außerdem wird die öffentliche Sphäre vom Fernsehen gleichsam begrenzt, da es den Zuschauer\*innen nicht ermöglicht konkret auf das rezipierte Geschehen zu reagieren. Stattdessen wird Teilhabe am öffentlichen Diskurs suggeriert, aber eigentlich sind die Zuschauer\*innen gezwungen in einer passiven Haltung lediglich Informationen aufzunehmen.<sup>83</sup> Dies führt Vilém Flusser in seinem Beitrag für die Konferenz *Open Circuits* im Museum of Modern Art im Jahr 1974 aus:

There are a great number of boxes [damit bezeichnet er Fernsehgeräte] distributed throughout society, and all of them emit the same information. The result is that private dwellings become linked closely to the public sphere and lose their privacy. On the other hand, the public sphere becomes linked to private dwellings through millions of univocal channels and loses its dialogical, ‘political’ character. (The public man is present in millions of private dwellings, talks to them, but cannot be talked to.) The

---

<sup>80</sup> Führer/Hickethier/Schildt 2001, S. 13.

<sup>81</sup> Führer/Hickethier/Schildt 2001, S. 6.

<sup>82</sup> Habermas 1962.

<sup>83</sup> Kaizen 2016, S. 1-5 und 21-24 führte dazu Texte von Hans Magnus Enzensberger und Vilém Flusser im Katalog zur Tagung *Open Circuits* des Museum of Modern Art New York an. Diese Tagung im Jahr 1974 war ein entscheidender Schritt zur Kanonisierung der Videokunst im institutionellen Rahmen und thematisierte die Problematik der Passivität des Fernsehpublikums. Enzensberger 1977, S. S. 248-261. und Flusser 1977, S 234-247.

consequence of the invasion of the private realm by the public, and of the elimination of universal dialogue from the public, is the abolition of the distinction between the private and the public. Since this distinction is the basis of politics, it means depoliticization.<sup>84</sup>

Eine ähnliche Haltung gegenüber dem Fernsehen ist in medienkritischer Videokunst, wie der Arbeit *Boomerang* von Richard Serra und Nancy Holt (1974) zu finden. Die Arbeit *Boomerang* (1974) hat Serra in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Nancy Holt in einem Fernsehstudio produziert.<sup>85</sup> Holt ist in Nahaufnahme mit einem Headset auf dem Kopf zu sehen (Abb. 20). Aufgrund eines Audiofeedbacksystems kann sie ihr Gesprochenes nur mit Zeitverzögerung hören. Das 10:26 Minuten gehende Video zeigt, wie Holt über diese Situation reflektiert. Zu Beginn sind Handlung und Videozeit noch vermeintlich synchron, aber im Fortlauf wird die Verschiebung zwischen Gesagtem und Feedback immer größer.<sup>86</sup> Holt selbst beschreibt, wie dies auf ihre Selbstwahrnehmung einwirkt:

Instantaneous time is an immediate perception whereas delayed time is more like a mirror reflection. [...] You're hearing and seeing a world of double reflection and refraction. Time in this isolated capsule of television experience is cut off from time as we usually experience it.<sup>87</sup>

Holt wird also durch diese Feedbacksituation von ihrem eigenen Körper entfremdet und von der realen Außenwelt isoliert. Diese Kreislaufsituation lässt sich als Metapher für die Videotechnologie als dem Fernsehen zugrunde liegende Technologie verstehen. Beiden ist eine rekursive Feedbackstruktur als technische Komponente immanent.<sup>88</sup> Durch die Performance führen Serra und Holt vor Augen, dass das Fernsehen, das eigentlich mit ‚liveness‘ und Unmittelbarkeit assoziiert wurde, auch durch die Zeitverzögerung geprägt ist. Die Sendungen berichten zwar vermeintlich live von einem Geschehen, aber dennoch wird dieses audiovisuelle Material mit Zeitverzögerung an die Menschen übertragen und bietet kein objektives, authentisches Bild. Die Rezipient\*innen vergessen, dass es sich um medial vermittelte Abbilder handelt, wie Kaizen in *Live on Tape* erklärte. Serra und Holt führen vor Augen, dass sich die Zuschauer\*innen beim Fernsehen in eine vergleichbare Situation wie die Echokammer der Performance begeben. Durch die charakteristische Flow-Struktur, die im Grunde genommen ein Muster immer wieder wiederholt, schauen Leute lange Zeit am Stück fern.<sup>89</sup> Dadurch entsteht eine rekursive Struktur, in der die Zusehenden sich in einer Echokammer befinden, da

---

<sup>84</sup> Flusser 1977, S. 237.

<sup>85</sup> Verfügbar: [https://www.ubuweb.com/film/serra\\_boomerang.html](https://www.ubuweb.com/film/serra_boomerang.html) (zuletzt aufgerufen: 08.02.2023)

<sup>86</sup> Nieslony 2019, S.139.

<sup>87</sup> Zitiert nach Nieslony 2019, S. 139, 141.

<sup>88</sup> Spielmann 2005, S. 285; Joselit 2007, S. 39.

<sup>89</sup> Williams 1974, S. 86-96; Kaizen 2008, S. 264.

sie wiederholt gleichförmigen Nachrichten des Fernsehens ausgeliefert sind, statt ihre eigene Erfahrung formulieren zu können. Dies führt an einem gewissen Punkt zwangsläufig zur Implosion und zur Entfremdung. Deshalb widersprechen Serra und Holt damit der Vorstellung vom Fernsehen als live und unmittelbar.<sup>90</sup> Die These dieser Arbeit ist es, dass Birnbaum durch das Mittel der Wiederholung auch diesen Aspekt der Arbeit *Boomerang* mit aufnimmt. Besonders bei *Technology Transformation* wird, wie in der Forschung dargelegt wurde, durch die Wiederholung der Szenen der Verwandlung gezeigt, dass keine Veränderung stattfindet. Stattdessen ist man immer wieder auf das gleiche Bild von Wonder Woman zurückgeworfen, so wie Nancy Holt ihre eigenen Worte hört und das als „boomeranging“ beschreibt. Dies ist vergleichbar mit der Beschreibung der Rezipienten von Massenmedien von Habermas. Darin schlussfolgert er, dass dies zur Konsequenz hat, dass die kritische Funktion des öffentlichen Diskurses verloren geht und zu einer affirmativen führt, in der die Entscheidungen der Regierung von den Bürgern ohne Hinterfragen angenommen werden.

### **2.1.1 Verlust des Räsoment durch die Massenmedien**

Habermas spricht in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* über den Einfluss des Kapitalismus durch die Kommerzialisierung der Massenmedien auf die Öffentlichkeit. Er bezieht sich also auf die Massenmedien allgemein und arbeitet sich konkret an der Entwicklung der Presse vom publizistischen Medium, das Beiträge des Räsoment als Vermittler einem größeren Rezipientenkreis zugänglich machen wollte, zum an Werbeeinnahmen orientieren Boulevardblatt ab. Für Habermas ist für das Funktionieren einer zwischen Bürgertum und Regierung vermittelnden Öffentlichkeit eine Trennung von öffentlich und privat grundlegend wichtig. Durch die Kommerzialisierung der Massenmedien fand seiner Meinung nach eine Verschränkung dieser beiden Sphären statt. Dadurch würden Unterhaltungs- und Informationsformate, die vorher getrennt in Kultur und Politik als eigenständige Lebensbereiche stattfanden, über das gleiche Medium rezipiert. Damit ginge einher, dass das publizistische Anliegen ein kritisches Potential zu entfalten in den Hintergrund rückte und der Unterhaltungswert überwog. Außerdem schrieb sich die Form der Werbung in die Struktur der Medien und der Kommunikation ein, sodass die Medien sowohl in ökonomischer als auch politischer Hinsicht zu Werbung für den Status quo wurden.<sup>91</sup> Damit dringen auch die ökonomischen Gesetze des Marktes in den privaten Bereich ein, weswegen er die Trennung der

---

<sup>90</sup> Nieslony 2019, S. 141. Diese Ausführungen wurden auch bereits in der Seminararbeit *Auseinandersetzung mit dem Verständnis von Rationalität in der Spieltheorie in der Videoarbeit Prisoner's Dilemma (1974) von Richard Serra* abgegeben am 13.02.2023 gemacht.

<sup>91</sup> Habermas 1962, S. 193-195.

Sphären verloren sah. Außerdem wurden die Rezipient\*innen nicht mehr als Teilnehmende eines auf das Rasonement bedachten öffentlichen Diskurses, sondern als Konsument\*innen angesprochen. Das so von Habermas beschriebene Phänomen wird in den Massenmedien zudem durch den erweiterten Rezipientenkreis zunehmend relevant:

Das Verhalten des Publikums nimmt unter dem Zwang des ‚don’t talk back‘ eine andere Gestalt an. Die Sendungen, die die neuen Medien ausstrahlen, beschneiden, im Vergleich zu gedruckten Mitteilungen, eigentümlich die Reaktion des Empfängers. Sie ziehen das Publikum als Hörende und Sehende in ihren Bann, nehmen ihm aber zugleich die Distanz der ‚Mündigkeit‘, die Chance nämlich, sprechen und widersprechen zu können.<sup>92</sup>

Kurt Imhoff legt dar, dass Habermas an die These der Kulturindustrie von Adorno und Horkheimer angeschlossen hat. Mit Kulturindustrie beschreiben sie wie die in allen Bereichen auf wirtschaftlichen Erfolg ausgerichtete Massengesellschaft zu Standardisierung und Konformität führt. Imhof versteht die Beschreibung der Kulturindustrie als Diagnose der Öffentlichkeit, die im System Kapitalismus zu einer affirmativen reduziert werde.<sup>93</sup>

Auf diesem theoretischen Fundament folgt die Schlussfolgerung dieser Arbeit, dass Birnbaum mit ihrer Analyse des Fernsehens und seiner ideologischen Wirkungsweise auch den Einfluss auf die Öffentlichkeit aufgreift. Es stützt die Lesart, dass Birnbaum nicht nur die Sexualisierung der Frauen, sondern auch die Formung der Rezipient\*innen durch das Fernsehen thematisiert. Durch das Stilmittel der Wiederholung visualisiert sie das Zurückgeworfensein auf gleichförmige Inhalte und die eigenen Gedanken beim Fernsehen, die die Zuschauer\*innen nicht an den Sender zurückgeben können.<sup>94</sup> Damit ist die Möglichkeit der Teilhabe an einem kritischen Diskurs nicht gegeben. Diese Haltung ist auch ein Zitat Birnbaums aus *Rough Edits* erkennbar:

---

<sup>92</sup> Habermas 1962, S. 205.

<sup>93</sup> Strum 2000 S. 95; Imhof 2011, S. 69.

<sup>94</sup> Dabei dürfen die Arbeiten von Richard Serra mit Nancy Holt und Dara Birnbaum nicht als Illustrationen der Thesen von Habermas verstanden werden. Seine Publikation *Strukturwandel der Öffentlichkeit* wurde erst Anfang der 1990er Jahre ins Englische übersetzt und im Folgenden im anglo-amerikanischen Sprachraum rezipiert. Allerdings wurde die von Habermas beschriebene Homogenisierungstendenz bereits vor seiner Publikation von amerikanischen Soziologen in den 1950er Jahren festgestellt. David Riesman beschrieb in seiner Publikation *The lonely crowd* (1950) wie die amerikanische Mittelklasse die starke Tendenz aufweise sich an anderen zu orientieren, statt ihre Werte aus einem inneren moralischen Kompass oder durch von vorherigen Generationen überlieferten Traditionen auszurichten. Dies drücke sich beispielsweise in Modetrends aus, die das Bedürfnisse der Gruppenzugehörigkeit zeigen. Dadurch wird es den Menschen aber zunehmend unmöglich ihre Identität auf Grundlage eigener Überzeugungen zu definieren, stattdessen machen sie sich abhängig vom Urteil anderer. Weitere Autoren nahmen das Publikum in dieser Dekade als Masse war, die durch Medien und Werbung gelenkt wird, um immer neue Bedürfnisse des Konsums zu schaffen. Strum 2000, S. 93 nennt hier Walter Lippman, *Public Opinion*, New York 1922; Vance Packard, *Hidden Persuaders*, Pennsylvania 1957; Richard Hofstadler, *Anti-Intellectualism in American Life*, New York 1963; Wendelin Jahr 2011, S. 239.

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, alteration, of syntax, all visibly manipulating that medium which is known to be highly manipulative itself, its impact only one way – out toward the viewer. I wanted to explore the possibilities of a two-way system of manipulation an attempt at ‘talking back’ to the media. I see these works as [...] a search for the ‘individual voice’ – of the ability to create ‘self-expression’ within a highly developed technocratic society.<sup>95</sup>

Das Zitat von Birnbaum zeigt, dass sie sich mit den Auswirkungen des einseitigen Rezipierens der Inhalte des Fernsehens beschäftigt. Durch das Mittel der Wiederholung beabsichtigt sie die Grundstruktur des Fernsehens und die daraus folgende Entfremdung bloßzustellen. Mit der Formulierung „manipulation“ lässt sich eine Referenz zu einem Text von Hans Magnus Enzensberger herstellen. Darin plädierte er dafür innerhalb der Massenmedien künstlerisch zu arbeiten, um so zu einem Medienpopulismus beizutragen, der von unten nach oben das etablierte System des Fernsehens verändern könnte. Durch Manipulation könnte den Menschen die problematische Hierarchie vor Augen geführt werden und in diesem Bewusstsein schon ein politischer Akt liegen.<sup>96</sup> In seiner *Baukasten zu einer Theorie der Medien* hatte er ein Modell einer dialogischen Kommunikation durch die Fernsehtechnologie vorgestellt.<sup>97</sup> Dieses klingt in Birnbaums Formulierung ‚talking back to the media‘ an. Damit impliziert sie, dass sie durch ihre Analyse der Funktionsweise des Fernsehens ein Bewusstsein für das notwendige Aufbrechen des hierarchischen Mediensystems beim Publikum erreichen will.

Doch hat Birnbaum mit dem Material einer Fernsehserie und einer Gameshow gearbeitet und nicht mit Nachrichten, die tatsächliche Beiträge zur Meinungsbildung zu Themen von politischer Relevanz für den öffentlichen Diskurs übermitteln. Wendelin führte in seinem an, dass im Privatfernsehen den Unterhaltungsformate mehr Bedeutung beigemessen wurde. Da die Privatsender von unternehmerischem Erfolg abhängig waren, wurde die Einschaltquote zum Maßstab, nach der das Programm und die Abfolge der Sendungen ausgerichtet wurden.<sup>98</sup> Knut Hickethier erläutert, dass Fernsehsendungen immer auch die Funktion erfüllen für einen Standpunkt im öffentlichen Diskurs zu werben. Dies gilt nicht nur für politische Sendungen im Rahmen eines Wahlkampfes, sondern auch für Unterhaltungssendungen.<sup>99</sup> Auch Birnbaum

---

<sup>95</sup> Birnbaum 1987, S. 13.

<sup>96</sup> Enzensberger 1977, S. 259-262; Kaizen 2016, S. 21.

<sup>97</sup> Enzensberger 1970, S. 97-132.

<sup>98</sup> Wendelin Jahr 2011, S. 239.

<sup>99</sup> Hickethier 2010, S. 215, 216.

untersucht speziell dieses Format der Unterhaltungsserie, das die Programmlandschaft des Fernsehens prägt und vermeintlich apolitisch ist.

## 2.2 Eindringen des Privaten in öffentliche Arena des Fernsehens

Die Ein-Kanal Videoarbeit *Kiss the Girls* aus dem Jahr 1978 arbeitet ebenfalls mit angeeignetem Bildmaterial einer Fernsehsendung. In diesem Fall sind es Ausschnitte aus der Spielshow *Hollywood Squares*, die in einer Länge von 6:44 Minuten von Birnbaum zusammengestellt wurden. Dabei sind wiederholt die Teilnehmer\*innen im Close Up zu sehen, wie sie Gesten machen, um sich dem Publikum vorzustellen. Daneben wählte Birnbaum Bilder, die das Setting der Spielshow zeigen, bei dem der einzelnen Kandidat\*innen in monitorähnlichen Boxen, die zum Quadrat gestapelt über- und nebeneinanderstehen, sitzen. Die Arbeit zeichnet sich dadurch aus, dass in den 11 Sequenzen ein wiederholter Wechsel zwischen Musiksequenzen mit eingeblendeten Lyrics und Ausschnitten aus der Spielshow stattfindet. Im Vergleich zu *Technology Transformation* sind das Fernsehbild und die Musik außerdem noch stärker synchronisiert. Eine Unterteilung in Sequenzen lässt sich anhand der wechselnden Musik machen.

Das Video beginnt mit einer Titelsequenz, in der vor blauem Hintergrund in weißer Schrift im Wechsel zu einem rhythmischen Klatschen die Lyrics „Kiss the Girls“ und „Make them Cry“ in untereinanderstehenden Zeilen erscheinen (Abb. 21). Die Worte werden also vom Betrachter nur gelesen und nicht tatsächlich im Sound gesungen (00:00 – 00:17). In der zweiten Sequenz (00:18 – 01:08) sind Personen frontal zur Kamera ausgerichtet in Nahaufnahme bis zur Brust zu sehen, die in die Kamera winken (Abb. 22). Dabei füllen diese Bilder nicht die gesamte Fläche, sondern sind schwarz umrandete Inserts, die durch Fading-in und -out verkleinert und vergrößert werden. Die folgende Sequenz zeigt wieder vor schwarzem Hintergrund in blauer Schrift Songzeilen, diesmal mit Sprechgesang. Es ist die Erweiterung zu den Songzeilen in der ersten Sequenz: „Georgy Porgy Pudding Py – Kiss the Girls and Make them Cry“ (Abb. 23). Diesmal läuft die Schrift als Block von unten nach oben durchs Bildfeld (Minute 01:09 – 01:32). Am Übergang zur nächsten Sequenz setzt die eigentliche Musik, das Lied *Georgy Porgy* von Toto, ein. Es werden wiederholt hintereinander die drei weiblichen Teilnehmer\*innen in Nahaufnahme und gezeigt (Abb. 24,25,26). In dieser Sequenz liegt der Fokus auf den Bewegungen Teilnehmerinnen, die an den Rhythmus der Musik angepasst wiederholt werden. Dabei handelt es sich um Ausschnitte, in denen die Frauen direkt in die Kamerablicken (Minute 01:33 – 02:31). Diese Sequenz wird abrupt von einem schwarzem Bild beendet. Darauf folgt ein Sprechgesang wie in der dritten Sequenz (02:32 – 03:03). Nach diesem Intermezzo beginnt mit der sechsten Sequenz das Lied *Found A Cure* von Ashford&Simpson (03:04 – 03:36). Zum

Setting der Spielshow gehört, dass die Kandidat\*innen in Boxen, die zu einer Wand über- und nebeneinander gestapelt sind. Dies ergibt einerseits eine Grid-Struktur und andererseits erinnert sie an Fernsehbildschirme (Abb. 27). Deren Umrahmungen blinken synchronisiert zur Discomusik (03:37 – 04:16). Dieses sehr musische Teil wird dann wieder abrupt beendet, da ähnlich wie in Sequenz 3 und 5 vor schwarzem Hintergrund in blauer Farbe Lyrics zu lesen sind, die in verzerrtem Sprechgesang zu hören sind. (04:17 – 04:50). Das wiederum wird von einer bildlichen Sequenz abgelöst. Wiederholt sind die weiblichen Kandidatinnen in Close Ups zu sehen, sodass ihre Bewegungen und Gesten miteinander verglichen werden können. In der letzten Sequenz fahren wieder in gelber Schrift Liedtexte eines fiktiven Lieds Yellow Bird über das schwarze Bild.

Buchloh legt für die Arbeit *Kiss the Girls* dar, dass Birnbaum Sequenzen, die in Nahaufnahme die Gesichtsausdrücke und das Mienenspiel von Schauspieler\*innen zeigen ausgewählt hat und diese wiederholt. Im Fernsehen würde gerade durch die Mimik der Schauspieler\*innen Identifikation evoziert, durch die Verhaltensweisen und Stereotypen an Rezipienten weitergegeben wird, was die Grundlage zur Verschleierung von Ideologie bildet. “As a result of the precision with which Birnbaum employs these allegorical procedures we discover with unprecedented clarity to what degree the theater of professional facial expressions, performed by actors in close-ups on the television screen, has become the new historical site of the domination of human behaviour by ideology.”<sup>100</sup> David Ross legt dar, dass durch die Anpassung der Fernsehbilder an die darüber gelegte Musik, erkennbar werde wie beeinflusst die Wahrnehmung und das Verständnis des Visuellen vom Audio wird. Da Birnbaum die Gesten der Begrüßung der vier weiblichen Teilnehmerinnen wiederhole, isoliere sie den voyeuristischen Moment, in dem sie hier vermeintlich direkt mit den Zuschauer\*innen Zuhause kommunizieren. Durch die Wiederholung isoliert vom ursprünglichen narrativen Zusammenhang sei es Birnbaum möglich diese Ausschnitte mit neuer Bedeutung durch die Lyrics der Songs anzufüllen. Auch Pamela Lee und Barbara London verstanden das Wiederholen der Frauenbilder als Entwerten des Zeichens. Lee ist der Meinung, dass Birnbaum damit aufzeigen möchte, wie die Verhaltensweisen der Frauen von der Gesellschaft antrainiert sind und nicht durch das biologische Geschlecht bedingt sind.<sup>101</sup> Barbara London wies darauf hin, dass es sich bei den Teilnehmer\*innen der Spielshow um C-Promis handelt, die also nicht international, aber lokal und gruppenspezifisch bekannt sind.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Buchloh 1982, S. 55, Carter 2022, S. 101.

<sup>101</sup> Pamela Lee 2013, S. 177-180; London 2020, S. 118.

<sup>102</sup> London 2020, S. 118.

### 2.2.1 Stars als Projektionsflächen zur Identifikation

Ursula Frohne und Christian Katti legen dar, dass der mediale Blick auf Stars und Einblicke in das Leben Anderer wie in Reality TV Shows im Fernsehen zur Konstruktion des Selbst dient. Die Persönlichkeiten dienen dabei als *image écran*, im Sinne der Theorie von Lacan, der dargelegt hatte, dass das Bewusstsein ein distanzierendes Moment, braucht, um sich selbst erkennen zu können. Es geht also um das Problem die innere und äußere Persönlichkeitsstruktur, die dem Menschen nie in ausreichender Weise in ihrem Zusammenspiel begreifbar ist, zu verstehen. Das Individuum projiziert sich selbst in diese Figuren und konstruiert über sie das eigene Selbst. Die mediale Subjektkonfiguration führt so zu einer Auflösung dieser inneren und äußeren Persönlichkeitsstruktur, und zur Entfremdung.<sup>103</sup>

In der Einleitung zum Buch *Diva. Die Geschichte einer Bewunderung* geht Elisabeth Bronfen auf die unterschiedlichen Funktionsweisen von Helden und Stars im Zeitalter des Fernsehens ein. Dies ist in Bezug auf die beiden Videobänder interessant, da es sich bei *Wonder Woman* um eine Heldin handelt, während *Kiss the Girls* C-Promis als Teilnehmer\*innen einer Spielshow zeigt. Die Figur des\*der Held\*in erfüllt eine sinnstiftende Funktion, da sie tugendhafte und mutige Taten vollbringt. Dagegen mache den Reiz der Stars aus, dass sie Einblicke in ihr Privatleben geben. Dabei lösten seit dem 20. Jahrhundert Stars zunehmend die Popularität von Helden ab. Roland Barthes bezeichnet Stars als mythische Zeichen, da ihr Image die Vorherrschaft über ihren realen Körper übernommen habe. Für Anne-Marie Bonnet hat dies eine „Krise des modernen Subjekts“ zur Konsequenz, da die Stars als Objekte in das Konsumsystem eingegliedert sind und als visuelle Zeichen im massenmedialen System durch ihren Tauschwert definiert sind. Die Zuschauenden identifizieren sich mit den im Fernsehen und in Printmedien dargestellten Stars und übernehmen ihre Gesten und Redeweisen.<sup>104</sup> Auch Birnbaum sieht das Fernsehen als Angebot von Identifikation und Identität, das in einer von Technologie geprägten Gesellschaft unausweichlich ist. In ihrer Publikation *Rough Edits* formulierte sie als Anliegen ihrer Arbeiten mit angeeignetem Fernsehmaterial, diese Wirkweise des Fernsehens hinterfragen zu lernen.<sup>105</sup> Das wird in Birnbaums Arbeit *Kiss the Girls* deutlich, da die Frauen hier durch die Nahaufnahme und den Blick in die Kamera vermeintlich direkt mit den Zuschauer\*innen kommunizieren.

---

<sup>103</sup> Frohne/Katti 2013, S. 258,259; Silvermann 1996, S. 131-147.

<sup>104</sup> Bonnet 2008, S. 112, 113. Dadurch einstünden wiederum Bildkörper, die dieses Image reflektieren. Bronfen 2002, S. 46-49 führte Bronfen führte Leo Braudy an, der Stars als Symptom der von Umbrüchen und Identitätsverlust geprägten Moderne auffasste.

<sup>105</sup> Birnbaum 1987, S. 15.

Durch die inhaltliche Analyse, hat Birnbaum untersucht wie Fernsehsendungen eine Relevanz für die Öffentlichkeit haben. Dabei werden diese Sendungen im Privaten konsumiert. Durch das Fernsehen und die Massenmedien wurde daher auch in umgekehrter Richtung die Membran zwischen den beiden Sphären durchbrochen, da vermehrt Privates in den öffentlichen Raum des Fernsehens getragen wurde.<sup>106</sup> In ihrer Publikation *Privatheit im öffentlichen Raum. Medienhandeln zwischen Individualisierung und Entgrenzung* haben Ralph Weiß und Jo Groebel den Einfluss des Fernsehens auf die Sphäre der Privatheit beleuchtet. Privatheit wird als der gegensätzliche Bereich zur Öffentlichkeit und die beiden Sphären durch ihre Abgrenzung voneinander definiert. Privatheit wird als Schutzraum verstanden, in dem der Mensch ein Recht auf Autonomie und freie Entscheidungen ohne Rechtfertigung und Zugriff des Staates ausleben kann.<sup>107</sup> Durch das Fernsehen wird persönliches und privates in diesem öffentliche Forum eingeführt. Es kommt zu einer Durchmischung dieser beiden Sphären.<sup>108</sup>

Damit Privatheit die Sphäre der autonomen Entscheidungen über die Lebensführungen sein kann, muss die Notwendigkeit von Diskretion zum Schutz dieses Bereichs gesellschaftlicher Konsens sein. Damit impliziert Beate Rössler die Übereinkunft, dass man zu gewissen Themen keine Auskunft geben muss.<sup>109</sup> Jedoch wird durch das Fernsehen, das Einblicke in verschiedene Lebenswelten bietet, diese Diskretion aufgebrochen. Darin liegt das positive Potenzial der Überwindung von Raumgrenzen, die vormals Fragen von Zugang durch differenzierte Formate von Informationssendungen ersetzt.<sup>110</sup> Außerdem bieten Formate wie Reality TV, aber auch die fiktive Narration von Filmen ein Angebot an verschiedensten Lebensentwürfen und damit Identifikationsangeboten. Mit diesen bekommt das Fernsehen in den Lebenswelten der sich orientierenden Zuschauer\*innen Relevanz. Die Sendungen versuchen dabei vor allem durch Emotionalität den\*die passiv wahrnehmenden Zuschauer\*in anzusprechen.<sup>111</sup> Weiß legt dar, wie sich die Zurschaustellung von Intimität und Einblicke ins Persönliche im Fernsehen auch auf das Verhalten der Rezipierenden überträgt. Das Fernsehen wird als eine von der eigentlichen Lebensrealität zu unterscheidende Sphäre wahrgenommen, die ähnlich wie Karneval, die einen Rahmen bietet Tabubrüche und Verhalten abseits der gesellschaftlichen Normen auszuleben. Durch die Wiederholung und Serialität der intimen und privaten Verhaltensweisen, würde sich

---

<sup>106</sup> Weiß 2000, S. 27,28.

<sup>107</sup> Weiß 2000, S. 56,57; Rössler 2001, S. 23-25.

<sup>108</sup> Meyrowitz 1990, S. 151-153.

<sup>109</sup> Weiß 2002, S. 56,57; Rössler 2002, S. 137,138 und 262-279.

<sup>110</sup> Weiß 2002, S. 80 er führt das Beispiel an, dass politische Debatten durch Übertragungen aus dem Parlament direkter nachverfolgt werden können.

<sup>111</sup> Weiß 2002, S. 66; Hicketier 2010, S. 207.

diese schrittweise in das Handeln der Zuschauer\*innen übertragen, ohne einen abrupten Bruch zu bedeuten. Und dieses nicht mehr als Grenzüberschreitung wahrgenommen.<sup>112</sup>

### 2.2.2 Veränderung der Privatheit durch sozial-moralischen Wandel

Weiß legt dar, dass diesem Einfluss des Fernsehens eine Veränderung des Privaten vorausging, die durch einen sozial-moralischen Wandel ab den 1950er Jahren initiiert wurde. Durch diesen wurde unter anderem auch das häusliche Umfeld neugestaltet, da Wohnraum in spezifische Funktionen, wie Wohnen- und Schlafraum, unterteilt wurde und vor allem jedem Mitglied des Haushaltes ein eigenes Zimmer zugeteilt wurde. Gemeinsam führten diese Faktoren zu einer verstärkten Individualisierung und zum Streben nach Selbstverwirklichung in der Privatsphäre, was zur Lebensaufgabe wurde. Der Beruf musste ebenso wie die Beziehung Feld dieser Selbstverwirklichung werden.<sup>113</sup> Durch eine zunehmende Psychologisierung wurden der Körper und die unmittelbaren Gefühle zum Richtmaß für Lebensentscheidungen. Diese sollten dazu dienen in allen Situationen das authentische Selbst herauszustellen und den Mitmenschen zu offenbaren. Denn in der Moderne kann das selbst sich nicht mehr an den Werten und Maßstäben vorangegangener Epochen und Generationen orientieren, sondern muss zur Findung der eigenen Identität selbständig einen Lebensentwurf wählen. Dabei ist in der posttraditionalen Gesellschaft nicht mehr automatisch die Familie die soziale Bezugsgröße, sondern der Mensch kann sich einer Wahlgemeinschaft, basierend auf gemeinsamen Überzeugungen anschließen.<sup>114</sup> Richard Sennett nannte in seiner Publikation *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität* (1977) die Psychologisierung von Beziehungen und ständige Selbstoffenbarung einen Intimitäts- und Authentizitätskult. Weiß legt dar, dass durch diesen eine für eine Reflexion des Selbst notwendige kritische Distanz nicht möglich sei, da man sich durch die Offenbarung gegenüber seinen Mitmenschen auch immer deren Urteil unterziehe. So sei es dem Individuum nicht mehr möglich in einem innerlichen Rückzugsort über die eigene

---

<sup>112</sup> Weiß 2002, S. 58,62, 66-68.

<sup>113</sup> Sennett 1999, S. 412-418; Weiß 2002, S. 39,40.

<sup>114</sup> Weiß 2002, S. 62. Wendelin 2011, S. 35-37 und Imhof 2011, S. 45,46 führen ausführlicher aus, dass das Konzept von Öffentlichkeit in der Aufklärung entstand. Sie setzten in dieser Zeit auch den geistesgeschichtlichen Beginn der Moderne an, die sich durch Abkehr von historisch überlieferten Konventionen charakterisieren lasse. Wendelin nennt als wichtigstes Merkmal die Subjektivierung, wie sie Georg Hegel formuliert hatte. Denn die veränderte Auffassung des Subjekts führe zur Vorstellung vom Menschen als Gestalter sozialer Ordnung und damit der Unabhängigkeit von einem göttlichen Schöpferplan. Dies machte in der politischen Sphäre die reflektierende Instanz der Öffentlichkeit notwendig, da Menschen nun gleichzeitig Subjekt und Objekt der Regierung waren. Dabei hat aber die Filmtheorie genau gegen das in der Aufklärung entstandene Subjektverständnis argumentiert, da sie dem idealistischen Verständnis widersprechen, nach dem der Mensch die Welt nach seinen Vorstellungen gestalten kann. Im Anschluss an marxistische Theorie gingen sie davon aus, dass das Individuum durch Umwelteinflüsse in seinem Bewusstsein geformt und bestimmt wird. Ammer 2008, S. 36-38; Elsaesser/Hagener 2007, S. 86-88.

Ausrichtung zu reflektieren. Man werde schlussendlich von äußeren Erwartungen festgelegt.<sup>115</sup> Außerdem führt Weiß im Anschluss an Sennett aus, dass durch den Anspruch der Selbstverwirklichung im Berufsleben Menschen die Fähigkeit verlieren bei öffentlichen Interaktionen Rollen anzunehmen. Sennett verwendet den Begriff der Rolle für situationsspezifisches Verhalten, das durch Konventionen sich etabliert und angemessen Verhaltensweisen je nach sozialer Stellung bietet. Durch das Unvermögen diese Rollen anzunehmen, fehle auch die Möglichkeit Distanz zum Selbst zu schaffen und Kritik nicht auf die eigene Persönlichkeit zu beziehen.<sup>116</sup> So hätten sich laut Sennett private Verhaltensweisen auch im öffentlichen Leben durchgesetzt und Menschen seien nicht mehr in der Lage ihr Selbst und ihre Erfahrungen zu artikulieren. Verstärkt von stadtplanerischer Vernachlässigung von öffentlichen Räumen komme es zu einem Verlust an Interesse an der Beteiligung am öffentlichen Leben. Stattdessen würde das Private in Form des Intimen in die Öffentlichkeit getragen. Damit werde eine dichotome Unterscheidung in Privates und Öffentliches nicht mehr möglich, die für Sennett aber essentiell für die Gesellschaft ist, um Fremde unvoreingenommen und ohne Bezug auf die eigenen Persönlichkeit kennenlernen zu können.<sup>117</sup> „Dabei ist gerade die Wertschätzung, die man der intimen Beziehung zuerkennt, Schuld daran, dass die Möglichkeiten einer zivilisierten Existenz, in der die Menschen an der Vielfalt von Erfahrung Gefallen finden und sogar Bereicherung aus ihr ziehen, einzig den Wohlhabenden und Gebildeten offensteht. In diesem Sinne ist die Besessenheit von der Intimität das Kennzeichen einer unzivilisierten Gesellschaft.“<sup>118</sup> Mit destruktiver Gesellschaft bezeichnete Sennett die Aufspaltung in Zugehörigkeitsgruppen beziehungsweise stellt er fest, dass immer schärfer abgegrenzt und definiert werde wer zur Gemeinschaft gehört. Dies werde, wie Weiß darlegt durch das Fernsehen befördert, das den bestehenden moralischen Rahmen widerspiegle und diesen durch die Inszenierung und Darstellung von Regelverstößen stütze.<sup>119</sup> Beispielsweise werden in Formaten wie Talk Shows Andersdenkende wie vor ein moralisches Gericht gestellt, da durch die Inszenierung ihre Meinung abgewertet werde.<sup>120</sup> Das spiegelt wieder, warum es problematisch ist durch Drang der Authentizität sich anderen immer preis zu geben und damit deren Urteil auszusetzen. Vom Fernsehen wird der Reiz des Voyeurismus benutzt, indem in verschiedenen Variationen und Formaten Entblößungen inszeniert werden. Laut Weiß führt dies zu einer totalisierenden Meinungsbildung über Andere. Vor allem wird der Wert des Diskurses

---

<sup>115</sup> Sennett 1999, S. 48, 49 und 411; Weiß 2000, S. 56 und Rössler 2002, S. 138.

<sup>116</sup> Weiß 2002, S. 48-50 und Sennett 1999, S. 49-65 und 411, 412.

<sup>117</sup> Sennett 1999, S. 426,427; Thümmel 1999, S. 42,43.

<sup>118</sup> Sennett 1999, S. 427.

<sup>119</sup> Sennett 1999, S. 336-339; Weiß 2000, S. 63-70.

<sup>120</sup> Weiß 2002, S. 66-70.

nicht mehr erkannt. Stattdessen wird das bestehende Werte- und Moralsystem als der Rahmen präsentiert, damit legitimiert und reproduziert. Die Funktion der Öffentlichkeit als Instanz zwischen den Privatleuten als Bürgern und der politisch-administrativen Regierung zu vermitteln geht verloren, wenn die dialogische Form der Kommunikation zwischen den Instanzen nicht gegeben ist.<sup>121</sup> Diese reziproke Form kann nicht zu Stande kommen, wenn die Menschen, beeinflusst vom Fernsehen, weniger auf das Aushandeln von Themen der Allgemeinheit bedacht sind. Denn durch die Preisgabe von intimen Einblicken werden nicht nur Grenzen der Diskretion überschritten, sondern auch die Anliegen von Einzelpersonen in den Vordergrund gestellt, wenn es beim öffentlichen Diskurs eigentlich um die Themen gehen sollte, die alle betreffen.<sup>122</sup> Auch Roger Silverstone legt dar, dass die Grenze des Privaten durch das Darlegen der Leben von Stars und Einblicke in Intimsphären im Fernsehen verschoben wird. Durch dieses Nichtrespektieren des Schutzes der Privatsphäre würde die Dichotomie von Öffentlichkeit und Privatheit aufgelöst.<sup>123</sup> Mit der Arbeit *Kiss The Girls* thematisiert Birnbaum eben diese Präsenz von privaten Verhaltensweisen im Fernsehen.<sup>124</sup>

Für eine Beitrag zum Buch *Der öffentliche Blick*, das Kaspar König zusammen mit Hans Ulrich Orbist herausgegeben hat, beschäftigt Birnbaum sich auch mit der Reality TV Serie *America's Yearbook*, in der eine High School Abschlussklasse von Kameras begleitet wurde. Beworben wurde die Sendung damit, dass sie alle Bereiche zeigen würden— „no matter what happened“. Birnbaum beschreibt die Auswirkungen des Fernsehens auf den öffentlichen Raum wie folgt:

Public space is predominantly thought of as physical site; a place for people to engage in social and productive activities en masse. Television has now redefined public space, not as a particular place - but as a network of points where viewers engage visual and aural components of information. It is no longer necessary to engage bodies directly in order to enter public space. Instead, electronic pulses enter our bodies and provide access to an expansive public flow. Thus, we are confronted by an organization of information whose boundaries are not fixed, but shift and move through a territory of receivership. An older distinction between public and private space is no longer operational in America, in 1991. The production and availability of image and sound on television maps out a new space where inclusion and circulation are now the most significant features.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Weiß 2002, S. 71, 72.

<sup>122</sup> Silverstone 1997, S. 10,11; Weiß 2002, S. 27. Weiß 2000, S. 74- 78. legt dar, dass sich das auch auf das politische Geschehen auswirke, indem auch die Wahrnehmung von Politikern sich verändert. Durch die Etablierung der intimen Wahrnehmung von Persönlichkeiten im Fernsehen, haben auch Politiker\*innen dieses Medium zur Inszenierung ihrer Person genutzt. Auf dieser Grundlage werde ihnen das Vertrauen überantwortet, ohne das eigentliche Handeln zu messen.

<sup>123</sup> Silverstone 1997, S. 10,11.

<sup>124</sup> Zanichelli 2014 und Thümmel 1999 haben in Aufsätzen erläutert, dass die Verbreitung von privaten Anliegen und Einblicke in das Leben anderer durch die Medien von Künstler\*innen seit den 1960er Jahren reflektiert wurde.

<sup>125</sup> Birnbaum 1991, ohne Paginierung.

Kravagna meint, dass Birnbaum mit dieser Fernsehserie die Verschmelzung von Öffentlichkeit und Privatheit analysiere. Eine mediale überlagert die physische Öffentlichkeit und durchzieht diese mit privaten Inhalten.<sup>126</sup> In diesem Zitat ist außerdem erkennbar, dass Birnbaum daran interessiert ist, wie Fernsehen Raum erzeugt und von einer Änderung des Raums ausgeht, wenn sie von „maps out a new space“ spricht. Dies ist ein Punkt, der in den Arbeiten, die im Folgenden untersucht werden, wichtig wird.

### **3 Strukturwandel des Privaten durch das Fernsehen**

Mit der Arbeit *Local TV News Program Analysis*, die Birnbaum in Zusammenarbeit mit Dan Graham im Jahr 1980 im Zuge des Projekts *Television by Artists* von A Space Toronto umsetze, soll nun eine Arbeit mit der nicht nur der Inhalt des Fernsehens, sondern auch seine Produktions- und Rezeptionsbedingungen untersucht werden, in den Blick genommen werden. Außerdem ist diese Arbeit von Anette Urban in ihrer Publikation *Interventionen im public/private space. Die Situationistische Internationale und Dan Graham* im Jahr 2008 ausführlich besprochen worden. Sie untersucht darin Grahams Arbeit hinsichtlich einer Auseinandersetzung mit dem privaten und dem öffentlichen Raum und der vom Fernsehen bedingten Grenzverschiebung. Daneben wird *Local TV News* von Manuela Ammer in ihrer Diplomarbeit *Talking back to the Media* und in ihrem Beitrag für den Ausstellungskatalog *Changing Channels*, herausgegeben vom Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, analysiert. Als zweites Werk soll in diesem Abschnitt *Journey*, die jüngste Arbeit von Birnbaum aus dem Jahr 2021 behandelt werden. Dadurch können Ausführungen von Urban und Ammer vertieft und konkretisiert werden.

#### **3.1 Das Dispositiv des Fernsehens**

Birnbaum und Graham produzierten eine Sendung, die abwechselnd den Blick in ein Wohnzimmer mit einer um den Fernseher versammelten Familie (Abb. 3) zeigt und Einstellungen, die den Blick in den Produktionsraum des eigentlichen Programms (Abb. 4) geben. Gleichzeitig ist durch ein Corner Insert die Nachrichtensendung *City Pulse*, die täglich vom Sender Rogers Cable TV ausgestrahlt wurde, zu sehen.

---

<sup>126</sup> Kravagna 1995, S. 22.

Die Arbeit ist durch ein Video dokumentiert und daneben gibt es zwei Konzepttexte von Graham und Birnbaum, die bereits 1978 verfasst wurden.<sup>127</sup> Diese sollen als Paratexte ebenfalls in die Analyse miteinbezogen werden, da in ihnen der theoretische Rahmen der Künstler\*innen zum Ausdruck kommt und weitere Anliegen, die bei der Umsetzung verloren gingen, nachvollziehbar sind.<sup>128</sup>

Am 10. März 1980 wurde während der Ausstrahlung der Nachrichtensendung *City Pulse* von 17:59 – 18:59 Uhr, die Dauer der Sendung war eine Stunde, gefilmt. Im Wechsel von etwa 3,5 Minuten wechselt die Ansicht vom Blick ins Wohnzimmer mit einer von hinten gefilmten Familie, die vor dem Fernsehgerät sitzt, zum Produktionsraum in dem die Mitarbeiter\*innen ebenfalls von hinten gefilmt zu sehen waren. Konstant zu sehen ist links oben ein Corner Insert, das die eigentliche Sendung zeigt.<sup>129</sup> Auch hier findet ein Wechsel zwischen Aufnahmen aus dem Studio mit den Nachrichtenmoderator\*innen und Berichten von Außenreportern statt. Dieser kann nachvollzogen, da die Mitarbeiter\*innen im Kontrollraum die Umstellung von Liveaufnahmen aus dem Nachrichtenstudio zu vorproduzierten Videos der Reportagen anweisen. Dabei sind sie aufgrund von schlechten Lichtverhältnissen kaum zu erkennen, sodass ihre Stimmen mehr Auskunft über das Geschehen im Kontrollraum geben. Ammer beobachtet, dass auf allen drei Bildebenen Gruppen zusammensitzen, die durch ihre Unterhaltungen eine familiäre Stimmung vermitteln. Der Ton verschiebt sich ab Minute 09:45, nach der die Bilder aus dem Wohnzimmer von dem Gespräch der Fernsehmitarbeiter\*innen begleitet werden.<sup>130</sup> Die Sendung wurde nicht live übertragen. Das Kunstprojekt von A Space Toronto sah eine mehrmalige Übertragung der Arbeit im Sender Rogers Cable TV vor - sie war insgesamt drei Mal zu sehen. Um eine Nähe zur untersuchten Sendung zu gewährleisten, wurde sie einen Tag nach der Aufzeichnung und zur Uhrzeit der *City Pulse* Nachrichten um 18 Uhr das erste Mal ausgestrahlt.<sup>131</sup>

---

<sup>127</sup> Das Video ist auf ubuweb aufrufbar. [https://ubu.com/film/graham\\_tv.html](https://ubu.com/film/graham_tv.html) (zuletzt aufgerufen am 29.02.2024) Die Konzepttexte wurden in Graham 2013 veröffentlicht: Birnbaum/Graham *Local television news program analysis for public access cable television (1978)* zusammen S. 58-61 und Birnbaum *Working Notes for 'Local Television News Program Analysis for Public Access Cable Television' (1978)* 77-85.

<sup>128</sup> Ammer 2008, S. 117.

<sup>129</sup> Ammer 2008, S. 111, 112 hatte anhand von Archivmaterial von A Space Toronto nachvollziehen können, dass bei diesen Ausstrahlungen auch Text beim Wechseln der Szenen die jeweilige Situation markierten. Da dies aber im vorhandenen Dokumentationsvideo nicht beinhaltet ist, kann es in dieser Arbeit nicht weiter berücksichtigt werden.

<sup>130</sup> Ammer 2008, S. 82, 83.

<sup>131</sup> Ammer 2008, S. 112. Ammer führte außerdem aus, dass das Projekt „Television by Artists“ von A Space Toronto eine Serie von solchen Projekten mit insgesamt sechs Künstler\*innen durchführte. Die anderen Arbeiten wurden dabei nur zwei Mal übertragen. Interessanterweise versuchte A Space darüber hinaus auch die Arbeiten Kunstinstitution als Videobänder zur Verfügung zu stellen und eine Distribution aufzubauen. Allerdings konnte dies nicht langfristig aufgrund von Personalmangel gewährleistet werden.

Ammer legt dar, dass die Künstler\*innen mit der Arbeit das Fernsehen als Institution untersuchen, da Birnbaum und Graham sich mit dem Verhältnis der drei konstituierenden Sphären der Produktion, der Rezeption und dem Inhalt beschäftigten. Außerdem macht sie zwei Hauptanliegen aus: Einmal behandelten sie den Zusammenhang von Fernsehen, Familie und Heim – wie das Fernsehen im Zuhause stattfindet und um das Paradigma der Familie herum strukturiert ist. Deshalb beschreibt William Kaizen die Arbeit als Studie des ökologischen Systems des Fernsehens. Sie mach den Zuschauern die verschiedenen Beziehungen, die durch die Technologie bedingt sind, nachvollziehbar. Dies wollten die Künstler\*innen durch das Ermöglichen einer Feedbackstruktur erreichen. Dadurch zeige sich die zugrunde liegende Motivation der Künstler\*innen, den übermächtigen Fernsehanstalten mit ihrer eigenen Sendung entgegenzuhalten, also Feedback zu erzeugen und so die Reichweite künstlerisch und gesellschaftlich wirksam nutzen zu können.<sup>132</sup>

Die Einleitung des Konzepttextes von 1978 bestätigt die These Ammers:<sup>133</sup>

We propose to examine the objective conditions of the production of the local news show by revealing the objective conditions (hidden by the fictional convention in which it is framed) of the people producing it and the real conditions of the family-life of those watching it - for whom TV is a substitute for the real world. By this comparison of the two normally invisible spheres (production and reception), we want to observe/disclose the conditions obscured by conventions of television.<sup>134</sup>

Dabei widmeten sie sich einem speziellen Nachrichtenformat, da sie mit lokalen Fernsehnachrichten bewusst dasjenige wählten, das auf Kommunikation mit einer örtlichen Community abzielte. Es wurde im Gegensatz zu den nationalen Nachrichten im sogenannten „happy news format“ präsentiert. Dieses zeichnet sich dadurch aus, dass es in einem weniger

---

<sup>132</sup> Ammer 2008, S. 62; Kaizen 2016, S. 177. Beide Autor\*innen legten dar, dass die Arbeit genau in Umbruchphase entstand in der viele Künstler\*innen die Hoffnung aufgaben durch das Arbeiten innerhalb der Strukturen der etablierten Fernsehanstalten das System verändern und zu einer dialogischen Form führen könnten. Da die Dominanz der Sender sich als zu groß erwies, hörten auch Birnbaum und Graham auf Arbeiten, die im Fernsehen ausgestrahlt werden sollten, zu produzieren.

<sup>133</sup> Anhand des Konzepttextes von 1978 wird ersichtlich, dass Birnbaum und Graham das Projekt zunächst in einer anderen Form umsetzen wollten. An fünf aufeinanderfolgenden Tagen wollten sie über einen Free Access Kabelkanal senden und jeweils diese Sendung in drei Abschnitte unterteilen. So sollten die drei Ebenen des Fernsehkomplexes nicht wie in der Umsetzung 1980 gleichzeitig, sondern nacheinander gezeigt werden. Die ersten 10 Minuten würde die eigentliche Nachrichtensendung, darauffolgend die Familie im Wohnzimmer beim Schauen dieser Nachrichten und als dritten Abschnitt der Kontroll- und Studioraum gezeigt werden. Diese drei Ebenen sollten durch Variation in den folgenden Tagen auf unterschiedliche Weise analysiert werden. Beispielsweise sollte an Tag zwei der Blick ins Wohnzimmer nicht von einer statischen Kamera aufgenommen werden, sondern durch vor- und zurückschwenkende Kamerabewegung zwischen dem Fernsehbildschirm und der davor versammelten Familie wandern. Diese Abweichungen können nicht weiter thematisiert werden. Birnbaum/Graham 1978, S. 59.

<sup>134</sup> Birnbaum/Graham 1978, S. 58, 59.

formalen Ton und in Zusammenarbeit mit einem Studioteam, das laut Text eine idealisierte Familie nachahmen sollte, vermittelt wurde.<sup>135</sup>

Ammer führt aus, dass Graham und Birnbaum Argumente der Filmtheorie auf das Fernsehen übertragen wollten. Auch Annette Urban stimmt dieser These Ammers zu, dass Birnbaum und Graham die Apparatustheorie aufgriffen, um zu zeigen wie das Fernsehen abseits des Inhalts, sondern als System ideologisch wirksam wird.<sup>136</sup>

Anhand eines Zitats von Laura Mulvey, das Birnbaum in den working notes referenzierte, wird deutlich, dass sie Punkte der Filmtheorie aufgreifen, die dargelegen, dass der Film im Kino durch die Verdeckung seiner technischen Beschaffenheit es schafft die Illusion von Realitätseindruck im Zuschauer zu erzeugen. Durch das Senden der Produktionsseite sollte die technische Beschaffenheit des Fernsehens vermittelt werden und der Blick in das Wohnzimmer einer Familie die eigene Rezeptionsform vor Augen führen. Damit sollte die von Mulvey angeklagte Unterdrückung des Blicks der Kamera und des Blicks der Zuschauenden aufgehoben werden.<sup>137</sup> Aufgrund von Zitaten aus den Konzepttexten, die Referenzen zu Spiegelmotiven enthalten, stellt Ammer die These auf, dass Birnbaum und Graham darüber hinaus die Theorie von Jacques Lacan, die nur ein Jahr zuvor 1977 ins Englische übersetzt worden war, sowie die filmtheoretischen Schriften von Jean-Louis Baudry und Christian Metz als Referenzrahmen dienten. Baudry versteht den Film als Spiegel im Sinne von Lacan, indem sich die Zuschauer nicht selbst reflektieren, sondern ihre soziale Umwelt in einer idealisierten Form erleben und als imaginäres Ideal des Selbst übernehmen.<sup>138</sup> Dabei zeichnet sich das Kino dadurch aus, dass es zum Zuschauer eine Distanz herstellt, indem seine Existenz in der Filmwelt keine Rolle spielt. Christian Metz beschreibt, dass man sich deshalb als allwissendes, übergestelltes Wesen fühlt, das von außen auf das Geschehen blickt (primäre und sekundäre Identifikation). Damit befriedigt Kino mit der räumlichen Nichtübereinstimmung von Schauspieler\*in und Zuschauer\*in die Lust des Voyeurismus.<sup>139</sup> In ihrem Text erläuterten Birnbaum und Graham, dass sie die Orte der Produktion und Rezeption für ihre Arbeit als Spiegelbilder voneinander konzipiert haben, da beide mit einer statischen Kameraposition im Weitwinkel und damit in Zentralperspektive aufgenommen wurden. Zusätzlich waren die Rezipient\*innen so versammelt, dass sie auf das Fernsehgerät als Fluchtpunkt ausgerichtet waren. Da in gleicher Weise am Ort der Produktion die Inszenierung auf die Kamera als

---

<sup>135</sup> Birnbaum/Graham 1978, S. 59.

<sup>136</sup> Urban 2013, S. 428.

<sup>137</sup> Birnbaum 1978, S. 78.

<sup>138</sup> Ammer 2008, S. 30,34.

<sup>139</sup> Ammer 2008, S. 36-38; Elsaesser/Hagener 2007, S. 86-88.

Fluchtpunkt ausgerichtet war, erzeugten sie eine achsensymmetrische Spiegelung (Abb. 28).<sup>140</sup> Diesen Miteinbezug des Raumes der Rezeption und Produktion vergleicht Ammer mit der Beschäftigung Baudrys mit dem Projektionssaal und den dort herrschenden Bedingungen für die Zuschauer in Analogie zu Platons Höhlengleichnis, was er als das Kinodispositiv bezeichnet.<sup>141</sup> Darin thematisiert Baudry auch die Verwendung der Zentralperspektive, da sie nicht die einzige mögliche Form der Bildgestaltung ist und in moderner Kunst bereits als kulturell konstruiert vernachlässigt wurde. Er sieht das als Stilmittel durch das der\*die Zuschauer\*in zum Bezugspunkt des Bildraums und damit zum Erzeuger von Bedeutung konstruiert wird. Damit wird der Zuschauer, im Sinne Althusers angerufen, und als Subjekt formiert.<sup>142</sup>

Diese Vertuschung der technischen Beschaffenheit kann auch für das Fernsehen konstatiert werden. Denn das Fernsehen versucht durch sein Verkaufsargument der Unmittelbarkeit den Eindruck der Realität aufrechtzuerhalten. Ammer führt die Autorin Flitterman-Lewis an, die den Unterschied zwischen dem Fernsehen und dem Kino an zwei Punkten festmacht: Fernsehen habe eine andere Struktur als das Kino, da es aus Segmenten und Aneinanderreihung von sich unterscheidenden Formaten besteht. Damit ist ihm im Gegensatz zum Film die Unterbrechung immanent. Dadurch würde die primäre Identifikation aufgebrochen und die sekundäre Identifikation vergrößert. Wichtig ist bei ihrem Zitat außerdem, dass Fernsehen viel mehr Lust am endlosen Weiterschauen erzeuge und das Gefühl der Unmittelbarkeit herbeiführen kann, weswegen es viel manipulativer sei.<sup>143</sup> Dazu werden technische Möglichkeiten, die die Fiktion offenlegen könnten, unterdrückt, um die mediale Vermittlung zu vertuschen. Dies geschieht einerseits durch den Einsatz der Zentralperspektive, die den Eindruck der Fortführung der gewohnten Wahrnehmung im virtuellen Raum hervorrufen soll. Andererseits wird auch auf inhaltlicher Ebene das Fernsehen an die Realität angepasst.<sup>144</sup> Im Fernsehbild soll für die Zuschauer eine realistisch wirkende Darstellung von Außenwelt vermittelt werden und gleichzeitig imitiert auch das Studio den Wohnraum in dem der\*die Empfänger\*in sitzt und rezipiert.<sup>145</sup> "Studio space is meant to (fictionally) represent both, the exterior psychological space experience of the viewer and the projection of a living room space in which the typical viewer is presumed to be enclosed."<sup>146</sup> Durch die suggerierte Unmittelbarkeit und Live-

---

<sup>140</sup> Birnbaum 1978, S. 79, 80.

<sup>141</sup> Ammer 2008, S. 60, 61.

<sup>142</sup> Ammer 2008, S. 32,33; Baudry 1974, S. 41-47.

<sup>143</sup> Ammer 2008, S. 44; Flitterman-Lewis 1992, S. 238.

<sup>144</sup> Silverstone 1994, S. 55-58 und Spigel 1993, S. 74-79.

<sup>145</sup> Ammer 2008, S. 63.

<sup>146</sup> Graham/Birnbaum 1978, S.59.

Übertragung im Fernsehen wird eben auch das Gefühl der Teilhabe am Geschehen vermittelt, um die Illusion von Wirklichkeit zu erzeugen. Urban legt dar, dass damit der Übergang vom realen zum virtuellen Raum verwischt werde.<sup>147</sup>

In den *Working Notes* illustriert Birnbaum in Zeichnungen den Aufbau, also die Positionierung der Kameras und der Teilnehmer\*innen im Fernsehstudio und im Wohnzimmer der Familie. Im Text hierzu erläutert sie die soziale Situation an den beiden Orten der Produktion und Rezeption um zu zeigen, wie das Fernsehen eine Familienstruktur zu spiegeln versucht (Abb. 29). Sie beschreibt, wie sich das Team im Fernsehstudio zueinander verhält: Es gibt eine Hierarchie zwischen den die Technik im Kontrollraum überblickenden Mitarbeiter\*innen und den Moderator\*innen der Nachrichtensendung im eigentlichen Studio (Abb. 30). Denn die beiden Bereiche sind durch eine schalldichte Wand voneinander abgetrennt und ermöglichen lediglich auditive und einseitige Kommunikation, indem vom Kontrollraum über Mikrofon und Headsets Anweisungen direkt in das Studio gegeben, aber nicht beantwortet werden können. Außerdem nennt sie das Team im Studio die „family-on-stage“ deren Anordnung im Halbkreis um einen Tisch der Familie zuhause vor dem Fernseher nachgeahmt sein soll. Auch die Mitarbeitenden im Kontrollraum nannte sie „controll-room-family“, die allerdings nicht in einer runden, sondern in einer linearen Anordnung eingezeichnet sind. Bei ihnen geht vielmehr aus der Interaktion, die im Dokumentationsvideo nachvollzogen werden kann, ein familiäres Verhältnis hervor. Damit charakterisierte Birnbaum den Ort der Produktion bereits durch die zwei Merkmale, die sie für das Fernsehen herausarbeiten möchten. Nämlich das er von Hierarchie, der fehlenden Möglichkeit zu Antworten und der Organisation um die Familie.<sup>148</sup>

Es folgt in Birnbaums Konzepttext ein kurzer Abschnitt, den sie mit „analytical-spatial dimensioning“ betitelt. Sie wendet sich hier dem Ort des Empfangens der Übertragung (endpoint of transmission) zu, mit der Annahme, dass es sich um ein Wohnzimmer handelt. Mit Formulierung als „enclosed or semi-enclosed area such as ‚living‘ or ‚family‘ room“ implizierte sie, dass es sich um einen privaten Raum handelt.<sup>149</sup> Sie erläutert, dass die Ausstrahlung der Fernsehsendung im Wohnzimmer einen Radius einnimmt und die Positionierung innerhalb dieses Bereichs Einfluss auf die Wahrnehmung der Rezipierenden haben kann: sitzt jemand auf Höhe von 2m wird er\*sie vermeintlich viel mehr in das im Fernsehen zu sehende Geschehen hineingezogen, was Birnbaum subjektive Position nennt (Abb. 31). Dagegen könne eine Person bei einer Entfernung von 4m das Gerät in seinem räumlichen Kontext wahrnehmen und so zu

---

<sup>147</sup> Urban 2013, S. 425.

<sup>148</sup> Birnbaum 1978, S. 78 ;Ammer 2008, S. 65, 66.

<sup>149</sup> Birnbaum 1978, S. 79.

einer objektiveren Wahrnehmung gelange.<sup>150</sup> Hierin ist also eine Beschäftigung mit den Rezeptionsbedingungen und der räumlichen, vom Fernsehen konstituierten Situation vergleichbar mit Baudrys Auseinandersetzung mit Projektionsraum, erkennbar. Dabei führt Birnbaum auch noch aus, dass die Architektur der Fernsehrezeption, also das Wohnzimmer, im Gegensatz zum Kino nicht die Bewegung einschränkt, sondern es zur Empfangssituation gehört, dass Familienmitglieder sich auch vom Gerät entfernen und andere Tätigkeiten aufnehmen können.<sup>151</sup> Ammer hob diese Beschäftigung mit dem Dispositiv Fernsehen und dessen strukturelle Wirkweise im privaten Raum als Pionierleistung hervor, da die Fernschwissenschaft sich erst später mit den Differenzen zwischen Kino und Fernsehen beschäftigte.<sup>152</sup> John Ellies hat in einer der frühesten Untersuchungen dieses Bereichs ebenfalls die Mobilität der Zuschauenden, die die Rezeptionssituation im eigenen Haus ermöglicht, als wichtiges Element herausgearbeitet. Damit geht einher, dass er\*sie wahrscheinlich nicht stillsitzt und seine\*ihre Aufmerksamkeit ununterbrochen der Sendung widmet. Deshalb spielt der Ton beim Fernsehen eine wichtige Rolle, um die Aufmerksamkeit der\*des Zuschauer\*in wieder zu gewinnen. Außerdem lassen wiedererkennbare Melodien die Struktur des Flows einordnen, da anhand von ihnen erkennbar wird, dass beispielsweise die Nachrichtensendung beginnt. Urban macht außerdem die Beobachtung, dass der Blick in den Kontrollraum und das Wohnzimmer jeweils kaum architektonische Informationen liefert oder durch den Blick eines Fensters zur Umwelt geöffnet ist. Stattdessen zeichnen sich die gezeigten Räume durch eine Geschlossenheit aus, sodass die Konzentration auf die durch das Fernsehbild erzeugte Raumkoppelung liegt. Damit ist die Spiegelung des Anfangs- (Studio) und Endpunktes (Zuhause) der Rezeption gesteigert und die Pole des Mediensystems deutlich. Durch die Geschlossenheit wird außerdem der Topos des Fernsehens als Fenster zur Welt negiert.<sup>153</sup> In einer Skizze für *Local TV News* ist ersichtlich, dass der Ton auch im Nebenraum, in den sich Familienmitglieder immer wieder begeben und damit aus dem Blickfeld bewegen aufgenommen wurde. Damit haben die Künstler\*innen auch das Charakteristikum des Fernsehens, das eine Mobilität der Zusehenden ermöglicht integriert.<sup>154</sup> Ein weiterer Unterschied zum Kino ist, dass die Zuschauenden in gewissen Formaten direkt angesprochen werden und eben nicht aus der diegetischen Welt ausgeblendet werden. Dabei geht es darum die häusliche Rezeptionssituation zu adaptieren und eine Art familiäre Beziehung zu den

---

<sup>150</sup> Birnbaum 1978, S. 79, 80.

<sup>151</sup> Birnbaum 1978, S. 80.

<sup>152</sup> Ammer 2008, S. 81.

<sup>153</sup> Urban 2013, S. 438.

<sup>154</sup> Urban 2013, S. 431.

Rezipierenden aufzubauen, was beispielsweise in der Art wie Nachrichtensprecher\*innen reden erkennbar ist. Zusätzlich meint Ellis würde das Fernsehen eine dritte Partei neben dem Ich und Du Verhältnis zu den Rezipierenden konstruieren, was zur Bestätigung des Konsens beitrage. Das Fernsehen konstruiere sich so zum Stellvertreter. Denn die Zusehenden würden auf die Echtheit der übermittelten Information vertrauen, statt sich vor Ort ein eigenes Bild vom Geschehen zu machen. Damit würden sie zu „viewer-as-citizen“, die nicht mehr selber aktiv am Geschehen teilnehmen, sondern lediglich Empathie für das Gesehene fühlen.<sup>155</sup>

### 3.1.1 Familie als Matrix des Fernsehens

Damit funktionierte die von Birnbaum und Graham beabsichtigte Spiegelung von Produktions- und Rezeptionsort nicht nur über die konstruierte Zentralperspektive, sondern durch das Aufzeigen der Strukturierung des Fernsehens um die Familie. Denn wie bereits erläutert, fassen die Künstler\*innen auch die Mitarbeiter des Fernsehstudios (sowohl die Moderatoren, als auch die Kontrollraummitarbeiter) als familienähnlich auf. Ammer betonte, dass die Videodokumentation erkennbar macht, wie sehr das Fernsehen um eine idealisierte Familienstruktur organisiert ist. Deshalb fassen die Künstler\*innen das Fernsehen als Zerrspiegel der Wirklichkeit der fernsehenden Familie auf.<sup>156</sup>

A contrast is apparent between the ‘representation’ of this on screen – into which members of the real families are transported- and the actual reality taking place [...] in the real studio space and in the specific viewer’s real homelife. The TV news program is a distorting mirror of the reality of the family group watching it. Actual local news is found, not in it’s reflection onTV, but in the home of tis viewer(s)<sup>157</sup>

Urban erläutert, dass sie sich auf die Sozialstruktur der Familie konzentrieren würden, um das Private und Familiäre als den Rezeptionskontext zu zeigen, nachdem das Fernsehen mit der Übertragung der Mondlandung, als sich als global tätige Fortschrittstechnologie hatte inszenieren können.<sup>158</sup> Dabei war das in der Umsetzung von *Local TV News* präsente Familienideal nicht mehr repräsentativ für den Großteil der Bevölkerung Anfang der 1980er Jahre. Urban und Ammer legen dar, dass in den 70er Jahren das Publikum sich durchaus über die klassische Kernfamilie hinaus diversifiziert hatte, was auch zur Ausführung von Weiß zum Trend zur Wahlgemeinschaft passt. Urban konstatiert, dass sich die Künstler\*innen damit für den Entstehungszusammenhang von Fernsehen und einer Betonung des Familiären in den 50er

---

<sup>155</sup> Ammer 2008, S. 45-47, Ellis 1993, S. 127-134 und 168-171. Ammer hob die Leistung von Ellis hervor, da er als erster das Fernsehen als eigenständiges Dispositiv auffasste und die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zum Kino herausarbeitete.

<sup>156</sup> Ammer 2008, S. 63.

<sup>157</sup> Birnbaum/Graham 1978, S. 59, 60

<sup>158</sup> Urban 2013, S. 430.

Jahren interessierten. Sie wollten nachzeichnen, wie die sozialen Strukturen in der Nachkriegszeit auch das Mediensystem prägten und bis in die 1980er Jahre noch erkennbar war.<sup>159</sup> Auch hat Ellis anhand einer Studie zum Fernsehen im Vereinigten Königreich gezeigt, dass im Fernsehen präsentierte Familienideal nicht mit der Lebensrealität übereinstimme. Dennoch trug das Fernsehen durch diese Ausrichtung auf die Familie dazu bei, die Vorstellung einer heilen und „normalen“ Familie zu prägen. Er geht auch darauf ein, dass, wie auch Weiß angeführt hat, andere Lebensentwürfe oder Standpunkte als Normabweichung dargestellt wurden.<sup>160</sup>

Interessanterweise leitet Ammer aus dem Videomaterial ab, dass Hierarchien in den Geschlechterrollen der Personen auszumachen seien, indem der Vater seltener aufsteht und sich vom Gerät entfernt. In der Interaktion der Mitarbeiter im Kontrollraum wird der Mann als der höhergestellte erkennbar, indem er die Anweisungen gibt, während die Frau für das Herunterzählen zum nächsten Bildwechsel zuständig ist.<sup>161</sup> Damit lässt sich mit *Local TV News* auch ablesen wie das Fernsehen soziale Hierarchien im Zuhause formt bzw. diese hier wirksam wurden. Dafür führt Ammer eine Studie von David Morley an, bei der ebenfalls eine Geschlechterdifferenz festgestellt werden konnte, da es für Männer selbstverständlicher war über die Auswahl des Fernsehkanals zu bestimmen und sie außerdem das Zuhause als Ort der Freizeit auffassten. Dagegen bewegten sich Frauen öfter vom Fernsehgerät weg, da sie währenddessen Hausarbeit erledigten.<sup>162</sup> Auch Kravagna hebt diesen Aspekt hervor und argumentiert, dass das Fernsehen nicht nur eine mediale Ausgestaltung des öffentlichen Raumes ist, sondern auch die geschlechterspezifische Trennung von öffentlich als männlich und privat als weiblich fortführt. Dies wird im folgenden Kapitel noch weiter ausgeführt werden.

Durch die im Konzepttext beschriebenen und im Dokumentationsvideo erkennbaren Parallelen zwischen Produktionsmitarbeitenden, der „studio family“ und dem Familienkreis im Wohnzimmer, wird laut Urban die Privatisierung der Öffentlichkeit erkennbar. Damit kommt sie auch zur von Weiß beschriebenen Erkenntnis, dass im Fernsehen private Verhaltensweisen naturalisiert werden.<sup>163</sup> Birnbaum und Graham erläutern in ihrem Text, dass die Moderatoren

---

<sup>159</sup> Ammer 2008, S. 84,85; Urban 2013, S. 430-432.

<sup>160</sup> Ammer 2008, S. 77; Ellis 1993, S. 114, 137 und 159, 155.

<sup>161</sup> Ammer 2008, S. 83.

<sup>162</sup> Kravagna 1995, S. 19; Morley 1986, S. 145-148; Ammer S. 78-81. Wie Ammer darauf hinwies, hat Kravagna bei seiner Erläuterung dazu wie *Local TV News* zeige, dass ein starker Unterschied zwischen Mann und Frau beim Fernsehverhalten nachvollzogen werden kann, sich am Konzepttext orientiert. In der eigentlichen Umsetzung war der Kontrast nicht so stark, da auch der Mann seine Aufmerksamkeit der Fernsehsendung widmete und zwischendrin den Raum verließ.

<sup>163</sup> Urban 2013, S. 436, 437.

sich wie eine Familie verhalten mit dem Anchor Man als Vaterfigur und den Außenreportern als aufgeweckte Kinder, die für den Job weggezogenen Familienmitglieder repräsentieren:

„TV sells the notion of the idealized, happy family. As simulated on the ‘happy news’ program, it consists of the news anchorman, ‘The Father’, his sons and daughters, uncles and aunts. The father is a condoning figure-head who rests at home, while the more active sons and daughters pursue (literally follow the action of) developing local news stories by travelling to their sites of origin. Although the news may not be good, the overall feeling projected is one of reassurance; news stories (no matter how grisly) are presented tonguecheek, or may be subjected to wry comments or even giggles by various members of the inner circle of the news ‘family’.”<sup>164</sup>

Durch diese Personifizierungen soll Sympathie der Zusehenden erlangt und so die Glaubwürdigkeit der gesendeten Nachrichten etabliert werden. Im Text bezeichnen sie die Nachrichten deshalb als fiktiv. Dies diene dazu einerseits ein Familienideal zu propagieren, aber auch um idealisierte Identifikation zu stützen, die im Zusammenspiel mit den anderen Programmsegmenten der Werbung zum Konsum anregen sollen.<sup>165</sup>

Durch *Local TV News* werden die Zuschauer\*innen der Sendung von Birnbaum und Graham durch das Sehen der Fernsehschauenden Familie aufmerksam auf die Verschränkung von öffentlichem und privatem Raum. Indem man über den Fernseher einen Blick in ein Wohnzimmer als privaten Raum bekam und darin die vermeintliche Teilhabe an Öffentlichkeit ausmachen konnte.<sup>166</sup> Durch das Fernsehen nach der Arbeit im Privaten wird vermeintlich Zugang zu Öffentlichkeit und sozialer Interaktion möglich, da virtuell eine Gruppe von Menschen anwesend ist. Urban bezeichnete dies als „kompensatorischen Charakter medialer Öffentlichkeit“.<sup>167</sup> Durch diese vermeintliche Verbindung mit anderen Menschen im Fernsehen wird die zerstreute Familie kompensiert. Dabei wendet Urban ein, dass Öffentlichkeit schon in seiner klassisch-bürgerlichen Ausformung durch Medien vermittelt wurde und so Privatleute zum Publikum zusammenschloss. Doch mit der Verfügbarkeit von öffentlichen Inhalten im

---

<sup>164</sup> Birnbaum/Graham 1978, S. 60.

<sup>165</sup> Graham und Birnbaum, S. 60.

<sup>166</sup> Urban 2013, S. 428. Urban machte diesen Punkt in Bezug auf die Arbeit *Production/Reception* von Dan Graham. Er kann aber auch auf für *Local TV News* geltend gemacht werden, da hier ebenfalls die Zuschauer\*innen den Blick in ein anderes Wohnzimmer bekamen.

<sup>167</sup> Urban 2013, S. 432. Ammer 2008, S. 21-23 führte als Vergleichswerk die Arbeit *Facing A Family* von VALIE EXPORT und Peter Weibel aus dem Jahr 1971 an, die ebenfalls für eine Familie beim Fernschauen gefilmt hatten. Dabei positionierten sie allerdings die Kamera oberhalb des Geräts, sodass die Menschen von vorne zu sehen waren. Dadurch wird der von Birnbaum und Graham intendierte Effekt, die Raumverschränkung durch das Fernsehen aufzuzeigen, außer Acht gelassen und mehr Fokus auf spiegelbildliche Wirkung gelegt.

Privaten verschwimmt die Grenze zwischen den beiden Sphären und so implodiert das „fruchtbare Wechselverhältnis“. <sup>168</sup>

Eine weitere Ebene der Spiegelung in *Local TV News* betrifft auch die Tageszeit. Damit greifen sie einen weiteren wichtigen Faktor auf, durch den das Fernsehen eine Illusion von Wirklichkeit erzeugen kann. Denn, wie Raymond Williams auch erläutert, wird der Flow des Fernsehens als ständig präsenter Informationsfluss synchron zum realen Zeitverlauf und in Beziehung zum realen Raum verstanden: <sup>169</sup> „TV programming is a linear flowing continuum, congruent with the events of the real world’s time/space continuum which is also that of its receiving audience. This gives it the possibility of immediacy, for news are taking place within the time/space of everyone’s lived world.“ <sup>170</sup> Urban erläutert, dass das Fernsehen in seinem Programm an die Lebensrealität der Menschen angepasst ist, aber eben auch auf diese einwirkt. Das in der Arbeit untersuchte Format der Nachrichtensendung findet laut Konzepttext zur Abendzeit statt, um als Ritual den Übergang vom Arbeitstag in den Feierabend zu dienen. Damit wird das Fernsehschauen zum Marker zwischen öffentlichem zum privatem Leben: „As it [,happy news’] is when the worker in the family comes home from work, it serves as a transition period from the frame of public to that of domestic space“ <sup>171</sup> Interessanterweise nennen sie dabei den privaten Raum die Sphäre der Freiheit und des Auslebens des eigenen Lebensentwurfs, wie Weiß in Bezugnahme auf Rössler ebenfalls definiert: „realm of personal freedom, removed from the market place where the family indulges their ‚life-style‘ projections, free from constraints of the work part of their day.“ <sup>172</sup> Es wird also eine räumliche Trennung von Arbeit und Freizeit und eine damit entstehende Spaltung in öffentlichen und privaten Bereich beschrieben. <sup>173</sup>

In der Ausstrahlung der Sendung zur gleichen Zeit wie der tatsächlichen Nachrichtensendung sieht Urban ein bewusstes Aufgreifen der Anpassung des Fernsehablaufs an den Tagesablauf. Indem es den Zusehenden während der Ausstrahlung von *Local TV News* möglich war, zur tagesaktuellen Nachrichtensendung auf einem anderen Sender zu schalten, könnte ihnen dieser Umstand vor Augen geführt worden sein. Auch die eigene Anpassung des Alltags an die sich immer gleichsam wiederholenden Sendezeiten könnten dadurch begreifbar gemacht werden. Dadurch wird auch die Unmittelbarkeit der Nachrichten und die gewollte Wirklichkeit

---

<sup>168</sup> Urban 2013, S. 425.

<sup>169</sup> Urban 2013, S. 434.

<sup>170</sup> Birnbaum/Graham 1978, S. 60, 61.

<sup>171</sup> Birnbaum/Graham 1978, S. 60.

<sup>172</sup> Birnbaum/Graham 1978, S. 60.

<sup>173</sup> Ammer 2008, S. 63, 64; Urban 2013, S. 433, 434.

hinterfragbar. Deshalb zeige, laut Urban, diese Wahl des Sendeplatzes die „Durchdringung von medialer und realer Wirklichkeit“.<sup>174</sup>

### 3.1.2 Feedbackstruktur

Als zweiten Fokus der Arbeit *Local TV News* lässt sich das Anliegen der Künstler\*innen mit der Ausstrahlung im System des Fernsehens zu arbeiten ausmachen. Ammer geht dafür auf die Videokunstgeschichte und die Auseinandersetzung mit der technischen Möglichkeit des Feedbacks ein. Sie erläutert, dass aktivistische Gruppen wie die *Raindance Corporation* der Videotechnologie als Reflexionsinstrument im Sinne der Kybernetik positives Potential zur Verbesserung zusprachen. Dies wird von Paul Ryan in mehreren Ausgaben im von der Gruppe veröffentlichten Magazin erläutert, der dabei keinen künstlerischen Ansatz vertrat, sondern darlegt wie Feedback in Therapie aber auch anderen Gruppenformen genutzt werden könne. Mit Video war es möglich Verhalten von Menschen aufzuzeichnen und durch das Betrachten des Bildmaterials konnten sie einen Eindruck ihrer Wirkung auf Andere bekommen und so ihr Verhalten verändern, was er als *Information infold* bezeichnet. Dies wurde als positives Potential aufgefasst, da es die Lücke zwischen Innen- und Fremdwahrnehmung überwand und dabei anders als ein Spiegel nicht einen unmittelbaren Eindruck vermittelte. Damit sollte ein nicht idealisiertes Selbstbild zugänglich werden.<sup>175</sup> Ammer erwähnt auch, dass Birnbaum in ihrer Zeit beim Architekturbüro Lawrence Halprin diese Technik als Übung verwendete, um durch diese verbesserte Selbstwahrnehmung und Verständnis für Verhalten von Gruppen Erkenntnisse für die Stadtplanung zu gewinnen.<sup>176</sup> Durch das Agieren innerhalb der etablierten Strukturen des Fernsehens erlangten sie die Möglichkeit in dieser medialen Form von Öffentlichkeit einen Beitrag und damit eine von der gängigen in die Ideologie durch formale und narrative Struktur eingepasste Sichtweise zu senden. Ammer stellt die These auf, dass das Zeigen der Familie diesen positiven Feedback-Effekt beinhalten sollte. Kaizen geht auch darauf ein, dass die Zusehenden ihr eigenes Verhalten, mit dem der gesendeten Familie vergleichen konnten. Dadurch könnten sie sich bewusstwerden, dass die Nachrichtensprecher nicht nur mit ihnen selbst eine persönliche Beziehung aufbauen wollen, sondern diese Ansprachen generisch an eine große Gruppe von Menschen gerichtet sind. Damit wollen Birnbaum und Graham den Zuschauer\*innen ermöglichen, Verständnis für die technische Bedingtheit der im Fernsehen vermittelten Realität und die Funktionsweise der Grammatik des Fernsehens zu gewinnen und

---

<sup>174</sup> Kravagna 1995, S. 18,19; Urban 2013, S. 434,435.

<sup>175</sup> Ammer 2008, S. 92-97.

<sup>176</sup> Ammer 2008, S. 103,104.

so eine kritische Distanz zu gewinnen.<sup>177</sup> Die Arbeit *Local TV News* sieht Steven Jacobs als das Zurückwerfen eines virtuellen Raums auf einen tatsächlichen privaten beziehungsweise öffentlichen Raum.<sup>178</sup> Mit dem Aufzeigen der Spiegelung von Studioraum und Wohnzimmer, zeigen die Künstler\*innen wie der Raum des Fernsehens an den realen Raum anzuschließen versucht und zwangsläufig mit den Räumen des Alltags verbunden ist.<sup>179</sup>

### 3.2 Suburbanisierung der Öffentlichkeit

Sowohl Ammer als auch Urban gehen bei ihren Untersuchungen zu *Local TV News* darauf ein, dass in anderen Texten von Graham eine Auseinandersetzung mit Fernsehen eingebettet im Familienleben in der Vorstadt erkennbar ist. In seinem Text *Video in relation to Architecture* der im videotheoretischen Sammelband *Illuminating Video. An Essential guide to Video Art* von Doug Hall und Sally Jo Fifer im Jahr 1990 veröffentlicht worden ist, wird eine Beschäftigung mit den Veränderungen des Privatlebens, vergleichbar zu den Ausführungen zum sozialen Wandel in den 50er Jahren von Raphael Weiß, erkennbar. Graham geht darauf ein, wie die amerikanische Mittelklasse sich in den Vorstädten ansiedelte und damit ein Pendeln vom Arbeitsplatz, in den Innenstädten oder Industriegebieten zum Ort der Freizeit im Eigenheim einherging. Dabei zogen Menschen aus größeren Familienverbänden weg, um mit ihrer Kernfamilie (der „nuclear family“) in der Nähe des neuen Arbeitsortes ein neues Leben anzufangen. Das Fernsehen wurde in den 1950er Jahren als Massenmedium in vielen amerikanischen Haushalten etabliert. Damit fällt diese Etablierung mit der Nachkriegszeit zusammen, in der für den wirtschaftlichen Aufschwung Konsumismus geworben wurde.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> Kravagna 1995, S. 18,19; Ammer 2008, S. 88, 89; Kaizen 2016, S. 175-177; Urban 2013, S. 429 sieht, wie Ammer, in der Ausstrahlung der Familie einen Spiegel, vergleichbar einer Closed-Circuit-Installation. Dieser Effekt werde durch die beschriebene bewusste Konstruktion eines zentralperspektivischen Bildraums bei der Aufnahme des Kontrollraums und des Wohnzimmers erreicht. Damit sind sie beide in das Wahrnehmungsmodell, das auch dem Spiegelbild zugrunde liegt und zur Subjektkonsolidierung beiträgt, eingeschrieben. Urban sah darin nicht nur ein Anknüpfen an Filmtheorie, sondern an die Tradition der europäischen Kunst seit der früher Neuzeit, in der die Anwendung von Zentralperspektive mit der Darstellung eines authentischen Abbild der Wirklichkeit gleichgesetzt wurde.

<sup>178</sup> Jacobs 2009, S. 132.

<sup>179</sup> Jacobs 2009, S. 133. Mit ihrer Aufmerksamkeit für repräsentierte Orte und den Orten der Repräsentation sieht er das Konzept von site und non-site von Robert Smithson, der sich ebenfalls mit der Mediatisierung von Orten beschäftigt, aufgegriffen. Ammer 2008, S. S. 85,86 und 117 führt auch Kritik an, da in den Konzepttexten formulierte Anliegen nicht alle im Dokumentationsvideo festmachbar sind. Anhand von Rezensionen in Tageszeitungen, also unmittelbare Reaktionen auf ausgestrahlte Sendungen, machte Ammer deutlich, dass der gewünschte Effekt beim Fernsehpublikum nicht ganz so eintrat. Dafür sei die Arbeit in der Umsetzung zu analytisch gewesen und hätte dadurch langsamer gewirkt und nicht die Aufmerksamkeit der Zuschauer aufrechterhalten können. Diese Langsamkeit sieht Ammer aber durchaus als von Birnbaum und Graham intendiert an, da sie zur Aufschlüsselung der Grammatik des Fernsehens beitragen solle und der Grad der Reflexion bei den Konzepttexten höher ist.

<sup>180</sup> Graham 1990, S. 168, 169.

Ammer nennt die Betonung des Familiären und des Häuslichen, wie es sich im Nachkriegsamerika finden ließ eine Ideologie der Häuslichkeit.<sup>181</sup>

Weiter legt der Konzepttext dar, dass die Vorstadt für die Arbeiter als Ort der Freizeit und damit im Gegensatz zum Arbeitsort in der Stadt konnotiert war. Durch das Fernsehen wird das Entspannen nach dem stressigen Arbeitsalltag zuhause möglich und bietet Anschluss an soziale Öffentlichkeit durch seine Sendungen: „television programming allowed the person in his private space to nonstressfully connect to the larger, public world, but free of its demands and sheltered in their home life.“<sup>182</sup> Diese Haltung identifiziert Roger Silverstone auch in Raymond Williams Publikation, in der er darlegt, dass durch die Mobilisierung und Flexibilisierung der Arbeiter eine Distanz zwischen den Familien auftrat, die durch die Technologie wie Radio, Telefon und Fernsehen zur Erzeugung eines Gemeinschafts- und Verbundenheitsgefühls kompensiert wurde.<sup>183</sup> Hartley beschreibt die Trennung, die mit marktwirtschaftlichem Kapitalismus einherging: Durch zentralisierte Produktion und Distribution auf der einen Seite ist das private Zuhause nur noch Ort des Konsums, womit die Orte der Produktion und der Rezeption getrennt sind. Er legt dar, wie im Fernsehen die Notwendigkeit für die neuen Konsumgüter suggeriert wurde, um Nachfrage zu schaffen. Silverstone nennt die einzelnen Haushalte „centres of a network“, also angeschlossen an ein Kommunikationsnetzwerk, durch das man mit einer Gemeinschaft von gleichgesinnten, einer community oder der Nation in Verbindung zu stehen scheine.<sup>184</sup> Aus Grahams Zitat schließt Urban, dass Graham diese Verfügbarkeit von öffentlichen Diskursen im privaten Zuhause nicht positiv einschätze, da es eine Teilhabe an Öffentlichkeit lediglich suggeriert. Mit dem Ansiedeln in den Vorstädten und der Trennung von Freizeit- und Arbeitsraum gehe deshalb eine Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit einher.<sup>185</sup> Auch Steven Jacobs legt dar, dass durch die Verlagerung der Mittelklasse aus den urbanen Zentren in die Vorstädte in Verknüpfung mit dem Fernsehen die Bedeutung des öffentlichen Raums vernachlässigt wurde.<sup>186</sup>

Diese Rolle des Fernsehens in der Nachkriegszeit wird von Birnbaum in ihrer jüngsten Arbeit *Journey* (Abb. 5) beleuchtet, weswegen es sinnvoll ist die von Ammer und Urban angeführten Punkte auf diese zu beziehen. Die Installation wurde im Jahr 2021 durch Unterstützung des

---

<sup>181</sup> Ammer 2008, S. 74,75.

<sup>182</sup> Graham 1990, S. 168.

<sup>183</sup> Williams 1974, S.21-23; Silverstone 1994, S. 53,54; Silverstone 1997, S. 10; Urban 2013, S. 125.

<sup>184</sup> Silverstone 1994, S. 64. Interessanterweise nennt er auch, dass Kinobesuche zurück gingen, da im Zuhause der Zugang zu Unterhaltung geboten war

<sup>185</sup> Urban 2013, S.438-440.

<sup>186</sup> Jacobs 2009, S. 131.

Miller Contemporary Institute im Zuge der Ausstellung *Reaction* im Hessel Museum of Art produziert. Die Arbeit setzt sich aus mehreren Bildschirmen und vergrößerten Fotografien zusammen. Dabei wird hier der Aufbau der Installation in der Fondazione Prada in Mailand zur Analyse zugrunde gelegt. Im Zentrum der Installation stand hier ein Bildschirm, der digitalisierte Filmaufnahmen einer 16 mm Kamera mit Kinderbildern von Dara Birnbaum zeigt. Diese wurden von ihrem Vater aufgenommen. In erhöhter Geschwindigkeit abgespielt sind Einblicke in Birnbaums Kindheit von den Jahren 1946 bis 1954, also von ihrer Geburt bis zu ihrem sechsten Geburtstag, zu sehen (Länge 35 Minuten und 43 Sekunden). Links und rechts von diesem großen Bildschirm sind 5 Röhrenfernseher auf Sockeln halbkreisförmig aufgestellt. Diese Fernseher zeigen 13 Fernsehsendungen in Schwarz-weiß mit denen die Künstlerin aufgewachsen ist und in den 1950iger Jahren ausgestrahlt wurden.<sup>187</sup> Als Besucher\*in kann man in der Mitte dieses Halbkreises auf einem Podest, auf dessen Oberfläche eine vergrößerte Fotografie des Vorortes Levittown (Long Island NY) aus dem Jahr 1947 gedruckt ist, Platz nehmen (Abb. 32). Man wird dadurch Mittelpunkt der Installation. Zwei weitere Fotografien mit Architekturansichten, wurden hinter der linken Bildschirmreihe über Eck angebracht. Dabei ist die Installation vor einer taupe blauen Wandfarbe angebracht. Bei der Abbildung links handelt es sich um eine Luftaufnahme von Levittown, sodass das Raster der Straßenführung erkennbar wird (Abb. 33). Rechts daneben zeigt die Fotografie die Hochhaussiedlung *The Howard Apartments* in Rego Park Queens (Abb. 34), die von Birnbaums Vater dem Architekten Phillip Birnbaum im Jahr 1949 entworfen wurden.

Das Video mit den Aufnahmen aus Birnbaums Kinderzeit beginnt mit dem Titel „Our Daughter“ umrahmt von zwei rosanen Schleifen. Im Folgenden lässt sich das Video anhand von den Geburtstagen in Sequenzen unterteilen. Regelmäßig sind Aufnahmen von Geburtstagsfeiern, vom ersten bis zum sechsten Lebensjahr, zu sehen. Anhand eines Banners oder der Anzahl der Kerzen auf dem Kuchen kann das jeweilige Alter von Birnbaum nachvollzogen werden (Abb. 35). Weitere Unterteilungen können anhand der wechselnden Schauplätze gemacht werden. In der ersten Sequenz ist Birnbaum als kleines Baby zu sehen wie sie von ihrer Mutter auf den Arm genommen und liebkost wird. In diesen frühen Sequenzen ist auch Birnbaums Vater zu sehen, wie er sich über seine kleine Tochter freut. Im späteren Verlauf ist er kaum Objekt der Videoaufnahme, da er derjenige ist, der filmt. Im ersten Drittel

---

<sup>187</sup> Im Leaflet zur Ausstellung in der Fondazione Prada 2023 werden die Fernsehsendungen aufgelistet: WABC TV American Broadcasting Company; The Adventures of Ozzie and Harriet; The Lone Ranger; CBS Television Network; Winky Dink and You; The Jack Benny Show; DuMont Presents; Captain Video and His Video Rangers; NBC Television Presents Kids' Programming; The Roy Rogers Show; Howdy Doody; NBC Television presents Primetime Television; Dagnet; You Bet Your Life.

finden sich noch weitere Einblenden mit Kapitelüberschriften, die dargestelltes ankündigen, wie „Baby’s Bath“ und „Baby’s first steps“. Später scheint diese Editierung nicht mehr vorgenommen worden zu sein, da das Filmmaterial aus mehreren Jahren aneinandergeschnitten ohne solche Unterteilungen abläuft. Lediglich mehrmals vorkommende schwarze Bilder mit weißen Punkten, die den Beginn eines neuen Films anzeigen, markieren Übergänge.

Neben den immer wiederkehrenden Aufnahmen von Geburtstagsfesten, ist Birnbaum beim Spielen in verschiedenen Settings zu sehen. Meistens zuhause im Wohnzimmer (Abb. 36), aber auch im Garten. Beispielsweise spielt sie hier mit Puppen, füttert sie und bringt sie ins Bett. Aber auch erste Lernprozesse wie das Zähneputzen wurden aufgenommen. Daneben gibt es einige Aufnahmen im Außenraum vom Strand aus Urlauben oder Ausflügen (Abb. 37). Meistens ist die Kamera so ausgerichtet, dass nur Birnbaum zu sehen ist. Dabei scheint sie die Kamera nicht bemerkt oder nicht als Fremdkörper wahrgenommen zu haben, da sie kaum direkt in die Kamera blickt. Lediglich an vereinzelt Stellen scheint sie sich dessen sehr bewusst zu sein. Beispielsweise als sie auf einem Stuhl sitzt und Eis isst oder beim Klavierspielen.

Als weitere Person ist am häufigsten Birnbaums Mutter zu sehen, wie sie mit dem Kind interagiert. An den Geburtstagsfeiern sind größere Personengruppen aufgenommen worden, so wird Birnbaum im Kreis ihrer Kinderfreunde und auch die anwesenden Verwandten gezeigt. Nach ihrem sechsten Geburtstag muss Birnbaums Bruder auf die Welt gekommen sein, da sie nun meistens mit ihm zu zweit aufgenommen wurde. Nun kann man auch sein Heranwachsen nachvollziehen und sehen, wie er zum Kleinkind wird. In den Aufnahmen ist erkennbar, wie Birnbaum zunächst von der Konkurrenz des Bruders irritiert ist und sie später aber das Spielen mit ihm genießt, da er die Puppen ersetzen kann.

Es ist kein Originalton der Aufnahmen zu hören, sondern ein elektronischer Sound der sich als Wummern beschreiben lässt. Dieser Sound ist an manchen Stellen sehr subtil und leise und wechselt dann zu einem intensiveren an einem Herzschlag erinnernden Pochen. Als der Plattform sitzenden Besucher\*in wirkt dieser Sound körperlich eindringlich. Dabei kann kaum eine Kohärenz zu den Bildern hergestellt werden. Es handelt ist also nicht um ein dramaturgisches Mittel, das an Stellen von starker Spannung in der Narration eingesetzt wird.

Als Betrachter\*in hat man mehrere Möglichkeiten auf dem Sitzpodest in der Mitte zu platzieren, da es in mehrere Würfel und Quader unterteilt ist. Jedoch wird man sich wahrscheinlich zunächst so hinsetzen, dass man frontal und mittig auf den Hauptbildschirm ausgerichtet ist. In dieser Position ist nicht leicht möglich alle darum im Halbkreis formierten Fernsehgeräte anblicken zu können. Es ist notwendig den Kopf von links nach rechts zu drehen,

um sehen zu können was gleichzeitig auf den einzelnen Geräten abgespielt wird. Um einen genauen Eindruck zu bekommen, muss man sich aber durch den Raum bewegen und jeden Sockel einzeln ansteuern, um den Inhalt der Sendungen wahrnehmen zu können.

Jedes Fernsehgerät zeigt in Schwarz-weiß bis zu drei Ausschnitte aus Sendungen. Dabei handelt es sich um verschiedene Formate von der interaktiven Kindersendung über Cowboy Geschichten und Familien Soaps bis hin zu einer Science-Fiction Serie von Video Rangern im Einsatz zur Verteidigung der amerikanischen Freiheit. Dabei kann man den Ton der einzelnen Geräte nicht klar verstehen. Birnbaum hat ihn teilweise leiser gestellt und es überlagern sich die Tonspuren der 6 Kanäle. Zwischendrin ist außerdem ein Rauschen zu hören, da immer wieder die Abfolge der Sendungen von Bildrauschen unterbrochen wird. Dabei ist der Sound dieses Rauschen hervorstechend und schafft es die Aufmerksamkeit der Betrachter\*innen auf sich zu lenken. Man kann also bei den TV-Sendungen, wie auch bei den Kindheitsaufnahmen, wenig Information über Narration und Diegese durch das Audio bekommen und muss sich auf die Visuellen Eindrücke konzentrieren. Anhand der Bilder kann die jeweilige Sendung einem Genre zugeordnet werden, aber es ist nicht möglich sich vor eines der Geräte zu setzen und wirklich in die Sendung einzutauchen, also tatsächlich fernzuschauen. Bei diesem Element der Arbeit spielt auch Text eine Rolle, in vergleichbarer Weise wie bei *Technology Transformation* und *Kiss the Girls*. Denn einzelne Stellen der Fernsehsendungen werden mit Text überlagert, die schriftlich den Dialog der jeweiligen Sendung wiedergeben. So werden gezielt Stellen hervorgehoben, da nun durch den Text eindeutig verständlich ist was gesagt wird. Dies geschieht beispielsweise bei der Kindersendung *Howdy Dood* als der Moderator so spricht als könne er auch die Zuhause sitzenden Kinder sehen: „Look at all the boys and girls there at home“ (Abb. 38) Eine weitere Sendung, in der markante Stellen hervorgehoben sind, ist *Captain Video and his Video Rangers*: „I believe in the sacredness and dignity of the individual – I believe that all men derive the right to freedom equally from god – I pledge to resist aggression and tyranny wherever they appear on earth“ (Abb. 39)

Interessanterweise veränderte Birnbaum auch den Ton der Fernsehsendungen und fügte ihm ein Echo hinzu, sodass sich das gesagte in boomeranghafter Weise wiederholt. Damit ist hier ein Element aufgegriffen, wie es für die Arbeit von Serra und Holt charakteristisch ist. Birnbaum impliziert, die Wiederholung in der sie als Kind diesen Sendungen ausgesetzt war und bezieht den Effekt des passiven Konsums des Fernsehens durch diese Tonbearbeitung mit ein. Durch die Anordnung der Fernsehgeräte im Kreis wird die Zeichnung von Birnbaum zu *Local TV News*, in der sie den Rezeptionsradius des Fernsehens veranschaulicht hatte aufgegriffen. Sie visualisiert mit dieser Anordnung also wie das Fernsehen einen Raum aufspannt und

verdeutlicht wie durch den Flow und das regelmäßige Fernschauen die Rezipient\*innen mit einer Flut an Informationen umgeben sind.

### 3.2.1 Situation im Amerika der Nachkriegszeit und das Ideal Häuslichkeit

Durch das Gegenüberstellen von Kindheitsbildern und Aufnahmen von Vorstädten, hat Birnbaum also hier die historische Rolle des Fernsehens in der Nachkriegszeit integriert. Siegfried Zielinski sieht die spezifische soziale und wirtschaftliche Lage im Nachkriegsamerika als Grundlage für das Durchsetzen die Ideologie der Häuslichkeit.<sup>188</sup> Silverstone erläutert, dass sowohl in Europa, als auch den USA die Vorstadt als Lösung für die durch Industrialisierung aufgetretenen Probleme, wie dem Wohnungsmangel und Luftverschmutzung, verstanden wurde. Durch den standardisierten Hausbau sollte der Mittelklasse ein angenehmes Leben durch Eigentum mit Raum für den Einfamilienhaushalt ermöglicht werden. Der Lebensstil der Häuslichkeit in der Vorstadt ist also im ganzen Euro-amerikanischen Raum zu finden. John Hartley legt dar, dass er in den USA am prägnantesten entfaltet wurde, indem er durch Werbung und in allen publizistischen Medien propagiert wurde.<sup>189</sup> Die in der Arbeit *Journey* abgebildete Vorstadtsiedlung *Levittown* wurde von der Baufirma Levittown and Sons hat zu Beginn des zweiten Weltkriegs als erste Vorstadtsiedlung auf Long Island gebaut. Sie war für die besser gestellte Mittelschicht konzipiert. Zum Ende des Krieges wurden Vorstädte mit erschwinglichen Häusern für Veteranen umgesetzt, die erste ebenfalls auf Long Island und es folgten in Pennsylvania, Puerto Rico und Mary Land. Diese Vorstädte wurden Levittown genannt. Zur Errichtung dieser Siedlungen hat die Firma große Stücke Land gekauft und errichtete auf ihnen durch die Anwendung einer Schnellbauweise eine Vielzahl von Häusern. Levittown in Long Island umfasste bei seiner Fertigstellung 1951 17.400 Häuser und zählte 82.000 Einwohner.<sup>190</sup> Aber sie planten für die Vorstädte auch Institutionen, wie Schulen, Spielplätze und Einkaufszentren. Diese Vorstädte sollten also die Grundbedürfnisse des Alltags abdecken und ein Leben außerhalb der Stadt ermöglichen.<sup>191</sup> Konkret für Levittown Long Island hat Autor Harold Whattel dargelegt, dass rund 60 der Bewohner zur Arbeit pendelten.<sup>192</sup> Er legte auch dar, dass das Gemeinschaftsleben in einer Mischform organisiert war. Polizeischutz und ein Rechtssystem wurde von staatlicher Seite des County Nassau gestellt, aber grundsätzlich fiel Levittown nicht unter die Obhut der Kommune, sondern wurde durch einen

---

<sup>188</sup> Ammer 2008, S. 74 und Zielinski 1994, S. 195

<sup>189</sup> Hartley 1999, S. 107. Auch Silverstone und Lynn Spigel legten dar, dass die Ideologie der Häuslichkeit zur Heilung der Gesellschaft nach den Erlebnissen des Krieges, die im Alltag der heimgekehrten Soldaten noch präsent waren, intendiert war. Spigel 1993, S. 72 -74; Silverstone 1994, S. 60.

<sup>190</sup> Greene/ Salo 2018, S. 238.

<sup>191</sup> Gans 1965, S. 3-9; Whattel 1958, S. 289-290.

<sup>192</sup> Whattel 1958, S. 289, 290.

Wahlvorstand, der wiederum für Infrastruktur hinsichtlich Wasserversorgung und Feuerwehr zuständig war, verwaltet.<sup>193</sup>

### 3.2.2 Kompensatorische Funktion des Fernsehens in neugegründeten Vorstädten

Die in die neu entstehenden Vorstädte gezogenen Familien hatten ihre bekannten Verbände von Familien und Freunden in der Stadt zurückgelassen und wollten an ihrem neuen Wohnort in einer neuen Gemeinschaft Fuß fassen. Spigel spricht davon, dass neben dem Familienideal, auch ein Nachbarschaftsideal in den Vorstädten propagiert wurde. Diese Gemeinschaften verstanden sich auch als Wertegemeinschaften, was in Magazinen als erstrebenswertes Leben nach heteronormativen Vorstellungen inszeniert wurde.<sup>194</sup> Dennoch blieb der Faktor, dass man erst seit kurzem zusammengezogen war, bestehen und eine Fremdheit zwischen den Bewohnern der Suburbs blieb bestehen. Deshalb übernahm, wie Graham und Silverstone in Anlehnung an Williams feststellen, das Fernsehen eine kompensatorische Funktion und wurde zur Ersatzgemeinschaft.<sup>195</sup> „Im Amerika der Nachkriegsjahre verschoben sich traditionelle Vorstellungen von Nachbarschaft. Massenproduzierte Vorstädte wie Levittown und Park Forest ersetzten frühe Formen des öffentlichen Raumes durch eine neuartige Fertigteil-Ästhetik. Im Zentrum der Vorstadtwelt stand die junge aufsteigende Mittelschichtsfamilie, und die Raumgestaltung der Vorstadt war darauf angelegt, dem Muster der Kleinfamilie zu entsprechen, bzw. dieses zu reproduzieren.“<sup>196</sup> Als weitere Absicht beschreibt Hartley dass damit eine Form der Selbst-Administration und Regulierung der Bevölkerung geschaffen werden sollte. Durch die Propagierung von Häuslichkeit sollte das sesshafte, am Rahmen der demokratischen Grundordnung orientierte Leben attraktiv gemacht und durchgesetzt werden. Die Rolle der Frau wurde zur Personifizierung dieser Häuslichkeit stilisiert, die auch die Männer von den Vorzügen dieses sesshaften Lebensstils überzeugen sollte.<sup>197</sup>

Das Zuhause wurde als Lifestyle stilisiert, weil es durch die Ausstattung mit Konsumgütern ein angenehmes Leben bieten konnte. Die für diesen Lebensstil notwendigen Produkte wurden in TV, Magazinen und Supermarkt ausgestellt und angeboten.<sup>198</sup> Diese Ideologie der Häuslichkeit wurde durch den Inhalt der Sendungen, aber auch durch die Struktur des Programms durch das Fernsehen proklamiert. So führt Silverstone an, dass die im Fernsehen in Soap Operas und Talkshows behandelten Themen die Probleme des Lebens in der Vorstadt verhandeln, auch

---

<sup>193</sup> Whattel 1958, S. 291.

<sup>195</sup> Spigel 1993, S. 80-83.

<sup>196</sup> Spigel 1993, S. 74.

<sup>197</sup> Hartley 1999, S. 100-106.

<sup>198</sup> Silverstone 1997, S. 8.

wenn nicht alle ihre diegetische Welt dort angesiedelt haben, würden sie dennoch aus der Perspektive der burgeoisen Kultur der Vorstadt erzählen und damit dies als natürlich erscheinen lassen.<sup>199</sup> Drittens würde das Fernsehen den Lebensstil im Vorort unterstützen, indem es die Trennung von öffentlichem und privatem Raum in medialer Ausgestaltung überbrücke.<sup>200</sup>

Sowohl Silverstone, als auch Spigel legen den Konnex von Fernsehen und familiärem Vorstadtleben anhand der typischen Architektur der Suburbs dar. Die Einfamilienhäuser zeichneten sich durch große Panoramafenster aus, die einen Übergang von Innen und Außen darstellen. Damit wurde auch von einem Haus in das andere Einblick gewährt. Das Panoramafenster soll zum Schaufenster für das Ausstellen von Statusobjekten, aber auch eine Form der gegenseitigen Kontrolle geworden sein.<sup>201</sup> Durch seine Fähigkeit privates und öffentliches zu koppeln, passe das Fernsehen in dieses Umfeld.<sup>202</sup>

Die zweite dargestellte Vorstadtsiedlung in *Journey*, die *Howard Apartments* in Queens wurden, wie aus dem Leaflet zur Ausstellung in Mailand hervorgeht, von Birnbaums Vater dem Architekten Philip Birnbaum entworfen. Außerdem ist Birnbaum hier aufgewachsen. In einer digitalisierten Werbebrochure für die Gebäudekomplexe (Abb. 40) ist nachzulesen, dass mit kostenloser Gas- und Elektrizitätsversorgung, sowie Zugang zu einer Fernsehantenne geworben wurde. Damit sollten potentielle Bewohner der New Yorker Stadtteile einen Anreiz gegeben werden nach Queens zu ziehen.<sup>203</sup> Das zeigt, wie elementar das Fernsehen ein Teil der Vorstadtarchitektur und des repräsentierten Lebensstils war.

Wie bereits erläutert, wurde das Fernsehen zu einer Ersatzgemeinschaft, da die Distanz und Fremdheit der neu in die Vorstadt Gezogenen nicht so schnell abgebaut werden konnte. Dies

---

<sup>199</sup> Silverstone 1997, S. 10.

<sup>200</sup> Silverstone 1994, S. 25 und 55,56. Spigel 2002, S. 222,223 führt an, dass durch die Präsenz des Familienideal in den publizistischen Medien wie Magazinen und dem Fernsehen eher ein Ziel vorgegeben wurde. Denn in der Realität war die amerikanische Gesellschaft vom Krieg gezeichnet, da die heimgekehrten Soldaten die traumatischen Erlebnisse im Alltag begleiteten oder gefallen waren und die Familien von diesem Verlust gekennzeichnet waren. Sie führte außerdem an, dass die Anforderungen an die Frauen sich in dieser Nachkriegszeit wieder änderten. Denn sie hatten während des Krieges gearbeitet und so war auch in Magazinen geworben worden, dass sie Aufgaben der Männer übernehmen könnten. In der Nachkriegszeit änderte sich diese Darstellung, indem die wichtige Aufgabe der Frauen in der Rolle der Hausfrau und Mutter wieder stärker betont wurde. Dabei geht Spigel auch darauf ein, dass sich zunächst nicht alle die neuen Konsumgüter leisten konnten, weswegen die Präsenz der Warenvielfalt in den Medien (sie spricht von Zeitschriften und dem Fernsehen) auch als Belastung wahrgenommen wurde. Aus diesem Grund fingen auch in den 1950er Jahren viele verheiratete Frauen wieder an zu arbeiten. Auch war ein staatlich gefördertes Hypothekenswesen notwendig, damit der in den Medien propagierte Lifestyle leistbar wurde. Grundsätzlich zeichnet sich Spigels Text dadurch aus, dass sie nicht nur wie Hartley und Zielinski von einem Schwung an Wohlstand und Konsumexpansion spricht, sondern auch auf die Diskrepanz in den Medien und der Lebensrealität der Menschen eingeht.

<sup>201</sup> Silverstone 1994, S. 64 Spigel 1993, S. 73,74 und Ammer 2008, S. 74-76.

<sup>202</sup> Spigel 1993, S. 73,74.

<sup>203</sup> Ron Marzlock, I have Often Walked. Rego Park's deluxe apartments in the sky, verfügbar auf: <https://www.thehowardowners.org/about/history-of-the-howard-apartments/> (28.03.2024)

wurde auch vom Fernsehen forciert, indem versucht wurde, im Fernsehen Unmittelbarkeit zu erzeugen, um eine Illusion der Wirklichkeit zu schaffen. Dazu wurde häufig direkte Ansprache der Zuschauer\*innen im familiären Ton, gewählt, wie Spiegel erläutert.<sup>204</sup> Ein solches Beispiel findet sich auch in der Arbeit *Journey*, da bei der Kindersendung der Moderator immer wieder so spricht als könnten alle im Studio die zuhause vor dem Fernseher sitzenden und mitsingenden Kinder auch sehen und hören. Dabei erläutert Spiegel, dass das Fernsehen zu einer Privatisierung des Lebens führte und Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatem verschwammen:<sup>205</sup> „Tatsächlich versprach das Fernsehen – in seiner Idealform – nicht nur, wie das Kino dem Publikum eine Illusion von Realität zu verschaffen, sondern ihm vielmehr ein Gefühl des ‚Dabei-Seins‘, eine Art Hyperrealismus, zu vermitteln. Fernsehproduzenten und Programmgestalter entwickelten Schemata, mit der Hilfe sich öffentliche und private Sphären zu einer neuen elektronischen Nachbarschaft verschmelzen ließen.“<sup>206</sup> Da der Vorort die Vorteile von Stadt- und Landleben vereinen sollte, war dieser Anspruch auf Öffentlichkeit und Privatsphäre durch das Fernsehen miteinander zu verbinden hilfreich. Damit zeigt sie auf, dass die Form der Vorstadt nicht eine reine Besinnung auf das Private war, sondern durch das Ideal der Nachbarschaftlichkeit auch auf eine Öffentlichkeit abzielte.<sup>207</sup> Allerdings ist hierbei die Frage inwieweit das über eine soziale Öffentlichkeit hinausgeht und tatsächlich auch den Anspruch einer kritischen, auf politische Veränderung abzielenden Öffentlichkeit innehat.

Dabei findet sich in Zielinskis Monographie *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte* ein interessantes Zitat, das die Auswirkung des häuslichen Ideals auf die Bedeutung der öffentlichen und der privaten Sphäre verdeutlicht. Zielinski führte an, dass sich in der Nachkriegszeit mit der Marktwirtschaft die Vorstellung von einer repräsentativen Identität etablierte, die nicht durch öffentliche Stellung, sondern im Privaten durch Konsumgüter als Statusobjekte definiert wurde. „[...] der erfolgreichen Strategie des nationalen wie internationalen Nachkriegskapitalismus, die zunehmend technisierten Produktivkräfte marktwirtschaftlich zu entfalten in enger Verbindung mit der von den meisten Subjekten internalisierten Perspektive, dass Freiheit und Glück nicht im Gesellschaftlichen, sondern primär im Privaten zu realisieren wäre, im konkurrenzierenden Neben- wie Gegeneinander der Individuen und Familien, die ihre Identität nach innen und außen durch den jeweiligen Anteil am gesellschaftlichen Reichtum repräsentieren, den sie erheischen

---

<sup>204</sup> Spiegel 1993, S. 83 – 87.

<sup>205</sup> Spiegel 1993, S. 74,75.

<sup>206</sup> Spiegel 1993, S. 86.

<sup>207</sup> Spiegel 1993, S. 81.

können.“<sup>208</sup> Dabei schrieb Zielinski dem Auto und dem Fernsehen eine besondere Rolle unter der Bandbreite der verfügbaren Konsumgütern zu, da sie besonders für Freiheit im Sinne von Eigenständigkeit standen. Diese Autarkie spielte besonders vor dem Hintergrund der Abgrenzung zum System der UdSSR und damit dem im Westen konstruierten Selbstbild eine wichtige Rolle.<sup>209</sup> Der republikanische Senator Joseph McCarthy verstand Mehrfamilienhäuser als Nährboden für kommunistische Ideen, deswegen unterstützte er politisch das Bauen der Einfamilienhäuser, da sie nicht diese Weltsicht fördern würden.<sup>210</sup>

Hartley beschreibt außerdem wie Fernsehen zum Ersatz für ein Sozialleben und für Interaktion in der Öffentlichkeit wurde:

[...], TV programming supplied a virtualized image of the urban life and community involvement which people were foregoing by staying at home and watching TV. They may not have spoken to many neighbours in suburbia or the high-rise, or talked to fellow shoppers in the supermarket-aisle, but they were in touch with the talk and tactility of the back-alley and the street by soap opera (set in these very neighbourhoods), magazine programmes and advertising itself.<sup>211</sup>

Silverstone ging auch auf eine Veränderung der öffentlichen und privaten Sphäre ein, Er legte dar, dass er als Folge des Vorstadtlifestyles und seiner Unterstützung durch das Fernsehen durchaus eine Neubewertung und Betonung des Privaten erkennt, in dem eben der Erwerb von Konsumgütern als Statusobjekte eine größere Bedeutung beigemessen wurde. Dies führe außerdem zu einer Standardisierung, indem Menschen aus dem Inhalt des Fernsehens ihre kulturelle Identität konstruieren und diese Programme alle vom gleichen Standpunkt, der bürgerlichen Mittelschicht, entstehen.<sup>212</sup>

Dabei hatte die Baufirma Levitt auch Einfluss auf die Zusammensetzung der neu entstehenden Gemeinschaften. In den Kaufverträgen war festgelegt, dass die Häuser nicht an Nicht-Weiße Menschen verkauft werden durften, diese jedoch durchaus People of Colour anstellen durften. Erst durch den Weiterverkauf von Häusern, kam es vereinzelt dazu, dass Schwarze in den Vorort zogen.<sup>213</sup> Dies führte zu einer Homogenisierung der Vorstadtgemeinden, während Afro-Amerikaner weiterhin eher in den Städten wohnten. Diese Homogenität der Vorstädte wurde in

---

<sup>208</sup> Zielinski 1989, S. 196,197.

<sup>209</sup> Zielinski 1989, S. 197.

<sup>210</sup> Greene/ Salo 2018, S. 235, zitiert Dolores Hayden, Building Suburbia: Green Fields and Urban Growth, 1820–2000, New York 2003, S. 131

<sup>211</sup> Hartley 1999, S. 100.

<sup>212</sup> Silverstone 1994, S. 66-77. Interessanterweise geht Silverstone dabei auch auf Habermas Buch Strukturwandel der Öffentlichkeit ein, da dieses für eine Auseinandersetzung mit dem Diskurs unumgänglich sei. Er legt auch den Kritikpunkt dar, dass die Konzeption von Habermas zu sehr auf eine universale Öffentlichkeit ausgerichtet war. Außerdem ergänzt er, dass Habermas die geänderten Bedingungen durch die elektronischen Medien verkannt hat.

<sup>213</sup> Whattel 1958, S. 303; Greene/ Salo 2018, S. 238.

soziologischen Studien, aber auch Romanen Publikationen aufgegriffen und begründete die Vorstellung das Leben in Suburbia führe zu einer weniger individualistischen Lebensweise, sondern zu standardisierten Menschen.<sup>214</sup>

### 3.2.3 Das Private ist politisch

Wischermann legte dar, dass das Format der Erfahrungsbericht wichtig für die Frauenbewegung der 1970er Jahre war. Durch das Thematisieren von als privat konnotierten Tätigkeiten, wie der Kindererziehung, im Format des Erfahrungsberichts sollte deren politische Dimension vor Augen geführt werden. Damit sollte ein gesellschaftlicher Wandel, nämlich die Auflösung der Dichotomie zwischen öffentlichem als männlich und privatem als weiblichen Bereich erreicht werden.<sup>215</sup> In *Journey* zeigen die Kinderbilder von Birnbaum eine ähnliche Haltung. Man bekommt als Zuschauer einen sehr intimen Einblick in ihre Kindheit und erfährt anhand der visuellen Informationen wie das Aufwachsen im Amerika aussah. Dabei ist am häufigsten als Erwachsene die Mutter von Birnbaum zu sehen. Der Vater kommt nur vereinzelt in der ersten Frequenz im Bild vor. Auch wurde das Material, wie sich der Werkbeschreibung entnehmen lässt, überwiegend von Birnbaums Vater aufgenommen. Er ist also derjenige, der den technischen Apparat bedient, während die Mutter für die Versorgung des Kindes zuständig war. Mit ihrer Arbeit führt Birnbaum vor Augen, wie das Leben im Eigenheim durchdrungen war von Fernsehsendungen, die im Halbkreis von fünf Säulen als Tonteppich den Ausstellungsraum eindringen. Damit zeigt Birnbaum wie die Fernsehsendungen die amerikanische Ideologie, das bestehende Werte- und Moralsystem bekräftigen.

---

<sup>214</sup> Gans führt mehrere Autoren an, darunter: William H. Whyte, *The Organization Man*, Pennsylvania 1956; John Keats, *The Crack in the Picture Window*, Boston 1956; Peter Wyden, *Suburbia's Coddled Kids*, Garden City 1960; Bennet Berger, *Suburbia and the American Dream*, in *The Public Interest*, No 2, Winter 1966, S. 80-92 relativierte diese Einschätzung und legte dar, dass sich das Verhalten der Menschen nicht stark durch das Leben in der Vorstadt veränderte.

<sup>215</sup> Wischermann 2003, S. 25, 26 Wischermann erläutert, dass die Kategorie der Erfahrung auch von Oskar Negt und Alexander Kluge in ihrer Publikation *Öffentlichkeit und Erfahrung* in den Diskurs um Öffentlichkeit eingeführt wurde. Mit ihrem Buch positionierten sich die Autoren gegen Habermas Strukturwandel der Öffentlichkeit und seine Auffassung einer universalen Öffentlichkeit, da diese nur den bürgerlichen Standpunkt berücksichtige und damit andere Gruppen ausschließe. Diese Publikation wird in dieser Arbeit nicht ausführlicher behandelt, da sie vor allem im deutschen Sprachraum rezipiert wurde. Aber Wischermann nennt Hans Magnus Enzensberger als Akteur, der das Prinzip von Gegenöffentlichkeit für die Medientheorie wirksam machte.

## 4 Schnittstellen von Konsum und Technologie im öffentlichen Raum

### 4.1 TV als Verknüpfungspunkt der Räume

Die beiden Videobänder wurden 1980 unter anderem im Schaufenster eines New Yorker Friseursalons ausgestellt, wo die Fernsehgeräte entweder nach innen gerichtet sein konnte oder nach außen und so von Passant\*innen wahrgenommen werden konnten. Die Auslagen wurden in Fotografien dokumentiert. Auf der Abbildung zu *Technology Transformation* (Abb.6) ist erkennbar, wie das die Videoarbeit zeigende Fernsehgerät in der Auslage umgeben war von weiteren Darstellungen von Frauen. Außerdem ist die Spiegelung von Birnbaum mit ihrer Kamera vor dem Gesicht in der Glasscheibe erkennbar.<sup>216</sup> Auch die Dokumentation zu *Kiss the Girls* (Abb.7) zeigt Reflektionen, jedoch ist der Kamerapunkt hier so gewählt, dass die linke Bildhälfte die Straße zeigt. In der rechten ist der Videomonitor mit der lächelnden Spielshowteilnehmerin zu sehen und darunter die Silhouetten von zwei vorbeilaufenden Passanten, die sich im Schaufenster spiegelten. In beiden Fällen kommt es also zu einer Überlagerung von verschiedenen Bildebenen – Spiegelungen und Darstellungen von Frauen zu Werbezwecken.

Kravagna geht auf diesen Aspekt ein und meint, dass Birnbaum ihre Arbeiten damit bewusst in unterschiedlich strukturierten Öffentlichkeiten platzierte.<sup>217</sup> Giampaolo Bianconi führt aus, dass hiermit ein Interesse Birnbaums an der Verbreitung von Fernsehgeräten im öffentlichen Raum erkennbar sei. Er führt den Aufsatz *Ambient Television* von Anna McCarthy aus dem Jahr 2001 an, der diesen Aspekt des Fernsehens untersuchte.<sup>218</sup> McCarthy richtet ihr Augenmerk nicht auf die televisive Raumverschränkung, die das Fernsehen erzeugte, in dem es das Außen (oder das öffentliche) in das Innen (das private) brachte. Sie untersuchte die Bedeutung der steigenden Präsenz von Fernsehern im öffentlichen Raum. Sie konstatierte, dass die Geräte in öffentlichen Räumen mit unterschiedlichsten Funktionen (Flughafen, Wartehalle, Schaufenster) eingesetzt wurden und dabei mit ihrer Umgebung zu verschmelzen schienen. Sie wurden also von den Menschen nicht als Fremdkörper wahrgenommen, sondern passten sich in das Raumgefüge ein. Dadurch wurde es auch den Bildern des Fernsehens ermöglicht in unterschiedlichsten Räumen präsent zu sein. Für McCarthy nahm das Fernsehen in diesem Zusammenhang eine neue Rolle ein, da es aus Raumgrenzen Übergänge machte und so auch

---

<sup>216</sup> Buchloh 1987, S. 85. Im Interview mit Buchloh erklärte Birnbaum 1987, dass sie bewusst darauf setzte, dass die Menschen vor dem Schaufenster stehen bleiben würden, da sie die Serie *Wonder Woman* wiedererkennen würden. Für sie würde der Effekt der Frustration beim Erkennen, dass es sich nicht um das Original, sondern eine auf die Explosion und Verwandlung verdichteten Zusammenschritt handele, durch diese Situation noch verstärkt

<sup>217</sup> Kravagna 1995, S. 17.

<sup>218</sup> Bianconi 2022, S. 79.

die Schwelle vom öffentlichen zum privaten Raum schwinde. Deshalb gäbe es nicht mehr nur Verschränkung von Innen und Außen (privat-öffentlich), sondern auch zwischen unterschiedlich gestalteten öffentlichen Räumen.<sup>219</sup>

Jacobs geht auch auf das Ausstellen im Schaufenster des Friseursalons ein. Dazu führt er das Buch *Window Shopping. Cinema and the Postmodern* von Anne Friedberg an, die darin darlegt, dass das Schaufenster als Proszenium (vorderster Teil der Bühne) zur Inszenierung der Sehnsüchte der Konsumenten diene. Das Schaufenster lasse sich in Analogie mit der Filmleinwand und dem Fernsehbildschirm als Spiegelung der Sehnsüchte lesen.<sup>220</sup> Dabei ist der Friseursalon der Ort an dem die im Fernsehen aufgegriffenen Identitäten durch die Veränderung des Äußeren in die Realität übersetzt werden. Das verknüpft sie mit ihrem Konzept von der Mobilität des modernen Blicks. Dieser sei charakteristisch für den Film, der dem an den Sitz gebundenen Zuschauer\*innen geistig ermöglicht an andere Orte zu reisen, aber auch unterschiedlichste Perspektiven und Distanzen einzunehmen. Damit ist dieser Aspekt im Topos des Fernsehens als Fenster zur Welt enthalten. Aber Friedberg legt auch dar, dass diese Art der Wahrnehmung, erlernt durch den Umgang mit visuellen Apparaturen vom Stereoskop, Panorama, bis Film und Fernsehen, auch beim „Window Shopping“ wirksam werde. Denn beim Durchreiten einer Einkaufspassage lasse man den Blick von einem zum nächsten Fenster schweifen, die Angebote der Identifikation und des Konsumverlangens darbieten. Jede Auslage funktioniere wie ein statisches Bild, sodass sich eine Aneinanderreihung vergleichbar zu Kadern von Filmstills.<sup>221</sup> Jacobs sieht in der Platzierung der Videoarbeiten im Schaufenster vorweggenommen, wie die Städte zunehmend zu Orten des Konsums und der Omnipräsenz der Bilder wurden.<sup>222</sup> Passenderweise fand die letzte Einzelausstellung von Birnbaum im Osservatorio der Fondazione Prada in Mailand statt. Dieser Ausstellungsraum ist von der Viktor-Emanuel-II.-Galerie, einer Einkaufspassage aus dem 19. Jahrhundert zugänglich und Birnbaum platzierte die Arbeit *Technology Transformation* so im Eingangsbereich, dass die Arbeit Besuchern der Passagen, die nur zum Einkaufen unterwegs waren, als Blickfang dienen konnte. Sie war also auch hier am Übergang vom Raum der Ausstellung zur Einkaufspassage angebracht.

---

<sup>219</sup> McCarthy 2001, S. 15-22.

<sup>220</sup> Friedberg 2000, S. 120.

<sup>221</sup> Friedberg 2000, S. 141.

<sup>222</sup> Jacobs 2009, S. 133.

## 4.2 Öffentlicher Raum als Nicht-Ort

Die Arbeit *Rio Videowall*, war ein ortsspezifisches Kunst-am-Bau-Projekt, das 1989 im Atrium der Shoppingmall *Rio Shopping and Entertainment Center* installiert wurde (Abb. 8). Da die Shopping Mall im Jahr 2000 nach Insolvenz verkauft wurde, existiert sie in der ursprünglich konzipierten Form nicht mehr. Daher dienten als Grundlage für die Analyse Abbildungen, ein 5-minütiges Video, das Eindrücke der Installation bei der Eröffnung zeigt, sowie der Paratext *The Rio Experience*, der im Sammelband *Illuminating Video. An Essential guide to Video Art* 1990 veröffentlicht wurde.<sup>223</sup>

Die Installation bestand aus 25 Monitoren, die zu einer Videowand gebaut wurden.<sup>224</sup> Sie zeigten jeweils Ansichten der Landschaft vor dem Bau des Einkaufszentrums. Dazu waren die Monitore an Displays, die in der Sockelzone unterhalb eingebaut waren, angeschlossen (Abb. 41). Dabei handelte es sich um vorher aufgenommenes und damit fixiertes Bildmaterial. Durch die Sockelzone begann die Matrix aus Monitoren circa 1,5 Meter über dem Boden, was Birnbaum in ihrem Text als „The entire unit is to be a floating wall“<sup>225</sup> beschrieb. Umhüllt waren die Monitore von einem Gehäuse, das auf der Rückseite mit spiegelnden Elementen verkleidet war und auf der Vorderseite die Monitore durch einen nach vorne geneigtem kurzem Schirm schützte. Als weiteres, interaktives Element war die Installation mit einer Überwachungskamera verknüpft, die die Passanten aufnahm. Lediglich die Silhouetten der Vorbeigehenden wurden auf die Videowand projiziert und wiederum mit Bildmaterial von Nachrichtensendungen des Kanals CNN angefüllt (Abb. 9). Dazu war im Eingangsbereich der Mall eine Lichtwand aufgestellt, vor der die vorbeilaufenden Passanten mit versteckten Kameras aufgenommen wurden (Abb. 42). Durch den so hergestellten Helligkeitskontrast konnten ihre Silhouetten mittels Luma Key Technologie freigestellt und mit dem Live-Nachrichtenmaterial angefüllt werden.<sup>226</sup> Auf der Oberfläche der Videowand war also bei wenig Besucherverkehr eine von einem *grid* unterteilte Landschaftsaufnahme zu sehen.<sup>227</sup> Aktiviert

---

<sup>223</sup> Das Dokumentationsvideo ist auf der Webseite verfügbar: <https://riovideowall.lmc.gatech.edu/the-rio-videowall/video-documentation/> (zuletzt aufgerufen am 18.02.2024); Birnbaum 1990, S. 189-204; in diesem Text ist auch der „Call for Entries“ des Wettbewerbs für das Kunstprojekt abgedruckt.

<sup>224</sup> Mit dem Schließen der Shopping Mall existiert die Arbeit seit 2000 nicht mehr.

<sup>225</sup> Birnbaum 1990, S. 194.

<sup>226</sup> Carter 2022, S. 109.

<sup>227</sup> Carter 2022, S. 109 Jordan Carter ging in seinem Aufsatz *Grid Interface* für den Ausstellungskatalog zu *Reaction* auf die Verwendung des Grid-Musters in Birnbaums Arbeiten ein. Die Struktur des Gitters war von Rosalind Krauss als paradigmatisch für die moderne Kunst und als Werkzeug zur Erlangung von Abstraktion charakterisiert worden. Dadurch wurde es Synonym für die Autonomie der Kunst. In diesem Kontext führte Carter auch Werke von Künstlern der Minimal und Conceptual Art an, die diese Struktur auf ihre Grenzen hin testeten und die sozialen Implikationen dieser Raumorganisation untersuchten. Auch Birnbaum greife die Struktur auf und benutze sie als „fluides Interface“, da auch die zur Wand aufeinandergestapelten Monitore zum Grid werden. Durch

durch Passanten wurden über diese Bilder die mit Nachrichtenmaterial angefüllten Silhouetten gelegt, die die Landschaftsbilder verdrängten.<sup>228</sup>

Laut Text wurden die Bilder der Landschaften durch slow-motion und re-framing bearbeitet, um so Arbeitsweisen der Kunst mit Video aufzunehmen.<sup>229</sup> Dabei ist anhand des Dokumentationsvideos und den Abbildungen erkennbar, dass die Wand nicht ein über mehrere Monitore aufgeteiltes Bild als Einheit zeigte. Vielmehr wechselten die Beziehung zwischen den einzelnen Bildsegmenten, formten manchmal drei Monitore ein kohärentes Bild, während die anderen individuelle Bilder zeigten. Wichtig ist, dass auch hier die Monitore einen Fluss an Bildern zeigten und damit kein fixiertes, sondern ein fragmentiertes Bild von Landschaft. Durch den Flow wurde also auch hier das Gefühl einer Fernsehpräsenz vermittelt und die Geräte werden nicht lediglich zum Bildträger. Diese wird dann durch die Live-Übertragung des Nachrichtenmaterial mit der Sprache des Fernsehens gegenübergestellt. Die Landschaftsaufnahmen verstand Birnbaum außerdem als „electronic memory“ also eine Form der Archivierung der Landschaft, die durch den Bau des Einkaufszentrums verdrängt worden war. Durch dieses elektronische Gedächtnis sind pflanzliche Elemente, vergleichbar einer Landschaftsarchitektur, in den Gebäudekomplex integriert.<sup>230</sup> Durch das Übereinanderlegen der historischen Landschaftsbilder mit den Live-Nachrichtensendungen werden zeitliche Ebenen - die Landschaft als Form der Vergangenheit, das TV-Material als vermeintlich unmittelbares Geschehen - im Jetzt zusammengeführt. Auch führt die Installation vor Augen wie das Fernsehen räumlich entfernte Ereignisse über den Ort, an dem die Zuschauer\*innen sich befinden, legt.

Der zweistöckige Einkaufskomplex wurde in U-Form um einem geöffneten Platz in der Mitte geplant, der die Funktion eines zentralen Marktplatzes einer Stadt nachahmte.<sup>231</sup> Diesen beschrieb Birnbaum als Platz mit den klassischen Funktionen eines öffentlichen Raums zur Begegnung von Menschen.<sup>232</sup> „In keeping with the traditional role and function of the shopping square, as a daily public meeting place and a potential center of community activity, the installation would serve, in part, landscape as atrium (Citicrop etc.) and, in part, as an

---

das Aufbrechen der Modularität der einzelnen Einheiten, da die Bilder aus ihrem Rahmen heraustraten und über die Bildschirme glitten fordere sie die Stabilität des Grid als Apparatus heraus. Die von Krauss erläuterte Konnotation des Rasters als trennendes Strukturelement zwischen Kunstwerk und umliegender Welt, wird von Birnbaum aufgebrochen: Indem sie sich den Bereichen außerhalb der autonomen Kunstwelt zuwende, zeige sie Begrenzungen des Grids auf

<sup>228</sup> Carter 2022, S. 109.

<sup>229</sup> Birnbaum 1990, S. 196.

<sup>230</sup> Birnbaum 1990, S. 196.

<sup>231</sup> Cornwell 1991, S. 134.

<sup>232</sup> Birnbaum 1990, S. 195

information system comparable to the role of an electronic kiosk, or urban news reel.”<sup>233</sup> Die Videowand wurde an einer Ecke dieses Platzes aufgestellt, sodass sie sich vor den ins Freie geöffneten Blick des Atriums schob. Mit dem Verwenden des CNN-Nachrichtenmaterials griff Birnbaum speziell die Geschichte des Ortes, an dem das Rio Einkaufszentrum gebaut wurde auf. Sie fasste Atlanta mit dem Sitz von CNN als beteiligt an der Veränderung der Art der Nachrichtenübermittlung auf.<sup>234</sup>

Im Text erläutert Birnbaum auch, dass die Installation nicht als eine Videoarbeit mit einem festen Anfang und Ende, das in einem Loop abgespielt wird, gedacht ist. Sondern sie sich permanent neu fortführt. Damit wollte sie dem Charakter der Shopping Mall und vor allem dem Verhalten der Passanten, die vorbeilaufen und nicht in kontemplativer Weise eine Laufzeit verfolgen könnten gerecht werden.<sup>235</sup> Damit greift sie aber auch schon den Aspekt auf, dass das Atrium eher zum Durchqueren also als Verbindung zweier Gebäudeteile genutzt werden würde, statt als Aufenthalts- und Begegnungsort ein öffentlicher Raum im klassischen Sinne zu sein. Außerdem hatte Charles Ackermann die Intention mit der Installation einer interaktiven Videoinstallation eine Attraktion als Anziehungspunkt im Einkaufszentrum anstelle eines *Anchor Store* zu installieren. Deshalb wurde im Vertrag zwischen der Künstlerin Birnbaum und dem Unternehmen Ackermann & Company auch festgelegt, dass das Kunstwerk demontiert werden könnte, wenn es nicht genügend Aufmerksamkeit und Zulauf generieren würde.<sup>236</sup> Die Schwierigkeiten, die Birnbaum in der Verhandlung mit dem Unternehmen in ihrem Text beschreibt machen deutlich, dass es sich nicht um Kunst im öffentlichen Raum, das die Präsenz von Kunst fördern möchte handelt, sondern um ein Kunst-am-Bau-Projekt, bei dem die kommerziellen Interessen der Baufirma auf die Konzeption des Kunstwerks auswirkten. Die Ausführungen von Birnbaum aus dem Jahr 1990 wurden 2001 von McCarthy ergänzt, die darlegte, wie die Installation tatsächlich im Einkaufszentrum wirkte. Sie erläuterte, dass Ackermann die Videowand auch für andere, kommerzielle Zwecke nutzen wollte und schließlich ein Übereinkommen mit Birnbaum getroffen wurde, dass die Videowand nur an 24 Stunden in 6 Tagen und während der Öffnungszeiten die eigentliche Arbeit zeigten. Außerdem scheint sich vor Ort kein Personal um die für das interaktive Element wichtige Equipment der

---

<sup>233</sup> Birnbaum 1990, S. 195.

<sup>234</sup> Birnbaum 1990, S. 195.

<sup>235</sup> Birnbaum 1990, S. 196.

<sup>236</sup> Birnbaum 1990, S. 202.

Überwachungskameras gekümmert zu haben, sodass diese nach einigen Jahren aufgrund der Witterungseinwirkung nicht mehr funktionierten.<sup>237</sup>

Steven Jacobs legt dar, dass Birnbaum sich mit der Rio Videowall mit der Interaktion von Videobildern und dem öffentlichen Raum beschäftige. Er führt einen Essay von Rem Koolhaas an, der die Stadt Atlanta als typische Stadt der Postmoderne beschrieb, da sie kein klassisches Stadtzentrum mehr aufwies, sondern stattdessen durch Highways angebunden und damit insgesamt ein non-place sei. Neben CNN ist hier auch das Unternehmen Coca-Cola ansässig, also zwei Firmen die mit Informationstechnologie und dem Schaffen einer Corporate Identity auch die Globalisierung repräsentieren.<sup>238</sup> Anna McCarthy sieht in der Verwendung der CNN Nachrichtenbilder einen Bezug auf den Ort Atlanta, durch den aber auch vor Augen geführt werden sollte, dass die als global gedachten Nachrichtensendungen von einem spezifischen Ort ausgehen, also auch hier ein Gefühl für die Funktionsweisen von Fernsehen zu vermitteln. Durch die Landschaftsbilder wurde aber außerdem eine Verortung für die Zuschauer gegeben, die den vor dem Bau der Mall bestehenden Ort mit ins Bewusstsein holt. Durch dieses Zusammenspiel der Ebenen analysiere die Installation die Einbettung der Shoppingmall als Phänomen im globalen Kapitalismus.<sup>239</sup> Die Arbeit zeige durch die Aufnahmen der Landschaft, auf der nun die Shopping Mall errichtet worden war, wie die Zersiedlung mit Vorstädten und solche Einkaufszentren zur Durchsetzung selbst des ländlichen Raums mit der Konsumkultur in Form von Bildern und Daten geführt hat. Durch die Kameras, die die Passanten beim Vorbeilaufen filmten, deren Silhouetten, dann auf die Videowand projiziert wurden, zeige die Arbeit wie dies sich auch bis auf die Psyche der Menschen fortsetze. Diese sind durchsetzt von Konsum und Technologie.<sup>240</sup> Tuer meint, dass die Körper durch die Aufnahmen Überwachungskameras zu elektronischen Informationsträgern und damit zur Ware verwandelt werden. Durch das Übereinanderlegen der Natur- und Nachrichtenbildern in den Silhouetten der Passanten führe Birnbaum vor Augen wie eine Vertreibung der Natur durch die Kultur stattfinde.<sup>241</sup>

---

<sup>237</sup> McCarthy 2001, S. 241-251, außerdem ging McCarthy darauf ein, dass nach der Insolvenz der Mall diese von einer afro-amerikanischen Gemeinschaft von Atlanta übernommen werden konnte. Damit wies sie auch darauf hin, dass Birnbaum beim Aufnehmen der Landschaftsbilder nicht miteinbezogen hatte, dass dieses Stück Landschaft nicht natürlich also unkultiviert war, sondern entstand nachdem für ein anderes Bauprojekt ein Viertel der afroamerikanischen Gemeinde abgerissen worden war.

<sup>238</sup> Kravagna 1995, S. 20,21; Jacobs 2009, S. 133

<sup>239</sup> McCarthy 2001, S. 239-241.

<sup>240</sup> Kravagna 1995, S. 21.

<sup>241</sup> Tuer 1995, S. 30,31; Spielmann 2005, S. 255.

Durch den Aspekt der Überwachung wird der Informationscharakter der Bilder deutlich, denn, wie Spielmann erläuterte, für die Kontrolle eines Einkaufszentrums ist vor allem der Vergleich des Verhaltens der anwesenden Menschen notwendig und nicht eine detaillierte Aufnahme eines Einzelnen.<sup>242</sup> Die Praxis der Videoüberwachung konnte sich in privaten also nicht-staatlichen Gebäuden und Räumen, wie Banken leichter durchsetzen, da hier der Schutz des Eigentums die Verwendung der Technologie rechtfertigte. Durch die Privatisierung der Öffentlichkeit kamen sie aber auch vermehrt in U-Bahn-Stationen oder Shopping Malls zum Einsatz. Damit wurden solche öffentlichen Orte, die aufgrund der hohen Frequenz an Menschen, die sich dort bewegen als solche aufgefasst werden müssen, zu künstlichen „Ersatzöffentlichkeiten“ wie Christian Kravagna es bezeichnete. Denn durch die Videoüberwachung sollte nicht nur kriminellen Delikten vorgebeugt werden, sondern auch marginalisierte Gruppen, wie Obdachlose ferngehalten werden. Deswegen sprachen einige Autoren von pseudo öffentlichen Räumen oder auch „post-public-spaces“.<sup>243</sup> Christian Kravagna betrachtet die Auseinandersetzung mit „Mallification“ in *Rio Videowall* von einer Gender-Perspektive. Er ging ebenfalls auf Friedbergs Publikation ein. Im Besonderen auf ihre Darlegung, wie ein weibliches Subjekt, das sich in der Stadt bewegt, erst mit der Etablierung des Einkaufens als passende Tätigkeit für Frauen entstand. Denn der Flaneur, der von Baudelaire und Benjamin als paradigmatisches Subjekt der Moderne charakterisiert worden war, war männlich gedacht.<sup>244</sup> Er verknüpfte das Einkaufszentrum und das Fernsehen, die Parallelen in ihrer Geschichte aufweisen und die er beide als Ersatzöffentlichkeiten für Frauen auffasste. Diese geschlechterspezifische Raumzuordnung werde in Birnbaums Videoarbeiten durch die Analyse der Repräsentation des Frauenbilds deutlich. „Im medialen Raum – dies zeigen die entsprechenden Videos von Dara Birnbaum – bleibt der Fortbestand der mit Reinheit und Sicherheit legitimierten Ideologie der geschlechterspezifischen Raumordnung auf der Ebene der Repräsentation weiterhin nachvollziehbar.“<sup>245</sup>

Wegen dieses künstlichen öffentlichen Charakters bezeichnete Jacobs die Shoppingmall als non-place. Dabei ist diese Verknüpfung von Konsum und öffentlichen Räumen symptomatisch für die Postmoderne.<sup>246</sup> Nachdem Shopping Malls zunächst in Anbindung an Vorstädte

---

<sup>242</sup> Spielmann 2005, S. 255. Yvonne Spielmann führte aus, dass Birnbaum damit zeige, dass nicht nur die Bilder des Fernsehens, sondern auch solche der Überwachungskameras, die auf Videomonitoren verfügbar als öffentliche betrachtet werden müssen.

<sup>243</sup> Kravagna 1995, S. 20; Tuer 1995, S. 30; Jacobs 2009, S. 133.

<sup>244</sup> Friedberg 2000, S. 34,35.

<sup>245</sup> Kravagna 1995, S. 22.

<sup>246</sup> Jacobs führt folgende Autor\*innen an: Margaret Crawford, *The World in a Shopping Mall*, in: Michael Sorkin (Hg.), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, New York 1992, S. 3-

entstanden, wurde das Konzept auch auf andere Orte, wie Flughäfen ausgeweitet. Als kennzeichnend für die Stadt des späten 20. Jahrhunderts sah er die Reduktion der Innenstädte auf Orte des Einkaufens, die auf eine visuelle Ansprache der Konsument\*innen ausgerichtet sind. Das Einkaufen gewann ab dem 19. Jahrhundert mit dem Errichten der ersten Einkaufspassagen an Bedeutung und charakterisierte die Stadt der Postmoderne mit völliger Privatisierung und Monokulturisierung. Silverstone nannte die Shoppingmall einen nach außen gekehrten Suburb, weil er die Kommodifizierung aller Lebensbereiche als eigentliche Struktur der Vorstadt zur Schau stelle.<sup>247</sup> Dabei hatte Anne Friedberg dargelegt, wie bereits erläutert, dass das sich durch diese Städte bewegende Individuum durch die starke Visualität in den Schaufensterauslagen in ähnlicher Weise als Subjekt wie im Kino konfiguriert wird.<sup>248</sup> Für Jacobs wird dieser Konnex von Visualität und Konsum von Birnbaum mit *Rio Videowall* vor Augen geführt. Sie zeigt wie die öffentliche Sphäre sowohl durch die Durchdringung der Gesellschaft von den Massenmedien, als auch durch die auf Konsum reduzierten Stadträume verändert wurde.<sup>249</sup>

## 5 Makrostrukturelle Veränderungen durch Videotechnologie

Die Arbeit *Transmission Tower*, 1992 soll stellvertretend für die Werkgruppe von installativen Arbeiten, die Birnbaum in den 1990ern beschäftigte, besprochen werden.<sup>250</sup> Sie wurde für die Documenta IX produziert. Die Installation besteht aus 8 Bildschirmen, die vertikal übereinander an ein schräg in den Raum gestelltes Stück eines Strommastes befestigt sind (Abb. 10). Auf den Monitoren wird Amateur-Footage eines Poetry-Readings von Allen Ginsbergh mit Ausschnitten einer Rede von George W. Bush, die so im Fernsehen übertragen wurde, gegenübergestellt. Diese beiden Bildquellen werden durch Format und Bewegung unterschiedlich kategorisiert. Die Ausschnitte der Parteitagrede werden in einem kleinen Insert in der rechten unteren Bildecke gezeigt, während die Aufnahme von Allen Ginsbergh den ganzen Monitor füllen (Abb. 43,44). Jedoch sind diese in erkennbar schlechterer Qualität, da sie nicht von einer professionellen Fernsehkamera gefilmt wurden. In verpixelter Auflösung

---

30; Ghirardo *Architecture After Modernism*, London 1996, S. 66; Lauren Langman, *Neon Cages: Shopping for Subjectivity*, in: Rob Shields (Hg.), *Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption*, S. 40-82.

<sup>247</sup> Silverstone 1997, S. 8.

<sup>248</sup> Friedberg 2000, S. 120.

<sup>249</sup> Jacobs 2009, S. 134,135. Jacobs fasste die Installation von *Rio Videowall* als Transformation eines nonplace in einen nonsite, nach Smithson Konzept auf. Denn in vergleichbarer Weise habe Smithson sich mit dem postmodernen Raum der Stadt New Jersey beschäftigt. Statt Karten und Fotografien, nutze sie die Bilder des Fernsehens und die Überwachungstechnologie, um eben den nonplace in ein nonsite zu verwandeln. Damit exemplifiziert sie die Implikationen, die mit dem Verlust des öffentlichen Raums und der Entwicklung des virtuellen Raums der Medien einhergingen

<sup>250</sup> Zu dieser Gruppe können *Hostage*, 1993,94 und *Tiananmen Square: Break-in Transmission*, 1990/91 gezählt werden.

und in Schwarz-weiß werden diese Bilder auch immer wieder von grünen Pixeln überzogen. Beide Bildquellen sind nicht auf einen Monitor begrenzt, sondern bewegen sich über mehrere hinweg, sodass es wirkt, als wären diese Monitore ein verbundenes Bildfeld. Die Ausschnitte der Rede von George W. Bush fahren vertikal und linear vom zweiten Monitor nach unten. Dagegen wird Allen Ginsberghs Auftritt auf verschiedenen Monitoren und passend zum Rhythmus seines Beat-Gedichts eingeblendet. Dadurch haben die beiden Filmmateriale unterschiedliche Geschwindigkeiten, aber sie bewegen sich beide von oben nach unten. Auch der Tonfall der beiden Redner wird gegenübergestellt. Jeder der Monitore ist mit einem Paar Lautsprecher ausgestattet und die Lautstärke variiert. Dies macht sich vor allem bei Bushs Rede bemerkbar, dessen Stimme an gewissen Stellen laut und deutlich zu hören und an anderen zurückgenommener und leiser wird. Dadurch wird auch seiner Sequenz ein Rhythmus hinzugefügt. Als drittes Element werden weitere Ausschnitte von Teilnehmern des Studienkongresses gezeigt, die entgegengesetzt, also von unten nach oben fahren. Diese Bilder sind bei hochgesteuertem Kontrast grün eingefärbt (Abb. 45). Damit greifen sie farblich die Glitch-Effekte, die über die Bilder von Ginsbergh und Bush gelegt wurden, auf. Diese Elemente sind Verzerrungen also Fehler in der Darstellung, die in der digitalen Bildbearbeitung bewusst erzeugt werden.<sup>251</sup>

In der Werkbeschreibung im Ausstellungskatalog der Kunsthalle Wien von 1995 wird erläutert, dass die Installation durch die Schrägstellung im Raum die Flugkurve einer Bombe nachahmen soll. Im Videomaterial werden die Positionen der Befürworter und der Gegner solchen Militarismus gegenübergestellt. Das Videobild von George W. Bush, der den Kriegseinsatz in seiner Rede rechtfertigte ahmt die vertikale Bewegung des Bombenfalls nach, da es sich von oben nach unten bewegt. Jacobs nannte die Verwendung des Filmmaterials von der Rede George W. Bushs und des Poetry-Readings von Allen Ginsbergh das Gegenüberstellen zweier gegenläufiger Narrative. Damit greife Birnbaum auf, wie einseitig die Berichterstattung des Fernsehens durch die Auswahl ihrer Beiträge zur Sicht auf ein Geschehnis ausfallen könne. Auch Spielmann ging darauf ein, dass damit zwei unvereinbare Narrative gegenübergestellt und ihre Zirkulationsräume kontrastiert werden.<sup>252</sup> Durch die direkte Gegenüberstellung in *Transmission Tower* werde ermöglicht deren audiovisuelle Sprache zu vergleichen.<sup>253</sup>

Zu der Werkgruppe der Installationen ab 1990 führt Jacobs auch aus, dass Birnbaum hier Environments schaffte, da durch die mehreren Bildschirme mehrere Betrachterstandpunkte

---

<sup>251</sup> Für diesen Hinweis danke ich Ruprecht Huber.

<sup>252</sup> Spielmann 2005, S. 254, 255.

<sup>253</sup> Jacobs 2009, S. 129,130.

einbezogen werden. Im Gegensatz dazu hat sie bei den Ein-Kanal-Videos, die meist in einem Röhrenfernseher auf Sockeln oder Transportboxen ausgestellt wurden, den Objektcharakter des Fernsehens betont. In den Installationen erzeuge sie eine Fragmentierung in der Raumorganisation, durch die sie die Veränderung des öffentlichen Raums durch die Medien adressiere. Denn diese Fragmentierung greife auf, dass die klassischen Koordinaten des Raums durch die virtuellen Räume implodiert seien.<sup>254</sup>

Bianconi geht auch darauf ein, dass Birnbaum mit ihrer Werkgruppe von Installationen von 1990-1994 die Ausstellungsräume in televisuelle Architektur verwandelte. Dabei erkennt er in diesen Arbeiten Bezüge zum Architekten Konrad Wachsmann. Besonders *Transmission Tower* lässt einen solchen Verweis durch die Wahl des Strommastes als durchlässiges, vorgefertigtes Material erkennen.<sup>255</sup> Wachsmann wurde berühmt für die Verwendung einer modularen Bauweise, bei der ein Element, zu Beginn noch Holz nach dem Krieg industrielle Materialien beliebig oft miteinander verbunden und so jede Art von Raum geplant werden konnte. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde er besonders für Hangars aus Metallstreben bekannt.<sup>256</sup> Mark Wigley untersuchte in seiner Publikation *Konrad Wachsmann's television. Post-architectural transmissions* aus dem Jahr 2021 wie die Technologie der Signalübertragung im Oeuvre des Architekten eine Rolle spielte. Er legte in seiner Einleitung dar, dass das Aufkommen der Kommunikationstechnologien, im Speziellen das Fernsehen, Auswirkung auf die Architektur hatte. Denn ein Bildschirm an der Wand verändert die Wand, aber auch das Raumgefühl. Wigley legte dar, dass Fernsehen und die kabellose Übertragung von Information ab den späten 50er Jahren im Diskurs der Architektur thematisiert wurden. In Magazinen wurden Bilder und Entwürfe von netzartigen Strukturen veröffentlicht, die das klassische Gebäude als Einheit angeschlossen an Infrastruktur ersetzen sollten. Diese Konzepte transportierten utopische Visionen die die Grenzen von Klasse, Familie und Nationalstaat überwinden zu können. Damit waren sie also der beschriebenen urbanistischen Entwicklung der Suburbanisierung voraus. Jedoch hielten auch sie am flexiblen Lebensstil fest, mit dem Menschen als Nomaden. Dessen Weggefährte wäre der Computer, durch den konstante Feedback Loops erzeugt werden würden, die räumliche und soziale Situation gestalten. Diese Auseinandersetzung mit dem Elektronischen ist Ansatzpunkt von Konzepten, die damit eine Auflösung der Architektur konstituiert sahen. Dabei wertete Wigley die Arbeit von Konrad Wachsmann am radikalsten, da

---

<sup>254</sup> Wigley 2020, S. 19; Jacobs 2009, S. 128-130. Mit Bildschirmen verweise sie auf diesen virtuellen Raum, wie Smithsonian Karten und Fotografien für seine *nonsites* genutzt hatte, um auf einen räumlich entfernten Ort zu verweisen.

<sup>255</sup> Bianconi 2022, S. 87-89.

<sup>256</sup> Wigley 2020, S. 15.

die Architektur der Signalübertragung und dem Informationsnetzwerk dienen sollte.<sup>257</sup> Deshalb bezogen sie diese Technologie in ihren Entwürfen mit ein, ohne dass aber ein TV-Gerät in diesen platziert wäre. Vielmehr wurde diese Logik der Vernetzung durch das Fernsehen in der Struktur mitgedacht. Denn auch Wachsmann schrieb dem Fernsehen eine positive, subversive Kraft zu und ging davon aus, dass das Fernsehen populistische Strömungen zurückdrängen könne.<sup>258</sup> „Intangible Clouds of interactive television signals would take architecture’s place and unleash a new kind of society. Television was the promise of the post-architectural future”<sup>259</sup> Bianconi weist auf die Entwürfe für Aircraft Hangars von Wachsmann, die er Ende der 1950er Jahre zusammen mit Studenten am Institute of Design in Chicago entwickelte, hin. Denn das von Birnbaum verwendete Elemente eines Strommastes würde eine vergleichbare durchlässige Struktur aufweisen.<sup>260</sup> Damit nahm Birnbaum also diese technooptimistischen Positionen der Architektur auf, die im globalen Netzwerk einer Informationstechnologie die Möglichkeit sahen, Meinungsfreiheit und das Senden aller Standpunkt zu ermöglichen, die durch selbstreflexive Prozesse des Feedbacks Grenzen des Nationalismus und Rassen überwinden könnten. Durch das audiovisuelle Gegenüberstellen auf den Monitoren zeigt sie aber, dass die Realität im globalen Informationsnetzwerk eine andere ist. Sie macht deutlich, dass immer noch durch die Medienanstalten die Botschaften der Regierung gestützt wurden und oppositionelle Standpunkte auf alternative Veranstaltungsformen und Distributionswege angewiesen sind. Damit lässt sich hierin eine Resignation gegenüber dem angeführten Standpunkt von Enzensberger erkennen. Denn sie zeigt, dass auch durch eine globale Vernetzung eine Hierarchie in dieses Informationssystem implementiert ist.

---

<sup>257</sup> Wigley 2020, S. 41-43; Bianconi 2022, S. 89.

<sup>258</sup> Wigley 2020, S. 22,23.

<sup>259</sup> Wigley 2020, S. 15,16.

<sup>260</sup> Bianconi 2022, S. 89.

## 6 Fazit und Schluss

Im ersten Kapitel wurde dargelegt, wie das Fernsehen eine Verschränkung zwischen öffentlichem und privatem Raum konstituiert. Die Darlegung des Diskurses im Forschungsstand hat gezeigt, dass Birnbaum das angeeignete Fernsehmaterial isoliert und ausgewählte Momente wiederholt. Dies ermöglicht den Rezipient\*innen einerseits Distanz zu den natürlich erscheinenden Fernsehbildern zu erlangen. Andererseits hat Birnbaum die Funktionsweise des Fernsehens durch das Wiederholen aufgedeckt. So stehen die wenigen ausgewählten Momente repräsentativ für die Struktur des Flows, der eine serialisierte Aneinanderreihung von Sendungsformaten ist. Gerade durch dieses wiederholte Begegnen mit Verhaltensweisen im Fernsehen wird eine Wirkmächtigkeit im Leben der Zuschauer\*innen erlangt. Die Wiederholung der Momente der Verwandlung beziehungsweise das bewusste verhindern der Emanzipation kann auf zwei Ebenen gelesen werden: es entlarvt einerseits den feministischen Anspruch der Fernsehserie als Reproduktion der idealisierten und sexualisierten Vorstellung von Weiblichkeit. Es wurde gezeigt, dass Birnbaum damit an Laura Mulveys Forderung die Artifizialität des Kinofilms auf das Fernsehen überträgt. Andererseits lässt sich durch das Arbeiten innerhalb der Massenmedien ein Bezug zu Enzensbergers Ansatz durch Manipulation die Hierarchie des Fernsehsystems aufzubrechen erkennen. Andererseits kann dadurch der Bezug zu der medienkritischen Haltung, wie sie in der Videoarbeit *Boomerang* von Richard Serra und Nancy Holt ebenfalls durch eine rekursive Struktur zum Ausdruck kommt, hergestellt werden. Der Kern der Kritik ist, dass das Fernsehen keine dialogische Form der Kommunikation ermöglicht, weswegen sich die Rezipient\*innen in einer Echokammer befinden also keine tatsächliche Verarbeitung und Artikulation des durch das Fernsehen erfahrene stattfindet. Dabei ist das Fernsehen Akteur einer medialen Öffentlichkeit, als Pendant zu einer räumlichen. Dies wird mit der These von Jürgen Habermas in Bezug gesetzt, der durch die kommerzielle Ausrichtung der Massenmedien die Bürger als potentielle Teilnehmer an einem kritischen öffentlichen Diskurs zu Konsumenten herabgestuft sieht und somit ein Ende der Öffentlichkeit diagnostizierte. Diese Auseinandersetzung ist in Birnbaums Arbeit *Technology Transformation*, aber auch in weiteren Arbeiten der Werkgruppe, durch die repetitive Struktur impliziert.

Im zweiten Abschnitt wurde gezeigt, dass Birnbaum die Verschiebung der Grenze zwischen Öffentlichem und Privaten thematisiert. Da in der medialen Öffentlichkeit des Fernsehens Themen der Intimität und Diskretion zugänglich gemacht werden. Dies wirkt befördernd auf Individualisierungs-, Psychologisierungstendenzen. In der Moderne ist das individualistische

Subjekt auf der Suche nach der für sich authentischen, passenden Identität und so werden die im Fernsehen dargestellten Einblicke in das Leben fiktiver oder echter Personen zur Orientierung. Dies untersucht Birnbaum besonders in *Kiss the Girls: Make them Cry*, indem sie die Momente in denen die Spielshow Teilnehmerinnen sich direkt an die Zuschauer\*innen wenden, scheinbar direkt zu ihnen sprechen, auswählte und wiederholte. Diese Präsenz von Intimitäten wird auch von der Kunst seit den 1960er Jahren thematisiert. Richard Sennett sieht aufgrund dieser Betonung der Authentizität und dem Selbsterfüllungsdrang in allen Lebensbereichen eine für ihn notwendige und fruchtbare Trennung zwischen privatem und öffentlichem sozialem Leben verwischt. Er konstatiert, dass dies zu einer destruktiven Gesellschaft führe, in der die Erfahrung von Fremdem und Andersartigem nicht mehr möglich sei. Dabei konnte nicht ausführlich auf das Subjektverständnis von Sennett eingegangen werden, das nicht mit dem der Filmtheorie von Baudry und Mulvey übereinstimmt. Diese gehen davon aus, dass das Individuum als Gestalter der Welt nach seinen eigenen Eindrücken, Gedanken und Vorstellungen eine ideologische Konstruktion sei. Vielmehr werde das Subjekt von äußeren Einflüssen seiner materiellen Umwelt geformt. Die Präsenz von privaten Inhalten im Fernsehen ist für eine Öffentlichkeit problematisch, da die Medienanstalten auch beeinflussen können, welche die Themen der Allgemeinheit sind, zu denen durch Diskurs ein Konsens gefunden werden muss. Statt also über Belange der Gemeinschaft zur Meinungsbildung zu informieren, ist das Fernsehen auf Unterhaltung ausgelegt und vermittelt stereotype Verhaltensweisen.

Das folgende Kapitel wurde dann anhand von zwei Arbeiten Birnbaums Beschäftigung mit den Veränderungen im konkreten Raum des Privaten durch das Fernsehen dargelegt. Die Arbeit *Local TV News* zeichnet sich dadurch aus, dass sie nicht nur den Inhalt des Fernsehens, sondern auch die Produktions- und Rezeptionsseite des Mediums untersucht. Birnbaum und Graham haben damit Ansätze der Filmtheorie auf das Dispositiv des Fernsehens übertragen. Damit führen sie vor Augen, welche Mittel im Fernsehen genutzt werden, damit der virtuelle Raum des Mediums an den realen anzuschließen scheint, um eine Illusion von Wirklichkeit zu erzeugen. Dadurch sollen die Nachrichten für den Menschen glaubhafter und annehmbarer wirken. Das wird mittels der räumlichen Konstruktion erreicht, da das Fernsehen mit dem Einsatz der Zentralspektive die gewohnte Wahrnehmung fortführt. Zusätzlich zeigen die Künstler\*innen, dass das Fernsehen sich durch eine Spiegelung auszeichnet, indem es versucht die Rezeptionssituation aufzugreifen. Dies legen sie durch die Betonung des familiären im Fernsehen, sowie die zeitliche Anpassung des Programm an den Tagesablauf mit der Ritualisierung des Übergangs von Arbeits- zu Freizeit dar. Indem die Arbeit über den Sender

Rogers Cable TV ausgestrahlt wurde, konnten Zuschauer\*innen eine Familie beim Fernsehen beobachten, womit Birnbaum und Graham eine weitere Spiegelsituation vergleichbar einer Closed-Circuit Installation evozieren. Dadurch kann die Raumverschränkung von öffentlichem und privaten Raum für die Zusehenden nachvollzogen werden, indem sie sehen, wie die mediale Öffentlichkeit des Fernsehens im privaten Zuhause stattfindet. Außerdem konnte das Verhalten der fernsehenden Familie beobachtet werden. Deshalb bezeichnet Kaizen diese Arbeit auch als Untersuchung des ökologischen Systems, das die verschiedenen Beziehungen, die das Fernsehen erzeugt, aber auch in diese eingebettet ist, darlegt. Dadurch ist auch nachvollziehbar, wie geschlechtliche Differenzen vom Fernsehen fortgeschrieben werden und damit eine Zuteilung der Räume von öffentlich als männlich und privat als weiblich reproduziert wird. Dabei greifen die Künstler\*innen mit der Wahl einer Familie als exemplarische Rezipient\*innen auf, wie das Fernsehen in den 50er Jahren etabliert wurde und deshalb klassische Ideale wie Familie bis in die 1980er präsent sind.

Diese Aspekte wurden dann in Bezug auf die Arbeit *Journey* fortgeführt. Diese Arbeit thematisiert wie das sich Fernsehen in der Nachkriegszeit etablierte und das Familienideal, sowie das Leben in der Vorstadt propagierte und an sie angepasst war. Durch die Fotografien von den Vorstadtsiedlungen *Levittown* und *Howard Apartments* führt die Installation vor Augen wie das Fernsehen und das Aufwachsen von Birnbaum in diese Umgebung eingebettet ist. Durch das Transferieren der Forschungsmeinungen von Urban und Ammer auf diese Arbeit, ist hier dargelegt worden, wie sich in der Nachkriegszeit eine gesellschaftliche Umstrukturierung vollzog, in der die Mittelschicht aus den Städten in die Vororte zog. Damit wurde das Problem der Wohnungsnot überwunden und den heimgekehrten Soldaten sollte ein stabiles Leben mit Eigenheim und Familie ermöglicht werden. Auch spiegelt dies einen sich ändernden Lebensstil wieder, der eine erhöhte Flexibilität der Menschen erforderte, um für die Arbeit an einen neuen Ort zu ziehen. Das Fernsehen übernahm eine kompensatorische Funktion, indem das Gefühl des Verbundenseins mit einer supranationalen Gemeinschaft konstruiert wurde. Damit sollte es die Trennung zwischen privatem und öffentlichem Leben überdecken. Die Vororte waren prägend für Amerika und gingen in die Populärkultur durch Romane und Fernsehserien ein. Denn das Fernsehen propagierte einen auf das Privatleben bedachten Lifestyle, in dem das Erwerben von Konsummitteln zum Erhalt des Lebens im Eigenheim zum Lebenssinn wurde. Die Warenvielfalt war dabei Symbol für die Freiheit als Inbegriff des amerikanischen und westlichen politischen Systems in Abgrenzung zum Kommunismus der Sowjetunion. Diese Ideologie der Häuslichkeit wurde durch Fernsehsendungen unterstützt. Dabei wurde das Vorstadtleben als konformistisch

wahrgenommen. Die Gemeinschaften waren künstlich homogen, indem Migrant\*innen und Afro-amerikanern das Erwerben von Häusern verwehrt wurde und diese weiterhin in den Städten ansiedelten. Aber die Vororte waren auch auf Privatheit bedachte Stadtformen, in denen das Eigentum abgegrenzt wurde. Anhand der Publikation von Roger Silverstone ist dargelegt worden, dass dies eine veränderte Haltung zur Beteiligung an der Öffentlichkeit nach sich zog, indem die Zurschaustellung von Eigentum als Statusobjekte wichtiger wurde als das Engagement in einer auf politische Reflektion und Korrektur gerichtete Öffentlichkeit. Durch den Einblick in das Heranwachsen von Birnbaum wählte die Künstlerin einen autobiographischen Ansatz. Ein solcher ist seit den 1960er Jahren von vielen Künstler\*innen genutzt worden, um das Private als politisch herauszustellen. Auch Birnbaum zeigt auf, dass in erster Linie ihre Mutter die Rolle der Kindererziehung übernahm.

Das vierte Kapitel zeigt wie der physische öffentliche Raum seine Funktion durch die Durchdringung mit Konsum und Technologie verlor. Mit den Videoarbeiten im Schaufenster des Friseursalons hat Birnbaum die steigende Präsenz von Fernsehmonitoren im öffentlichen Raum vorweggenommen. Anhand der Publikation von Anna McCarthy wird gezeigt, dass diese Bildschirme nicht als Fremdkörper wahrgenommen werden, sondern sich in ihre Umgebungen einpassen. Damit dienten sie nicht nur als Schnittstellen zwischen privatem und öffentlichem Raum, sondern sind Verknüpfungspunkte von unterschiedlichen öffentlichen Räumen. Durch das Ausstellen im Schaufenster zeigt Birnbaum auch nochmal die Parallele der Visualität, die im Fernsehen zu Schaufensterauslagen betont wird. Anne Friedberg legt dar, wie sie sich als Fortführungen der Subjektconstitution des Kinos verstehen lassen können. Damit greift Birnbaum auch die Durchdringung des öffentlichen Raums von Konsum auf. Die Arbeit *Rio Videowall* wurde zur weiteren Ausführung dieses Aspekts herangezogen. Die Arbeit im Atrium des Einkaufszentrums führt die Durchdringung des öffentlichen Raums mit Konsum und der gleichzeitigen Verdrängung der Bedeutung der physischen öffentlichen Sphäre durch die mediale Ausgestaltung vor Augen. Die Shoppingmall wird außerdem als nach außen gekehrter Suburb verstanden, der den Konsum als Grundlage für das Vorstadtleben klar zum Vorschein bringt. Damit zeigt Birnbaum in dieser Arbeit auf, dass der physische öffentliche Raum zum Non-Place geworden ist, der nur noch zum Durchqueren und Transport zwischen zwei Punkten dient. Aber nicht mehr die Funktion erfüllt, Menschen zu einem Diskurs zusammen kommen zu lassen.

Das fünfte Kapitel zeigte mit der Installation *Transmission Tower* eine weitere Arbeit, in der sich Birnbaum konkret mit dem globalen Informations- und Kommunikationsnetzwerk

beschäftigte. Die Verwendung des Strommastes, der eine Referenz zu Konrad Wachsmann's Architektur erkennen lässt, ist der Bezug zum architektonischen Diskurs um die Signalübertragung von Information aufgegriffen. Mit der Publikation von Mark Wigley konnte dargelegt werden, dass die Fernsehtechnologie mit der Möglichkeit der signalförmigen Übertragung von audiovisuellem Material zu utopischen Vorstellungen eines dialogischen Kommunikationsnetzwerk führte, die eine universale Demokratisierung und sogar Überwindung von Nationalismus erreichen könnte. Durch das Gegenüberstellen des Materials der Rede von George W Bush und Allen Ginsbergh beim Studentenkongress zeigt Birnbaum auf, dass diese Utopien sich nicht bewahrheitet haben. Während das Fernsehen dem Präsidentschaftskandidaten die Plattform bot seine Position und Begründung für eine weitere Aufrüstung einem Millionenpublikum zu präsentieren, war die oppositionelle Position von Ginsbergh auf alternative Kanäle angewiesen. Damit zeigt Birnbaum wie die mediale Öffentlichkeit des Fernsehens durch die einseitige Kommunikation weiterhin einzelne Standpunkte favorisiert und als Interessen und Konsens der Allgemeinheit inszeniert. Damit zeigt sich vielleicht auch eine Resignation gegenüber der Haltung zu Enzensberger Baukasten der Medien die Hierarchie des Informationssystems aufzubrechen.

Die Rolle des Tons in Birnbaums Arbeiten konnte nicht tiefgehend Aufmerksamkeit geschenkt werden. Dabei spielen in ihren Arbeiten die Tonspuren eine ebenbürtige Rolle zu den aufwendig geschnittenen Bildern.

Auch konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich genug auf den Entstehungskontext der Öffentlichkeit in der Aufklärung eingegangen werden. Für eine weitere Forschungsarbeit wäre eine mögliche Fragestellung, wie das Selbstverständnis vom eigenständigen, seine Umwelt gestaltenden Subjekt, das sich aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit befreit und dafür auf eine Instanz der Öffentlichkeit angewiesen ist, eigentlich von der Filmtheorie und Künstler\*innen der Postmoderne dekonstruiert worden ist. In den untersuchten Arbeiten von Birnbaum hat sich wiederholt eine Auseinandersetzung mit diesen Theorie gezeigt. Auch der Aspekt der Visualität und der Einsatz von Zentralspektive ist durch die Gitter Struktur in mehreren Arbeiten präsent. Birnbaums Auseinandersetzung mit der Konstruktion des modernen Subjekts wäre also eine Möglichkeit die Erkenntnisse dieser Arbeit fortzuführen.

## 7 Literatur

Adorf 2009

Sigrid Adorf, All Activity must Occur within a given Space. Dara Birnbaum's Tactical Moves in her Critique of Representation, : Dara Birnbaum. The Dark Matter of Media Light (Kat.Ausst. S.M.A.K., Gent 2009/Serralves Museum of Contemporary Art, Porto 2010), Porto 2009, S. 96-114.

Ammer 2008

Manuela Ammer, Talking back to the media. Überlegungen zum televisuellen Apparat am Beispiel von Dara Birnbaums und Dan Grahams Local TV News Program Analysis (1978/1979), Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2008.

Ammer 2010

Ammer, Manuela, Versuchte Wiederworte gegen das Fernsehen. Dara Birnbaums und Dan Grahams Local TV News Program Analysis (1978/1980), in: Matthias Michalka (Hg.), Changing channels. Kunst und Fernsehen 1963-1987 (Kat.Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2010) Köln 2010, S. 173–190.

Augé 1960

Marc Augé, Nicht-Orte, München 1960.

Baudry 1974

Jean-Louis Baudry, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, in: Film Quarterly, Winter, Vol. 28, No. 2, 1974-1975, pp. 39- 47

Bianconi 2022

Giampaolo Bianconi, Architecture for/of Television: Dara Birnbaum's Video Installations, 1982 – 94, in: Dara Birnbaum. Reaction, (Kat.Ausst. Hessel Museum of Art Center for Curatorial Studies, Bard College 2022), New York 2022, S. 74 – 93.

Birnbaum 1978

Dara Birnbaum, Working Notes for Local Television News Program Analysis for Public Access Cable Television (1978), in: Dan Graham/Benjamin H. D. Buchloh (Hg.), Video, architecture, television. Writings on video and video works 1970-1978, Zürich 2013, S. 77-85.

Birnbaum/Graham 1978

Dara Birnbaum/Dan Graham, Local television news program analysis for public access cable

television (1978), Dan Graham/Benjamin H. D. Buchloh (Hg.), Video, architecture, television. Writings on video and video works 1970-1978, Zürich 2013, S. S. 58-61.

Birnbaum 1987

Dara Birnbaum/Benjamin H. D. Buchloh (Hg.), Rough Edits. Popular image video works 1977-1980, Halifax 1987.

Birnbaum 1990

Dara Birnbaum, The Rio Experience: Video's New Architecture Meets Corporate Sponsorship, in: Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art, Doug Hall /Sally Jo Fifer (Hg.), New York 1990, S. S.189 – 204.

Birnbaum 1991

Dara Birnbaum, America's 1991 Yearbook. The Invasion of Privacy in Public Trust, in: Kaspar König/ Hans-Ulrich Obrist (Hg.), Der öffentliche Blick, Jahresring 38, München 1991, ohne Paginierung.

Birnbaum 2022

Dara Birnbaum, Talking Back to the Media (1985), in: Dieter Daniels (Hg.), Video Theories. A Transdisciplinary Reader, New York 2022, S. 236-238

Buchloh 1982

Benjamin H. D Buchloh, Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art, in: Artforum, Sept. 1982, S. 43-56.

Buchloh 1987

Benjamin H. D Buchloh, Interview with Dara Birnbaum, in: Dara Birnbaum/Benjamin H. D. Buchloh (Hg.), Rough Edits. Popular image video works 1977-1980, Halifax 1987.

Burton 2009

Johanna Burton, Dara Birnbaum. On the Receiving End, in: Dara Birnbaum. The Dark Matter of Media Light (Kat.Ausst. S.M.A.K., Gent 2009/Serralves Museum of Contemporary Art, Porto 2010), Porto 2009, S. 37-50.

Carter 2022

Jordan Carter, Grid Interface, in: Dara Birnbaum. Reaction, (Kat.Ausst. Hessel Museum of Art Center for Curatorial Studies, Bard College 2022), New York 2022, S.94-111.

Cornwell 1991

Regina Cornwell, Art in the Agora, in: Art in America in Feb 1991, S. 134-161.

Demos 2010

T. J Demos, Dara Birnbaum. *Technology/Transformation: Wonder Woman*, London 2010.

Ellis 1993

John Ellis, *Visible fictions. Cinema, Television, Video*, London 1993.

Elsaesser/Hagener 2007

Thomas Elsaesser/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007.

Enzensberger 1970

Hans Magnus Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, 1970, in: Peter Glotz (Hg.), *Baukasten zu einer Theorie der Medien kritische Diskurse zur Pressefreiheit*, München 1997, S. 97-132.

Enzensberger 1977

Hans Magnus Enzensberger, *Television and the Politics of Liberation*, in: Davis, Douglas/Allison Simmons (Hg), *The New Television: A Public/Private Art*, Cambridge 1977, S. 248-261.

Flitterman-Lewis 1992,

Sandy Flitterman-Lewis, *Psychoanalysis, Film and Television*, in: Robert Clyde Allen (Hg.), *Channels of discourse, reassembled. Television and contemporary criticism*. Chapel Hill 1992, S. 203-246.

Flusser 1977

Vilem Flusser, *Two Approaches to the Phenomenon, Television*, in: Davis, Douglas/Allison Simmons (Hg), *The New Television: A Public/Private Art*, Cambridge 1977, S 234-247.

Führer/Hickethier/Schildt 2001

Karl Christian Führer/Knut Hickethier/Axel Schildt, *Öffentlichkeit - Medien - Geschichte. Konzepte der modernen Öffentlichkeit und Zugänge zu ihrer Erforschung*. In: *Archiv für Sozialgeschichte* (41), 2001, S. 1–38.

Friedberg 2000

Anne Friedberg, *Window shopping. Cinema and the postmodern*. Berkeley California 2000.

Frohne/Katti 2013

Ursula Frohne/Christian Katti, *Screen*, in: Jörn Schafaff/ Nina Schallenberg/ Tobias Vogt (Hg.), *Kunst - Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*, Köln 2013.

Gans 1965

Herbert J. Gans, *The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*, Columbia 1965.

Graham 1990

Dan Graham, *Video in Relation to Architecture*, in: *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, Doug Hall /Sally Jo Fifer (Hg.), New York 1990, S. 168-188.

Graham 2013

Dan Graham/ Benjamin H. D. Buchloh (Hg.), *Video, architecture, television. Writings on video and video works 1970-1978*, Zürich 2013.

Greenberger 2018

Greenberger, Alex (2018): *Changing Channels: Dara Birnbaum's Televisual Art Comes into Focus*. In: *ARTnews.com*, 27.03.2018.

Greene/ Salo 2018

Elizabeth B Greene/Edward Salo, *Buildings and Landmarks of 20th- and 21st-Century America. American Society Revealed*, London 2018.

Habermas 1962

Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied 1962.

Habermas 1974

Jürgen Habermas, *The Public Sphere*, in: *New German Critique* 1/3 Herbst, 1974, S. 49-55.

Hall 2002

Stuart Hall, *Kodieren/Dekodieren*, in: Ralf Adelman (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Konstanz 2002, S. 105-124.

Hartley 1999

John Hartley, *Uses of television*, London/New York 1999.

Held/Schneider 2007

Jutta Held/Norbert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen-Problemfelder*, Köln u.a. 2007.

Hickethier 2010

Knut Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart 2010.

Hohendahl/Kenkel/Strum 2010

Peter Hohendahl/Karen Kenkel/Arthur Strum, Öffentlichkeit/Publikum, in: Karlheinz Barck, (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd 7, Stuttgart 2010.

Imhof 2011

Kurt Imhof, Die Krise der Öffentlichkeit. Kommunikation und Medien als Faktoren des sozialen Wandels, Frankfurt am Main u.a 2011.

Jacobs 2009

Steven Jacobs: Between Nonsites and Nonplaces: Dara Birnbaum's Dislocated Spaces, in: Dara Birnbaum. The Dark Matter of Media Light (Kat.Ausst. S.M.A.K., Gent 2009/Serralves Museum of Contemporary Art, Porto 2010), Porto 2009, S. 126-136.

Jameson 1991

Frederic Jameson, Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism, London 1991.

Joselit 2007

David Joselit, Feedback. Television against democracy. Cambridge 2007.

Kaizen 2008

William Kaizen, Live on tape. Video, Liveness and the Immediate, in: Tanya Leighton (Hg.), Art and the moving image. A critical reader, London 2008.

Kaizen 2016

William Kaizen, Against immediacy. Video art and media populism, Hanover 2016.

Kholeif 2015

Kholeif, Omar, Moving image, London/Cambridge 2015.

Kravagna 1995

Christian Kravagna, Gibt es Orte der Kritik im postmodernen Raum?, in: Dara Birnbaum. (Kat. Ausst. Kunsthalle Wien 1995), Wien 1995, S. 12–23.

Kuo/Aima/Olunkwa 2023

Michelle Kuo/Rahel Aima/Emmanuel Olunkwa, Turning the Media Against Itself, in Mousse Magazine Issue 83, Spring 2023, S. 43–53.

Lee 2013

Pamela M Lee, *New Games. Postmodernism after contemporary art. Art History Since the Sixties*, Hoboken 2013.

Liesegang 2004

Torsten Liesegang, *Öffentlichkeit und öffentliche Meinung. Theorien von Kant bis Marx (1780-1850)*, Würzburg 2004.

London 2020

Barbara London, *Video Art. The First Fifty Years*, New York 2020.

Ludes 1999

Peter Ludes: *Programmgeschichte des Fernsehens*, in: Jürgen Wilke (Hrsg.), *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn 1999, S. 255-276.

Morley 1986

David Morley, *Family television. Cultural power and domestic leisure*, London 1986.

McCarthy 2001

Anna McCarthy, *Ambient television. Visual culture and public space*. Durham 2001.

Meyrowitz 1990

Joshua Meyrowitz, *Die Fernseh-Gesellschaft. 1, Überall und nirgends dabei*, Weinheim 1990.

Moioli/Scoccimarro 2023

Chiara Moioli/ Antonio Scoccimarro (Hg.), *Artist's Artist*, Mousse Magazine Issue 83, Mailand 2023.

Mulvey 1996

Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: Wallis, Brian (Hg.) *Art after modernism. Rethinking representation*, Lincoln Massachusetts 1996, S. 361 – 374.

Nieslony 2019

Magdalena Nieslony, *Fernsehen und Nahsehen. Mediale und künstlerische Ansprüche auf Augenzeugenschaft und Authentizität*, in: Claudia Hattendorff/Lisa Beißwanger (Hg.), *Augenzeugenschaft als Konzept. Konstruktionen von Wirklichkeit in Kunst und visueller Kultur seit 1800*, Bielefeld 2019, S. 127-142.

Newman 2009

Michael Newman, *Dara Birnbaum. Exploding the Image*, in: Dara Birnbaum. *The Dark Matter*

of Media Light (Kat.Ausst. S.M.A.K., Gent 2009/Serralves Museum of Contemporary Art, Porto 2010), Porto 2009, S. 54-80.

Obrist 2009

Hans Ulrich Obrist, Interview with Dara Birnbaum, in: Dara Birnbaum. The Dark Matter of Media Light (Kat.Ausst. S.M.A.K., Gent 2009/Serralves Museum of Contemporary Art, Porto 2010), Porto 2009, S. 87-105.

Owens 1982

Owens, Craig, Phantasmagoria of the Media, in: Art in America 70, May 1982, S. 98–100.

Owens 1992

Craig Owens, Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture, Berkeley u.a. 1992.

Rebentisch 2013

Juliane Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg 2013.

Rimmele/Stiegler 2012

Marius Rimmele/Bernd Stiegler, Visuelle Kultur/Visual Culture zur Einführung, Hamburg 2012.

Ross 1986

David Ross, Truth or Consequences. American Television and Video Art, in: John J. Hanhardt (Hg.), Video Culture. A Critical Investigation, New York 1986, S. 167-178.

Rössler 2002

Beate Rössler, Der Wert des Privaten, Frankfurt am Main 2002.

Sennett 1999

Richard, Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt am Main 1999.

Seubert/Niesen 2010

Sandra Seubert/Peter Niesen (Hg.), Die Grenzen des Privaten, Baden-Baden 2010.

Silvermann 1996

Kaja Silverman, The Threshold of the visible world, New York 1996.

Silverstone 1994

Roger Silverstone, Television and everyday life, London/ New York 1994

Silverstone 1997

Roger Silverstone, *Visions of suburbia*, London 1997.

Spielmann 2005

Yvonne Spielmann, *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt am Main 2005.

Spigel 1993

Lynn Spigel, *Make room for TV. Television and the family ideal in postwar America*, Chicago 1993.

Spigel 1993

Lynn Spigel, *Der Hausfreund der Vorstädte: Fernsehen und das Nachbarschaftsideal im Nachkriegsamerika*, in: Margreiter Pumhösl (Hg.), *Die Arena des Privaten* (Kat.Ausst. Kunstverein München) München 1993, S: 72-93.

Spigel 2001

Lynn Spigel, *Welcome to the Dreamhouse. Popular Media and Postwar Suburbs*, Durham 2001.

Spigel 2002

Lynn Spigel, *Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums*, in: Ralf Adelman (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie - Geschichte - Analyse*, Konstanz, S. 214-252.

Strum 2000

Arthur Strum, *Öffentlichkeit von der Moderne zur Postmoderne:1960-1999*, in: Peter Uwe Hohendahl (Hg.), *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*, Stuttgart 2000, S. 92-123.

Thümmel 1999

Konstanze Thümmel, *Öffentliche Intimität und Kunstreligion*, In: Ursula Frohne (Hg.) *video culture* (Kat.Ausst. ZKM Karlsruhe 1999), Karlsruhe 1999.

Tuer, 1995

Dot Tuer, *Spiegel und Mimesis. Eine Untersuchung der Bildaneignung und Wiederholung in den Arbeiten von Dara Birnbaum*, in: Dara Birnbaum. (Kat.Ausst. Kunsthalle Wien 1995), Wien 1995, S. 24-35.

Urban 2013

Annette Urban, *Interventionen im public/private space. Die Situationistische Internationale und Dan Graham*, Berlin 2013.

Weiß 2002

Ralph Weiß, Vom gewandelten Sinn für das Private, in: Ralph Weiß/Jo Groebel (Hg.), Privatheit im öffentlichen Raum. Medienhandeln zwischen Individualisierung und Entgrenzung, Wiesbaden 2002, S. 27-87.

Wendelin 2011

Manuel Wendelin, Medialisierung der Öffentlichkeit. Kontinuität und Wandel einer normativen Kategorie der Moderne, Köln 2011.

Whattel 1958

Harold Whattel, Levittown. A Suburban Community, in: William Dorbiner (Hg.), The suburban community, New York 1958.

Wigley 2020

Mark Wigley, Konrad Wachsmann's television. Post-architectural transmissions, Berlin 2020.

Williams1974

Raymond Williams, Television: Technology and Cultural Form, New York 1974.

Williams 1975

Williams Raymond, Programmstruktur als Sequenz oder flow, in: Ralf Adelman/Jan Hesse/Judith Keilbach (Hg.), Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse, Konstanz 2002, S. 33-43.

Wischermann2003

Ulla Wischermann, Feministische Theorien zur Trennung von privat und öffentlich – Ein Blick zurück nach vorn, in: Feministische Studien 21 (1), 2003, S. 23–34.

Zanichelli 2014

Elena Zanichelli, Repräsentationen des Privaten, in: Hubertus Butin (Hg.), Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2014, S. 311-314.

Zielinski 1994

Siegfried Zielinski, Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Hamburg 1994.

## 8 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:



Abbildung 2:



Kiss the Girls Make them Cry, 1979, 1- Kanal und in Farbe, Stereo, 6:50 Minuten

**Abbildung 3:**



Dara Birnbaum und Dan Graham, Local TV News Analysis, 1980, Farbe, Stereo Sound, 61:08 Minuten, Minute 3:75.

**Abbildung 4:**



Dara Birnbaum und Dan Graham, Local TV News Analysis, 1980, Farbe, Stereo Sound, 61:08 Minuten, Minute 1:17.

**Abbildung 5:**



Dara Birnbaum, Journey Shadow of American Dream, 2021, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

**Abbildung 6:**



Technology/Transformation: Wonder Woman 1978-79, 1 Kanal und Farbe, 5:50 Minuten, Ausstellungsansicht SoHo H-Hair Salon de Coiffeure, New York 1980.

**Abbildung 7:**



Kiss the Girls Make them Cry, 1979, 1- Kanal und in Farbe, stereo, 6:50 Minuten, Ausstellungsansicht SoHo H-Hair Salon de Coiffeure, New York 1980.

**Abbildung 8:**



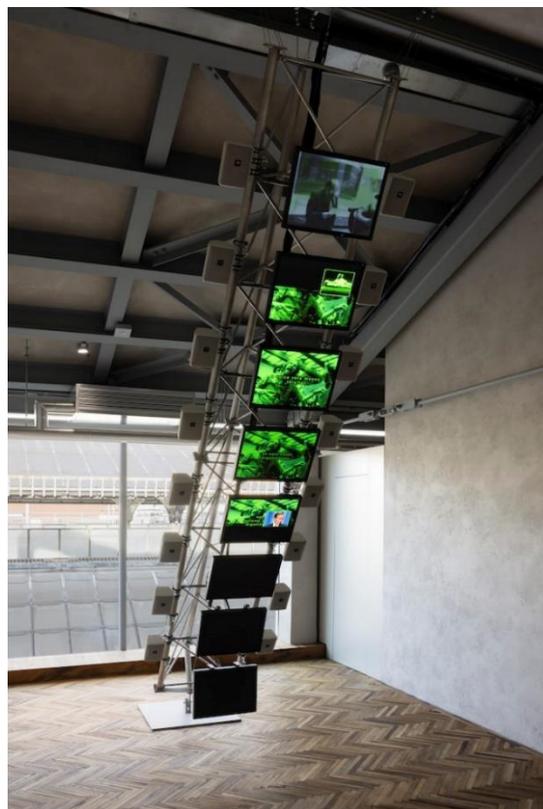
Rio Videowall 1989, 25 Monitore, CCTV Kamera, cmx switcher, Satelliten Empfänger, Rio Shopping and Entertainment Center Atlanta.

**Abbildung 9:**



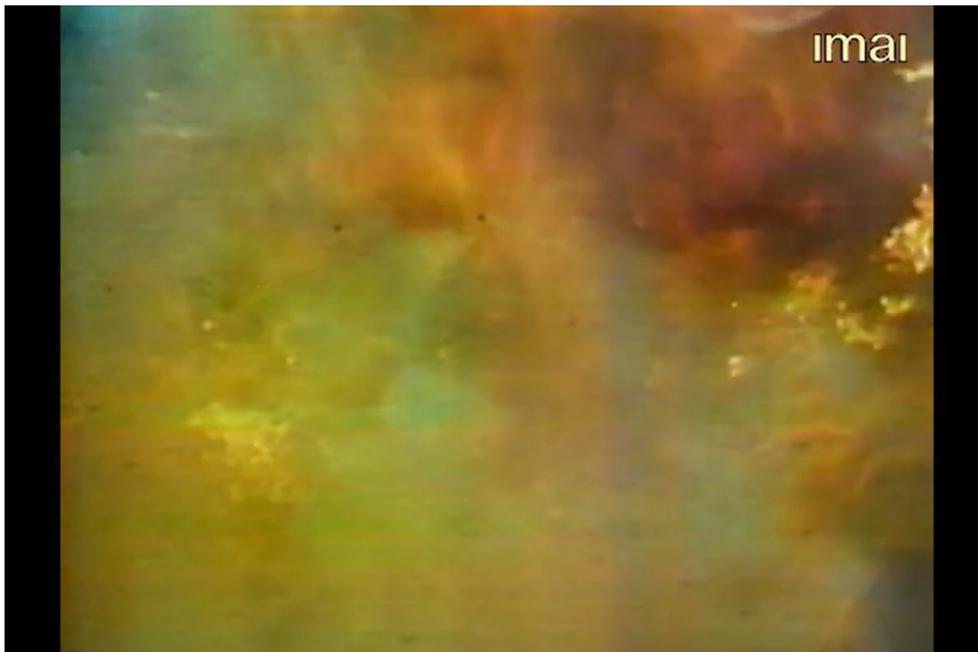
Rio Videowall 1989, 25 Monitore, CCTV Kamera, cmx switcher, Satelliten Empfänger, Rio Shopping and Entertainment Center Atlanta.

**Abbildung 10:**



Transmission Tower Sentinel, 1992, 8-Kanal Farbvideoplatte, stereo, Teile eines Hochspannungsmastes, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

**Abbildung 11:**



Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978-79, 1 Kanal und Farbe, Stereo 5:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 0:16.

**Abbildung 12:**



Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978-79, 1 Kanal und Farbe, Stereo 5:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 0:54.

**Abbildung 13:**



Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978-79, 1 Kanal und Farbe, Stereo 5:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 1:24.

**Abbildung 14:**



Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978-79, 1 Kanal und Farbe, Stereo 5:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 1:48.

**Abbildung 15:**



Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978-79, 1 Kanal und Farbe, Stereo 5:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 2:06.

**Abbildung 16:**



Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978-79, 1 Kanal und Farbe, Stereo 5:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 2:12.

**Abbildung 17:**



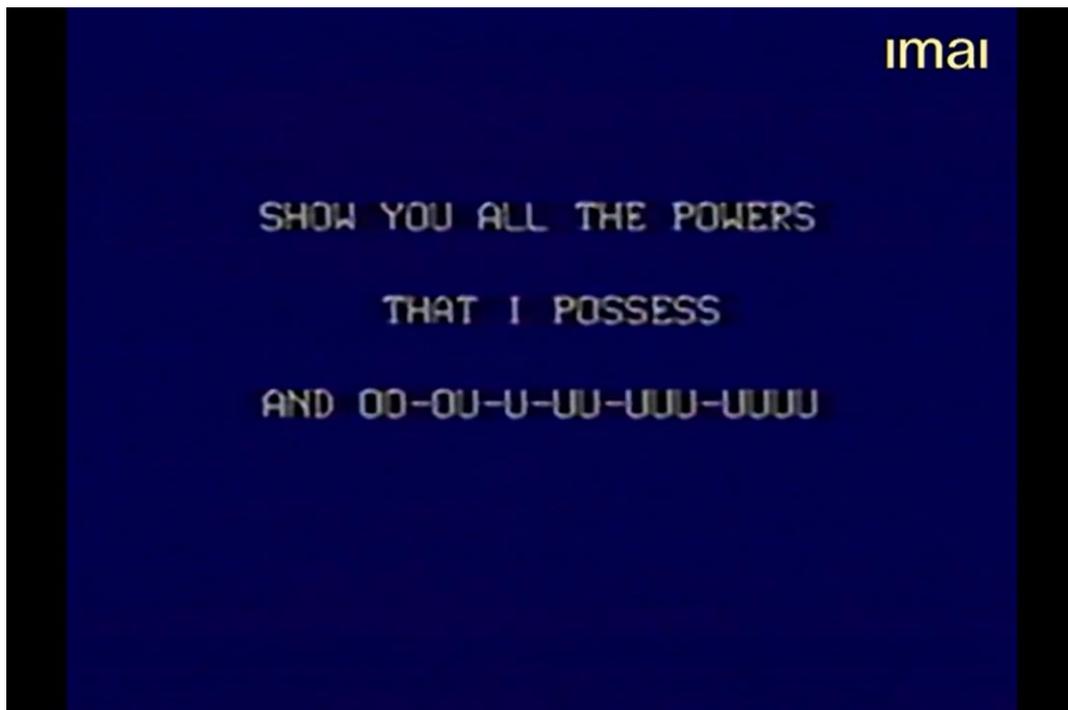
Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978-79, 1 Kanal und Farbe, Stereo 5:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 2:28.

**Abbildung 18:**



Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978-79, 1 Kanal und Farbe, Stereo 5:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 3:47.

**Abbildung 19:**



Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978-79, 1 Kanal und Farbe, Stereo 5:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 3:47.

**Abbildung 20:**



Richard Serra und Nancy Holt, Boomerang, 1974, Farbvideo, 10:25 Minuten, Minute 00:23.

**Abbildung 21:**



Kiss the Girls Make them Cry, 1979, 1- Kanal und in Farbe, Stereo, 6:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 0:03.

**Abbildung 22:**



Kiss the Girls Make them Cry, 1979, 1- Kanal und in Farbe, Stereo, 6:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 0:33.

**Abbildung 23:**



Kiss the Girls Make them Cry, 1979, 1- Kanal und in Farbe, Stereo, 6:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 1:14.

**Abbildung 24:**



Kiss the Girls Make them Cry, 1979, 1- Kanal und in Farbe, Stereo, 6:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 2:19.

**Abbildung 25:**



Kiss the Girls Make them Cry, 1979, 1- Kanal und in Farbe, Stereo, 6:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 2:20.

**Abbildung 26:**



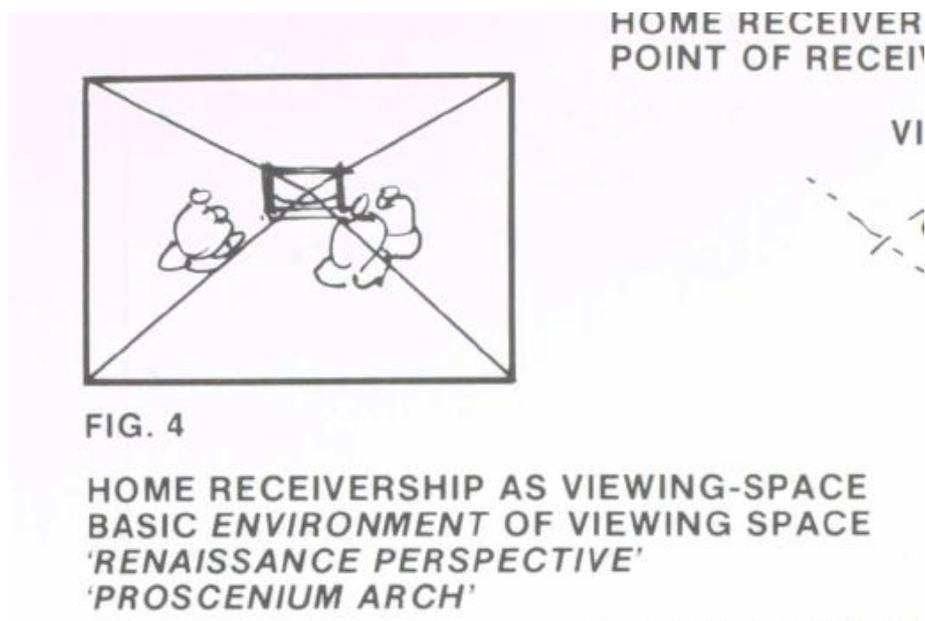
Kiss the Girls Make them Cry, 1979, 1- Kanal und in Farbe, Stereo, 6:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 2:22.

Abbildung 27:



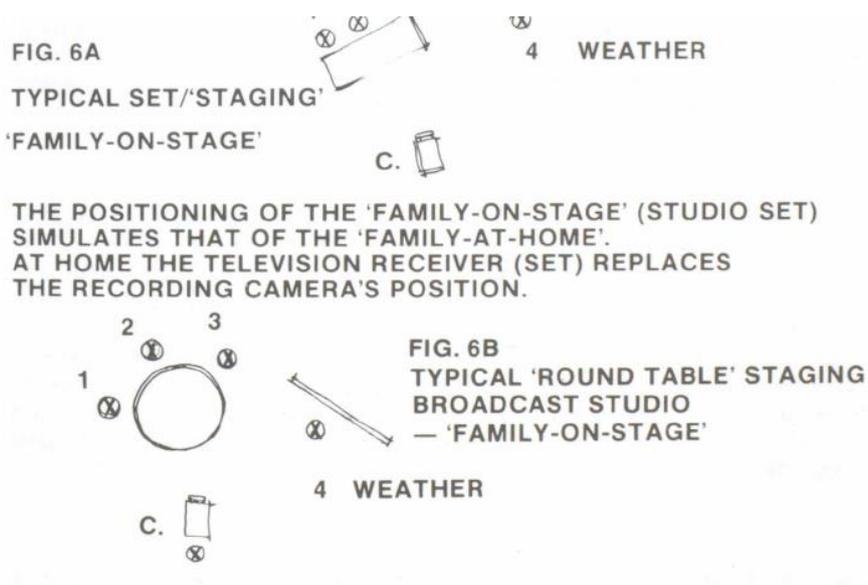
Kiss the Girls Make them Cry, 1979, 1- Kanal und in Farbe, Stereo, 6:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf, Minute 3:48.

Abbildung 28:



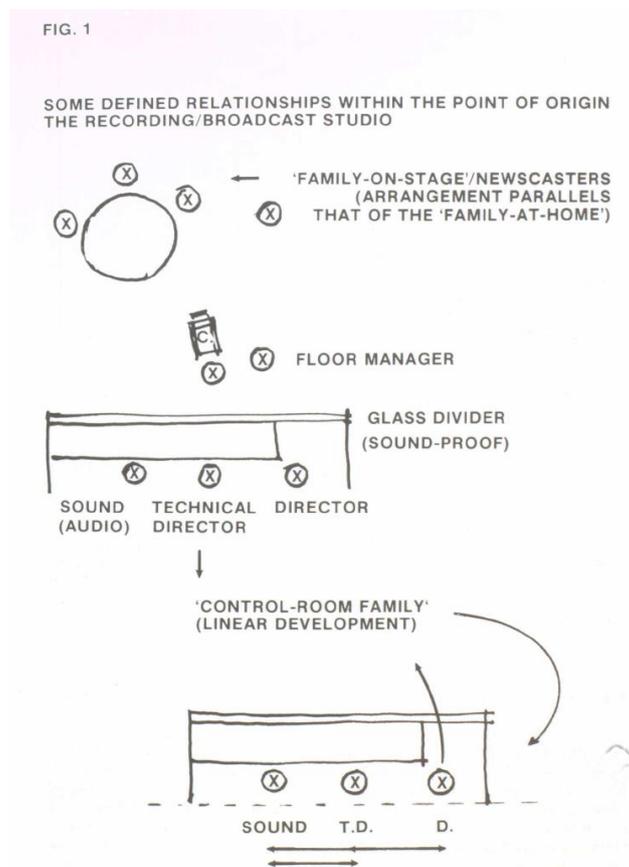
Dara Birnbaum, Working Notes for Local Television News Program Analysis for Public Access Cable Television (1978), Figure 4, S. 79.

**Abbildung 29:**



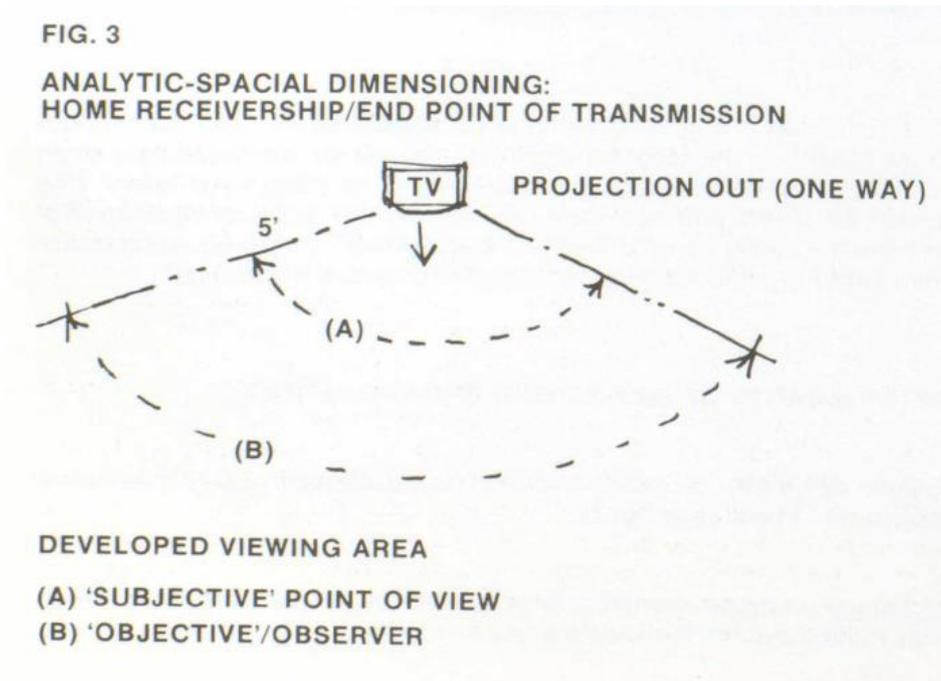
Dara Birnbaum, Working Notes for Local Television News Program Analysis for Public Access Cable Television (1978), Figure 6A, S. 80.

**Abbildung 30:**



Dara Birnbaum, Working Notes for Local Television News Program Analysis for Public Access Cable Television (1978), Figure 1, S. 78.

**Abbildung 31:**



Dara Birnbaum, Working Notes for Local Television News Program Analysis for Public Access Cable Television (1978), Figure 3, S. 80.

**Abbildung 32:**



Dara Birnbaum, Journey Shadow of American Dream, 2021, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

**Abbildung 33:**



Dara Birnbaum, Journey Shadow of American Dream, 2021, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

**Abbildung 34:**



Dara Birnbaum, Journey Shadow of American Dream, 2021, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

**Abbildung 35:**



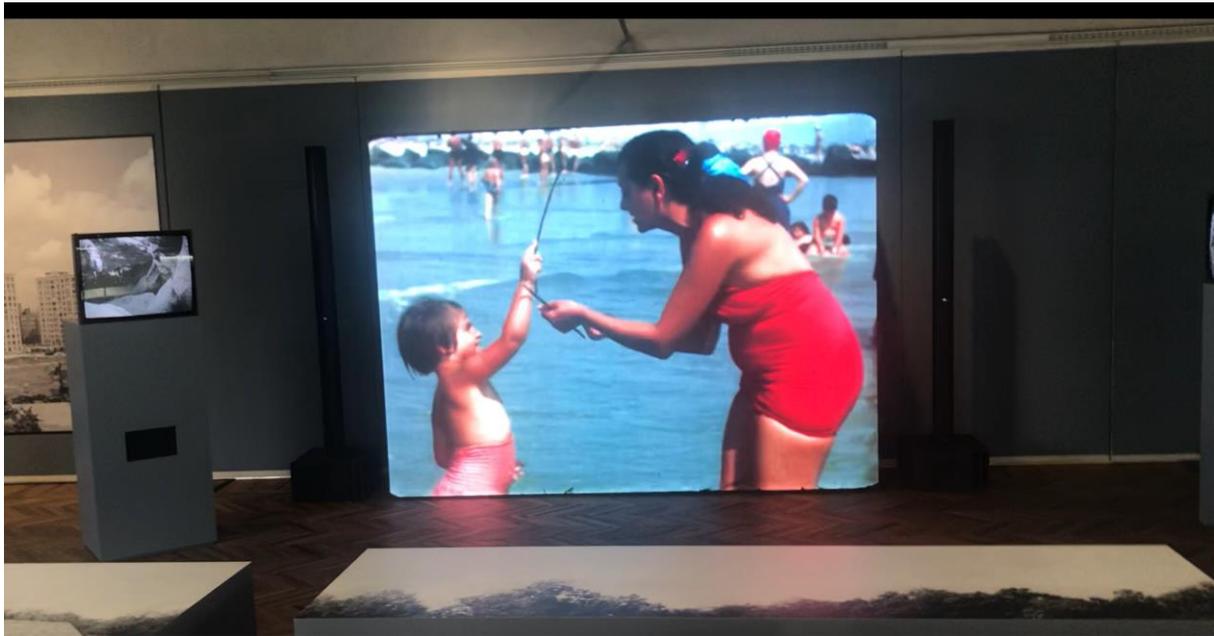
Dara Birnbaum, Journey Shadow of American Dream, 2021, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

**Abbildung 36:**



Dara Birnbaum, Journey Shadow of American Dream, 2021, aus Katalog Reaction, S. 139.

**Abbildung 37:**



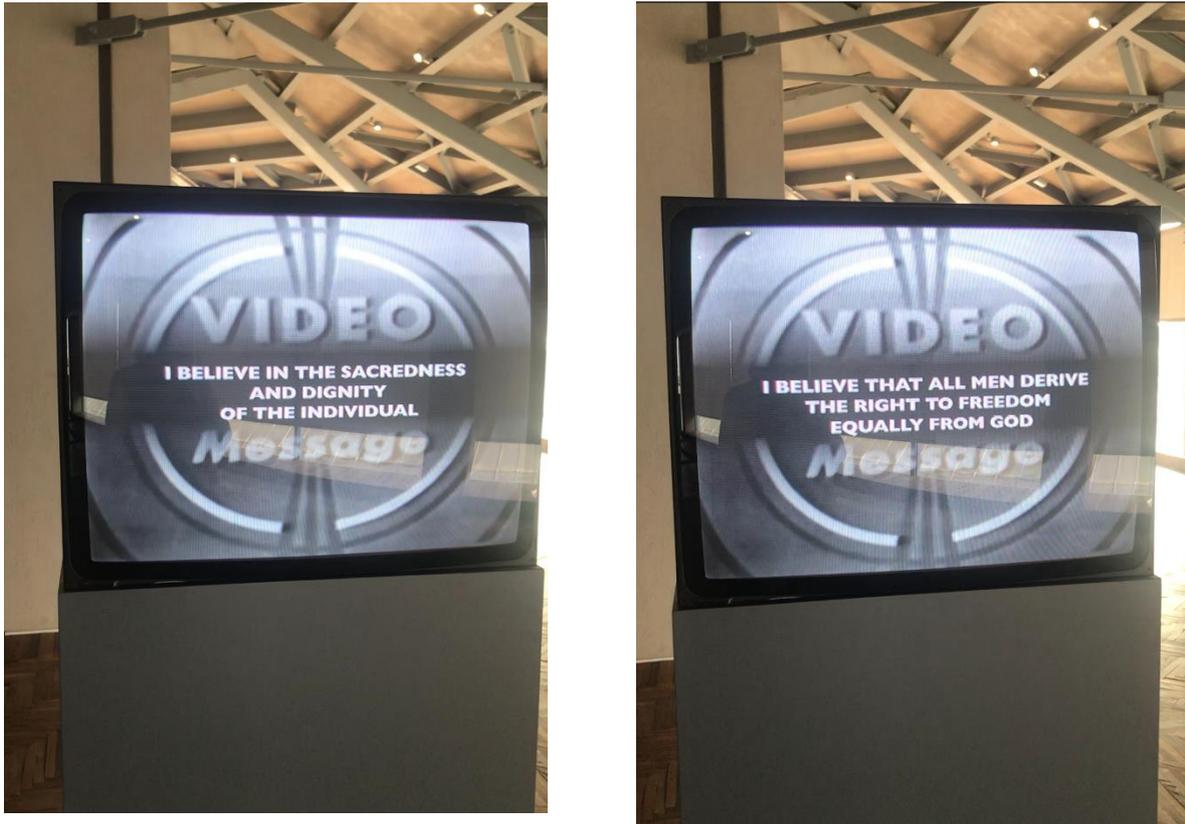
Dara Birnbaum, Journey Shadow of American Dream, 2021, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

**Abbildung 38:**



Dara Birnbaum, Journey Shadow of American Dream, 2021, Ausschnitt der Serie Howdy Doody Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

**Abbildung 39:**



Dara Birnbaum, Journey Shadow of American Dream, 2021, Ausschnitt der Sendung Video Rangers, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

**Abbildung 40:**



# The Howard Apartments

*Tomorrow's Concept of Living... Today!*

With over 70% of the property area covered by lovely lawns and gardens ... with towering 12-story elevator buildings set dramatically against New York's majestic skyline, Howard Apartments introduces you to an exciting new advance in apartment design.

For here, in New York City's fashionable location, perfectly proportioned rooms and tasteful, modern appointments have been carefully combined and are now brought to you at sensible rental.

Enjoy tomorrow's concept of living today ... at the new, exciting HOWARD APARTMENTS.

**New Exciting Features...**

- Living Rooms with panoramic picture windows
- Spacious closets
- Screens and venetian blinds
- Automatic laundries
- Private playgrounds and lovely inner gardens
- Off-street parking facilities
- Master T.V. electronic amplifying antenna system
- 100% Fireproof buildings
- Beautiful entrances and lobbies
- All suites with off-foyer layouts ... and complete outside exposure making possible cross—and through-ventilation
- Fully-equipped, work-saving kitchens

**2 to 5½ Room  
Simplex and Duplex Apartments**  
FREE GAS AND ELECTRICITY  
Free Use of Master T.V. Antenna  
On-Premises Garage

**And Conveniences Too!**

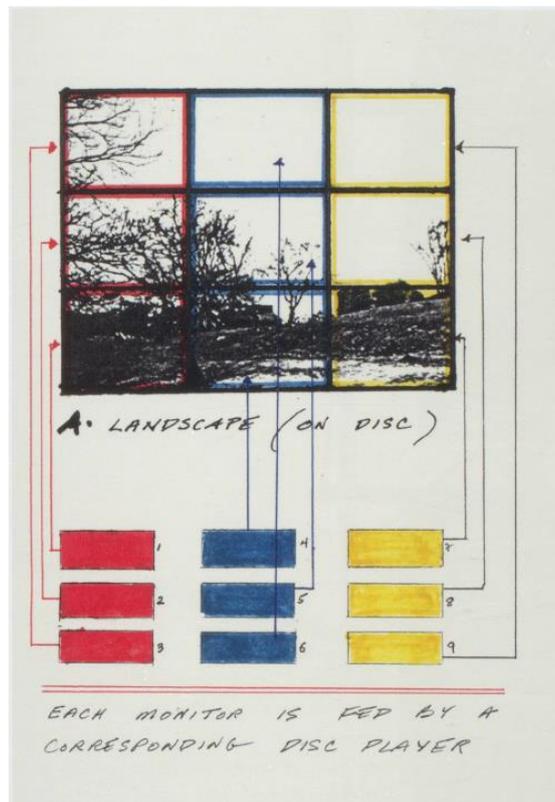
- 6-8 Ave. IND subway station at corner
- ONLY 20 MINUTES TO Radio City
- Nearby Forest Hills' famed shopping centers
- Public schools and Forest Hills High School a few blocks away

AGENT ON PREMISES  
Phone

Prepared by B.G. Post, N.Y.C.

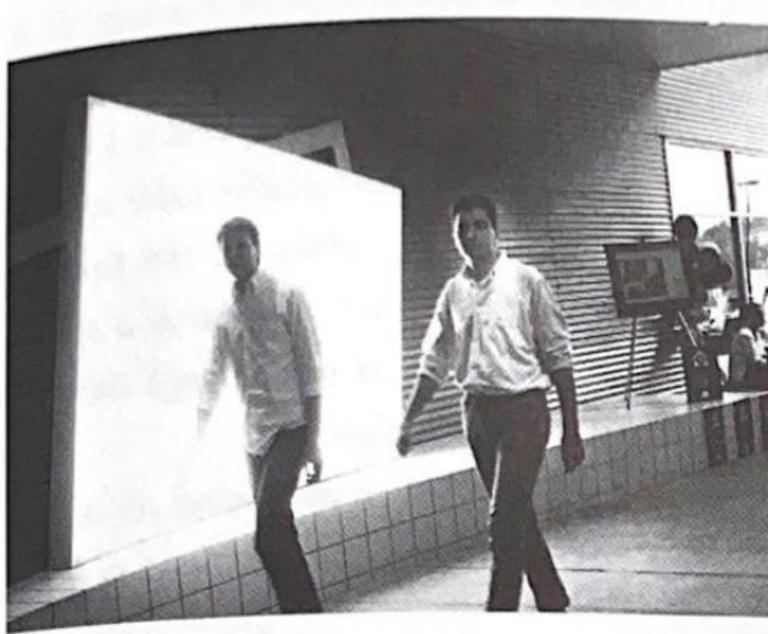
Howard Apartments, 67 Avenue And Queens Boulevard, Tomorrow's Tradition Today; Architekt Philip Birnbaum, New York Real Estate Brochure Collection.

Abbildung 41:



Dara Birnbaum, Skizze zu Rio Video Wall, um 1987.

**Abbildung 42:**



Dara Birnbaum Elektronische Lichtbox verwendet als Hintergrund für das Keying-Element, Eingang Rio Shopping and Entertainment Complex, April 1989.

**Abbildung 43:**



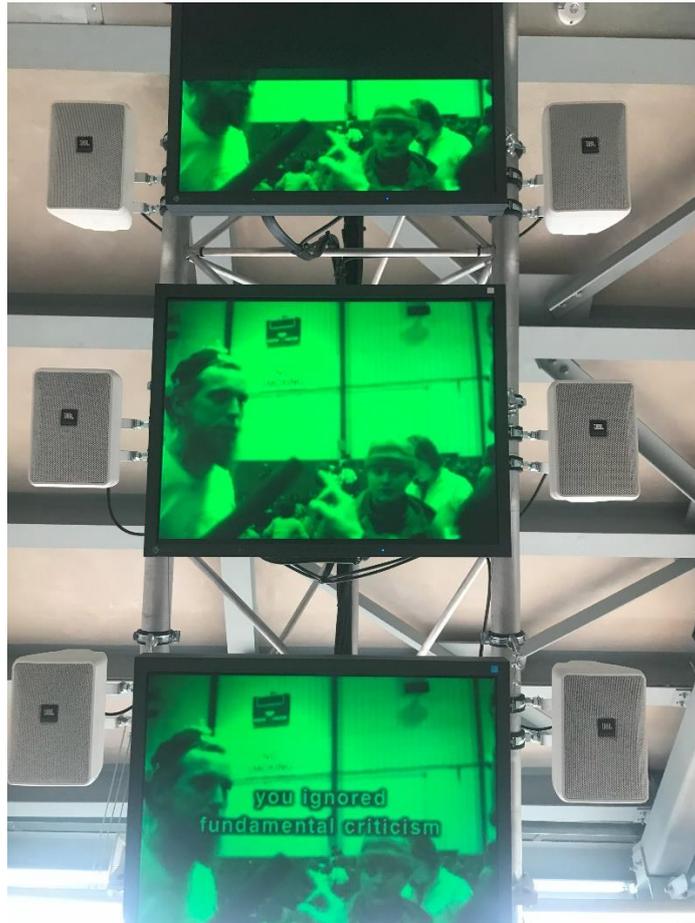
Transmission Tower Sentinel, 1992, 8-Kanal Farbvideoplatte, Stereo Sound, Teile eines Hochspannungsmastes, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

**Abbildung 44:**



Transmission Tower Sentinel, 1992, 8-Kanal Farbvideoplatte, Stereo Sound, Teile eines Hochspannungsmastes, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

**Abbildung 45:**



Transmission Tower Sentinel, 1992, 8-Kanal Farbvideoplatte, Stereo Sound, Teile eines Hochspannungsmastes, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

## 9 Abbildungsnachweis

### Abbildung 1, 11-19:

Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978-79, 1 Kanal und Farbe, Stereo 5:50, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf (26.03.2024)

URL: <https://stiftung-imai.de/en/videos/katalog/medium/0037>

### Abbildung 2:

Kiss the Girls Make them Cry, 1979, 1- Kanal und in Farbe, Stereo, 6:50 Minuten  
Kat. Ausst Hessel Museum of Art Center for Curatorial Studies, Bard College, New York 2021, S. 97.

### Abbildung 3,4:

Dara Birnbaum und Dan Graham, Local TV News Analysis, 1980, Farbe, Stereo Sound, 61:08 Minuten (26.03.2024)

URL: [https://ubu.com/film/graham\\_tv.html](https://ubu.com/film/graham_tv.html)

### Abbildung 5:

Dara Birnbaum, Journey Shadow of American Dream, 2021, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand. (26.03.2024)

URL: <https://www.mariangoodman.com/news/805-dara-birnbaum-fondazione-prada/>

### Abbildung 6,7 :

Technology/Transformation: Wonder Woman 1978-79, 1 Kanal und Farbe, 5:50 Minuten, Ausstellungsansicht SoHo H-Hair Salon de Coiffeure, New York 1980.

Kat. Ausst Hessel Museum of Art Center for Curatorial Studies, Bard College, New York 2021, S. 76.

Kiss the Girls Make them Cry, 1979, 1- Kanal und in Farbe, stereo, 6:50 Minuten, Ausstellungsansicht SoHo H-Hair Salon de Coiffeure, New York 1980.

Kat. Ausst Hessel Museum of Art Center for Curatorial Studies, Bard College, New York 2021, S. 77.

### Abbildung 8, 9:

Rio Videowall 1989, 25 Monitore, CCTV Kamera, cmx switcher, Satelliten Empfänger, Rio Shopping and Entertainment Center Atlanta. (26.03.2024)

URL: <https://riovideowall.lmc.gatech.edu/the-rio-videowall/>

**Abbildung 10:**

Transmission Tower Sentinel, 1992, 8-Kanal Farbvideoplatte, stereo, Teile eines Hochspannungsmastes, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand .

URL: <https://www.mariangoodman.com/news/805-dara-birnbaum-fondazione-prada/>

**Abbildung 20:**

Richard Serra und Nancy Holt, Boomerang, 1974, Farbvideo, 10:25 Minuten, Minute 00:23 (13.02.2023).

URL: [https://www.ubuweb.com/film/serra\\_boomerang.html](https://www.ubuweb.com/film/serra_boomerang.html)

**Abbildung 21-27:**

Kiss the Girls Make them Cry, 1979, 1- Kanal und in Farbe, Stereo, 6:50 Minuten, Stiftung Inter Media Art Institute, Düsseldorf. (26.03.2024)

URL: <https://stiftung-imai.de/en/videos/katalog/medium/0247>

**Abbildung 28-31:**

Dara Birnbaum, Working Notes for Local Television News Program Analysis for Public Access Cable Television (1978), Figure 1,3,4, 6A

Graham 2013, S. 78-79.

**Abbildung 32-39:**

Dara Birnbaum, Journey Shadow of American Dream, 2021, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

Eigene Aufnahmen vom 13. September 2023

**Abbildung 40:**

Howard Apartments, 67 Avenue And Queens Boulevard, Tomorrow's Tradition Today; Architekt Philip Birnbaum, New York Real Estate Brochure Collection. (26.03.2024)

URL <https://dlc.library.columbia.edu/nyre/cul:dfn2z34w3>

**Abbildung 41:**

Dara Birnbaum, Skizze zu Rio Video Wall, um 1987.

Kat. Ausst Hessel Museum of Art Center for Curatorial Studies, Bard College, New York 2021, S. S. 87

**Abbildung 42:**

Dara Birnbaum Elektronische Lichtbox verwendet als Hintergrund für das Keying-Element, Eingang Rio Shopping and Entertainment Complex, April 1989.

Birnbaum 1990, S. 195.

**Abbildung 43-45:**

Transmission Tower Sentinel, 1992, 8-Kanal Farbvideoplatte, Stereo Sound, Teile eines Hochspannungsmastes, Ausstellungsansicht Fondazione Prada Mailand.

Eigene Aufnahmen von 13. September 2023

## 10 Abstract

Die Masterarbeit untersucht wie sich die Videokünstlerin Dara Birnbaum (\*1946) mit der Veränderung von öffentlichem und privatem Raum durch das Massenmedium Fernsehen beschäftigt. Mit dem Aufkommen der Massenmedien war von Zerfall der Öffentlichkeit, aber auch der Privatheit die Rede. Dazu wurden sechs Arbeiten ausgewählt, die die Bandbreite dieser Auseinandersetzung aufzeigten. Es wurde an die Thesen der kunsthistorischen Forschung zu Birnbaums Werken angeknüpft. Diese hat sich auf die Analyse der Medienkritik in Birnbaums Arbeiten konzentriert. Sie konnte herausarbeiten, wie sie durch ihre Methode des Isolierens und Wiederholens von Ausschnitten aus Fernsehsendungen analysiert und dekonstruiert. Besonders wurde Birnbaum dabei als feministische Künstlerin hervorgehoben, da sie aufzeigte, wie durch das Fernsehen die dominanten Narrative der Geschlechterpolarität und der Sexualisierung der Frau gefestigt werden. An diese Forschungsmeinungen wurde angeknüpft und in Bezug zu der medienkritischen Haltung wie sie in der Videokunst Anfang der 1970er Jahren diskursiv präsent war gesetzt. Der Kern der Kritik ist, dass das Fernsehen keine dialogische Form der Kommunikation ermöglicht, weswegen sich die Rezipient\*innen keine tatsächliche Verarbeitung und Artikulation des durch das Fernsehen erfahrene stattfindet. Anhand der Einzelkanal *Videoarbeiten Technology / Transformation: Wonder Woman* und *Kiss the Girls: Make Them Cry* (beide 1978) wurde gezeigt, wie das Fernsehen eine televisive Verschränkung von öffentlichem und privatem Raum bedeute. Dabei ist das Fernsehen Akteur einer medialen Öffentlichkeit, als Pendant zu einer räumlichen. Dies wurde mit der These von Jürgen Habermas in Bezug gesetzt, der durch die kommerzielle Ausrichtung der Massenmedien die Bürger als potentielle Teilnehmer an einem kritischen öffentlichen Diskurs zu Konsumenten herabgestuft sieht und somit ein Ende der Öffentlichkeit diagnostizierte. Da in der medialen Öffentlichkeit des Fernsehens Themen der Intimität und Diskretion zugänglich gemacht werden. Die Präsenz von privaten Inhalten im Fernsehen ist für eine Öffentlichkeit problematisch, da die Medienanstalten auch beeinflussen können, welche die Themen der Allgemeinheit sind, zu denen durch Diskurs ein Konsens gefunden werden muss. Statt also über Belange der Gemeinschaft zur Meinungsbildung zu informieren, ist das Fernsehen auf Unterhaltung ausgelegt und vermittelt stereotype Verhaltensweisen. Anhand der Arbeiten *Local TV News Analysis* (1980) und *Journey: Shadow of the American Dream* (2022) wird die Auseinandersetzung mit den Veränderungen im Privaten beleuchtet. Es wird gezeigt, wie das Fernsehen den realen Raum, Zeit und die Rezeptionsbedingungen zu spiegeln versucht, um die Illusion von Wirklichkeit aufrecht zu halten. Außerdem wird dargelegt wie die Etablierung des Fernsehens in der Nachkriegszeit etablierte und das Familienideal, sowie das Leben in der

Vorstadt propagierte und an sie angepasst war. Damit war es unterstützend für eine Suburbanisierung der Öffentlichkeit. Die Videoinstallation *Rio Video Wall* (1989) war als Kunst-am-Bau-Projekt in einer Shoppingmall aufgestellt. Anhand dieser Arbeit wird die Frage gestellt, wie die steigende Präsenz von Fernsehgeräten den öffentlichen Raum und das sich darin bewegende Subjekt verändert. Die Arbeit führt die Durchdringung des öffentlichen Raums mit Konsum und der gleichzeitigen Verdrängung der Bedeutung der physischen öffentlichen Sphäre durch die mediale Ausgestaltung vor Augen. Die Installation *Transmission Tower* (1992) wurde dahin gehend untersucht, ob in Birnbaums Werk auch eine Beschäftigung mit Öffentlichkeit auf makrostruktureller Ebene erkennbar ist. Sie hat sich mit der Veränderung des öffentlichen Raums durch das globalisierte Informations- und Kommunikationssystem beschäftigt. Birnbaum zeigt, wie die mediale Öffentlichkeit des Fernsehens durch die einseitige Kommunikation weiterhin einzelne Standpunkte favorisiert und als Interessen und Konsens der Allgemeinheit inszeniert.