

Tumelt 11/1988

PETER WEIBEL

Kunst als Kriminalität

(1988)

Von der Transformation zur Transgression der Kunst

Ein Aide-Mémoire

1.20-35

In einem spezifischen historischen Moment der sozialen, politischen und kulturellen Entwicklung in Europa, nämlich in den 60er Jahren, schien die Kunst ein mögliches Medium für den utopischen Willen, die Gesellschaft zu ändern und auf neuen Prinzipien eine neue Gesellschaft aufzubauen. Gesellschaftsverändernder Kunst und nicht den schönen Künsten galt das Interesse. Dieser Paradigmenwechsel vom interesselosen Schönen zum Sozialinteresse, diese Betonung der sozialen Relevanz der Kunst ging aber nicht ab, ohne auch die Kunst zu verändern. Gesellschaftsveränderung durch Kunst bedeutete auch eine Veränderung des Kunstbegriffs, z. B. eine Erweiterung. Diese Veränderung und Erweiterung der Kunst konnte bis zur Auslöschung des klassischen Kunstbegriffs gehen. Im Grunde war es einem egal geworden, ob das, was man tat, überhaupt noch Kunst war. Man fühlte sich nicht mehr gezwungen, seine Kunst zu legitimieren, weil ohnehin jegliche Legitimität in Frage gestellt worden war. Die Frage, ob das noch oder schon Kunst sei, wurde als bürgerlich, als bürgerlicher Repräsentations- und Legitimationszwang empfunden. In dieser antibürgerlichen Haltung zur Kunst war auch der Keim zu einer Anti-Kunst selbst gelegt, denn antibürgerliche Kunst hieß ja auch Verweigerung der Beziehungen der Kunst zum Bürgertum. Die institutionelle Verflechtung der Kunst mit der sozial herrschenden Klasse, dem Bürgertum, galt es, um der Reinheit der Kunst willen, genauso zu bekämpfen wie die Gesellschaft selbst. Dies konnte darauf hinauslaufen, daß mit der bürgerlichen Gesellschaft auch die Institution selbst verworfen wurde, da man davon ausging, daß die Gesellschaft insgesamt zu verändern sei. Wenn dies durch die Kunst möglich sein soll, darf die Kunst nicht Teil eben dieses sozialen Systems sein, das es zu verändern galt. Entweder war also die Kunst Teil des zu verändernden Systems, dann handelte es sich um bürgerliche Kunst, die genauso verwerflich war wie das System selbst, oder die Kunst war nicht Teil des zu verändernden sozialen Systems, dann war sie progressive Kunst oder Antikunst, welche die bürgerlichen Elemente der Kunst, die Beziehungen der Kunst zum Bürgertum, zur sozial herrschenden Klasse, ablehnte.

Die soziale Relevanz der Kunst, die Kunst als Medium sozialer Veränderung, war also nur erreichbar durch eine radikale Veränderung der Kunst selbst. Der zeitgenössische Künstler kämpfte also an zwei Fronten bzw. an einer doppelten Destruktion. kämpfte gegen das soziale System und gegen die Kunst, sofern sie dieses unterstütz-

te. Die politische und kulturelle Rebellion gegen die Kunst wie gegen die Gesellschaft war also strukturell und mutuell bedingt. Diese Rebellion verstand sich als Avantgarde und konnte sich dabei auf die besten Momente der Tradition der Moderne berufen, nämlich auf die Erbschaft von Dada, Futurismus, Konstruktivismus, Surrealismus. Die avantgardistische Kunst der 50er und 60er Jahre, heute vielfach als Neo/Avantgarde bezeichnet, verstand sich als radikale Weiterführung der Tendenzen dieser historischen Avantgarde.

Als Radikalisierung dieser Avantgarde wurde die Einsicht verstanden, daß es ohne eine politische keine kulturelle und ohne eine kulturelle keine politische Rebellion geben könne. Der Ausstieg aus dem Bild mußte auch den Ausstieg aus der Gesellschaft bedeuten. Von dieser Radikalität des Anspruchs, von diesem Anspruch auf das Absolute, ging die Macht aus, welche diese Bewegung für einige Jahre gewinnen konnte. Diese Macht beruhte auf der begründeten Angst der bürgerlichen Gesellschaft, daß ein derartiges Gesellschafts- und Kunstverständnis sie in ihren Grundfesten erschüttern könnte. Gegen-Kunst (Anti-Kunst) und Gegen-Kultur (Counter Culture) waren der ästhetische Ausdruck einer Gegengesellschaft. Darin verborgen lag schon die implizite Annahme, daß Kunst per se Teil der bürgerlichen Gesellschaft, des sozialen Systems der Herrschaft ist: Wer für die Kunst war, war also nicht automatisch gegen die herrschende Gesellschaft, sondern im Gegenteil, wer gegen die herrschende Gesellschaft war, mußte auch gegen die herrschende Kunst sein. Im Gegensatz zur »postmodernen« Avantgarde der 80er und späten 70er Jahre, welche ihren Platz innerhalb der Gesellschaft suchte und die bürgerlichen Institutionen der Kunst unbezweifelt in Anspruch nahm, um bürgerliche Wertvorstellungen wie Erfolg etc. durchzusetzen, versuchte die Avantgarde der 50er und 60er Jahre, die bürgerliche Kultur insgesamt über Bord zu werfen. Die Funktionen der bürgerlichen Kunst im kapitalistischen System wurden also analysiert und formal, inhaltlich wie politisch zerstört, auf den Kopf gestellt, aufgegeben. Die Funktionen der Kunstinstitutionen wie Galerie, Museum, Kunstkritik, Zeitung wurden ridiculisiert, obstruiert, skeptisch bloßgestellt, wütend angegriffen oder verzweifelt verhöhnt. Die Ausstellungsmechanismen wurden sozial wie räumlich selbst zum Ausstellungsinhalt. Die Kunst als selbstreferentielles System diente der Kritik der Kunst. Kunst über Kunst nicht als ahnungslose Formenspielererei, sondern als Entlarvung und Aufhebung der Kunst. Die Rituale der Repräsentation, von der Fetischisierung des Kunstwerks als schöne Ware bis zur Konstituierung des Publikums, wurden thematisiert. Das Kunstwerk selbst wurde zerlegt und entweder annulliert oder in einer erweiterten Neudefinition wieder zusammengelegt. Daraus entstanden verschiedene Formen der Aktions-, Medien- und Konzept-Kunst. Die historische Avantgarde der Kunst lieferte also die Legitimation, das zu tun, was die Zustände der Zeit ohnehin erforderten, nämlich die Kunst zu transformieren. Die Verankerung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft machte es notwendig, im Kampf gegen den Kapitalismus auch die Kunst zu bekämpfen, die dem Kapitalismus

als Repräsentation diene. Überwindung der Kunst, Ende der Kunst, war also das Ziel der äußersten Avantgarde. Die Transformation der Kunst führte zwangsläufig zur Transgression der Kunst, zum Verlassen der Kunst. Für diese Ästhetik des Absoluten, die nicht nur von den historischen Avantgardebewegungen der Kunst, sondern auch von den politischen Avantgardebewegungen gespeist wurde, war es notwendig geworden, auch die Geschichte neu zu definieren, um eine neue Gegenwart begründen zu können. Entlegene Quellen und Figuren der politischen wie künstlerischen Avantgarde, vom Anarchismus bis zur Wissenschaftstheorie, wurden aufgesucht, um historischen Beistand für die große Transformationsarbeit zu finden.

Die Kunst der Institutionen war für mich zum Sklaven des Kapitals geworden, zum Instrument der Repression. Unendlich wichtiger als die Liebe zur Schönheit war die Sehnsucht nach Freiheit und Erkenntnis. Wobei in der Freiheit der Kunst sich auch die politische spiegelte, so daß die Kunst auch frei von Zwängen ihrer Legitimation wurde. Legitimationsfreiheit als äußerste Freiheit der Kunst schien mir das adäquate Medium für meinen Aufstand gegen die Gesellschaft zu sein, für die Behauptung meiner Souveränität gegenüber ihren Unterdrückungsmechanismen. Wenn überhaupt Kunst, dann konnte ich sie nur als Form der Häresie und Apostasie akzeptieren: eine Häresie des Aufstands, der Erkenntnis, eine Subversion der gesellschaftlichen Stützen, der Ruin der Repräsentation und die Zerstörung der öffentlichen Zeichen als den Zeichen der Macht war mein individuelles ästhetisches Programm, mein einziges künstlerisches Ziel. Mich nicht in der Gesellschaft zu zentrieren, sondern mich von ihr zu distanzieren, diese Logik galt auch für die Kunst. Ein Aufbäumen, ein Auflehnen auch gegen die Kunst und die Formen war die Folge, allerdings ohne dabei die Logik der Kunst selbst außer Acht zu lassen, so daß ich die Aktionen als die eigentliche Kunst empfand, was übrigens bis heute zutrifft. Als Logik der Kunst ist zu verstehen, daß nicht einfach wild und blind um sich geschlagen wurde, in einer Art verbaler Tabula rasa, sondern daß auf der einen Seite kunstimmanent, das heißt den Gesetzen der Kunst(entwicklung) folgend operiert wurde, und auf der anderen Seite kunsttransgressiv, wobei aber die Kunsttransgression aus der Entwicklung der Kunst selbst abgeleitet wurde. Es ging zum Beispiel nicht an, in einem bürgerlichen Theaterstück, das selbst alle traditionellen Repräsentationsformen eines bürgerlichen Konversationsstückes bewahrte, sich über das bürgerliche Theater lustig zu machen, noch dazu auf einer vom Staat subventionierten Bühne - das wäre als Kollaboration erschienen -, sondern es schien notwendig, zumal nach Becketts Endspielen, die konstituierenden Elemente des bürgerlichen Theaters so zu transformieren, daß es der bürgerlichen Sphäre enthoben und somit für den Staat untragbar wurde.

Ich interessierte mich daher in den 60er Jahren für alle Formen des individuellen Aufstands, sei es die anarchistische Propaganda durch die Tat, sei es die ketzerische Gelehrtenexistenz. Gegenüber der absolut totalitären Macht des Staates schien mir

auch individueller Terror als Widerstand des Einzelnen, zur Rettung des Einzelnen gerechtfertigt. Alle Ideologien, welche individuelle Akte theoretisch erniedrigten, erschienen mir bloß als feige, staatstragende, staatsverteidigende Moral.

Ein Impuls zum Studium der mathematischen Logik war sicher auch der, mit Hilfe der analytischen Logik die Staatsgesetze selbst zu zersetzen. Eines meiner größten Kunstwerke, work in progress, war daher mein jahrzehntelanger Kampf gegen die Einberufung zum Militär ohne die schwindeligen Rekurse auf Religion, Gewissen, Frieden, Psychiatrie - die ja allesamt selbst staatstragende Institutionen sind (wenn ich zum Psychiater um Hilfe gehe, dann kann ich doch auch gleich zur Polizei gehen, es sei denn, es handle sich um Anti-Psychiatrie). Allein auf dem Boden des Gesetzestextes selbst und seiner metikulösen, mikrologischen Interpretation mit Hilfe meines Mathematikerfreundes Werner Schimanovich gelang es mir, das Gesetz auszutricksen und die Einberufungsbehörde dazu zu bringen, von selbst aufzugeben. [Nach all meinen jahrelangen sophistischen Eingaben, gab die Behörde eines Tages von selbst auf, und ich hörte plötzlich nichts mehr vom Militär.] Auch in den nachfolgenden zahlreichen Prozessen wegen meiner künstlerischen Aktivitäten brachte ich es im Laufe der Zeit zur rhetorischen Meisterschaft. Zuerst versuchte ich es naiv mit Wahrheit, mit dem Bekenntnis und all dem christlichen Geschwulst der Schuld, des Verbrechens, mit dem die Herrschenden ihre Gewalt legitimieren. Nach etlichen Wochen der Haft, nach Jahren des Lehrgelds, auch im buchstäblichen Sinne, erkannte ich, daß das Gesetz sein Unrecht mit Hilfe von Worten, welche die Gesetze beschreiben, inthronisiert. So begann ich also, dem staatlichen Zeichenprozeß selbst meinen individuellen Prozeß zu machen. Das hieß natürlich unter anderem der staatlichen Lüge meine eigene Lüge, der staatlichen Rationalität meine eigene Rationalität, dem staatlichen Unrecht mein eigenes Unrecht gegenüberzustellen. So gelang es mir zum Beispiel in einem Prozeß wegen boshafter Sachbeschädigung, den der österreichische Staat 1972 gegen mich und meinen künstlerischen Co-Piloten Franz Kaltenbeck wegen einer künstlerischen Aktivität in Schweden angestrengt hatte, freigesprochen zu werden, obwohl wir beide wegen des gleichen Deliktes, das wir gemeinsam begangen hatten, angeklagt worden waren, und Kaltenbeck verurteilt wurde. Der Unterschied war, daß ich bei den Fragen des Staatsanwalts rechtzeitig den eigentlichen Sinn der Worte erkannte, worauf er hinauswollte, also blitzschnell eine Art kommunikationstheoretischer Inhaltsanalyse improvisierte, und es den staatlichen Richtern nicht gelang, mich mit Worten meiner Tat zu überführen.

Kryptische Mitteilung

Am 22. 7. 1969 hatten Franz Kaltenbeck und ich ein öffentliches Gebäude, das Göteborger Kunstmuseum, in ein privates Musikinstrument verwandelt. In einer

Radikalisierung der Intentionen von Fluxus, wonach alles in Musik verwandelt werden kann, nicht nur alle Geräusche Musik sind, sondern auch alle Objekte zu Musikinstrumenten werden können, wählten wir die Dialektik von öffentlich und privat, von anwesend und abwesend, von Interessellosigkeit und Gebrauch, von Repräsentation und Nicht-Repräsentation, um anonym, in der Nacht, ohne Publikum, eine bürgerliche Institution als ein privates Musikobjekt zu gebrauchen. Ich zitiere aus dem damaligen Text (Wien-Buch, 1970, S. 267):

an 4 ca. 6 m hohe fenster der glasfront des gb. kunstmuseums werden vom dach aus mit hiffe von handtellergrößen saugnäpfen, die eine belastung von 25 kg aushalten, 4 starke schnüre angebracht, an die folgende werkzeuge gehängt werden: 1 axt, 2 schwere zuschlaghämmer, 1 scharfkantiger harteisenkeil. diese werden zur erhöhung der pendelwirkung so weit wie möglich angehoben und in der genannten reihenfolge in bestimmten zeitabständen ausgelassen.

wenn auch handlungen, unterlassungen, zu-, unfälle, qualitäten wie das "bespielen" der ganzen glasfront als klaviatur nach bestimmten prinzipien; (manche fenster werden mit schalldämpfern, schallschluckenden, andere mit lärm erhöhenden substanzen präpariert), die zertrümmerung des resonanzkastens, besser, des museums, das anschlagen der hämmer an die hinter den fenster gespannten haardrähte der alarmanlage und die damit verbundene auslösung der sirene als ästhetisches komplement, die exekution eines blinden geigers, dem vorher die saiten durchschnitten werden und der trotzdem sein bestes von sich zu geben hat, durch hammer-schlag gegen die stirn, die verwendung der herbeistürzenden museumsdiener, für die stolperdrähte gespannt werden, als aktionspersonal; wenn also das alles der aktion implizit erklärt wird, lag doch der sinn des ganzen im sinnlosen vandalisieren eines öffentlichen staatlichen gebäudes.

Die Allianz von Museum und Polizei

Zwei Tage später fragte die Tageszeitung Göteborgs *Tidningen* zurecht: »War das bewußtes Vandalisieren oder eine kryptische Mitteilung? Kunstmuseum und Polizei haben auf Einbruch getippt.« Genau in dieser Zone der Ambivalenz zwischen kryptischer künstlerischer Mitteilung und Vandalismus war das neue Territorium der Gegen-Kunst angesiedelt. »Sollte das Aufhängen der Handwerkszeuge eine Mitteilung bedeutet haben, so muß ich sagen, daß sie allzu kryptisch und schwer verständlich ist, damit ich die Bedeutung begreifen kann«, sagte der Museumsangestellte Björn Fredlund. Hätten wir die Werkzeuge auf Notenpapier gezeichnet oder auf Leinwand gemalt, so wäre dem Kunstmuseum und der Polizei selbstverständlich die Bedeutung vollkommen klar gewesen, wäre doch alles im Repräsentationsrahmen der Kunst geblieben. Aber so blieb die bürgerliche Allianz, welche die Zeitung so unverblümt beim Namen nennt, nämlich Polizei und Museum, ratlos. Typischerweise hat der österreichische Staat aufgrund der Dokumentation dieser künstleri-

schen Aktivität im 1970 veröffentlichten Wien-Buch zwei Jahre später Anklage wegen boshafter Sachbeschädigung erhoben, obwohl sich die über Interpol informierten Schweden nicht als Privatkläger an das Verfahren anhängten, sondern es für vergangen erklärten. Der österreichische Staat benutzte für diese Anklage ein Gesetz aus der Zeit Metternichs, wonach ich noch des öfteren verurteilt werden sollte, nämlich, daß ein Inländer für sein Verhalten im Ausland nach inländischen Gesetzen beurteilt werden kann. Dem österreichischen Staat war die ganze Angelegenheit in seiner Rage sogar eine Rekonstruktion der Glasfront des Museums mit Hilfe der Technischen Universität Wien wert, um mit den gleichen, bei der Tat angewandten Werkzeugen zu überprüfen, ob ein »dolus eventualis« vorlag, also eine Möglichkeit der Beschädigung der Glasfenster rational voraussehbar war. Auf diesem dolus eventualis wollte der Staat seine Verurteilung begründen, aber die Fenster hielten stand. Die Techniker wußten ja nicht, wie sehr wir uns als Musiker an unseren Instrumenten abgerackert hatten.

Der Staat empfand also meine Produktion von Kunst als boshafte Sachbeschädigung. Künstlerische Produktion jenseits der bürgerlichen Norm, zumal wenn sie gegen den kapitalistischen Eigentumsbegriff verstieß, wurde gerichtlich bestraft, wenn nicht anders möglich auch unter Verzerrung des Gesetzes oder unter Hervor-zerrung jahrhundertealter Gesetze. So eng stand es also um die Freiheit der Kunst. Objektherstellung im Sinne von Tauschwert, aber nicht als Zerstörung von Tauschwert ist offensichtlich das Ziel der Kunst, nicht aber die Infragestellung der bürgerlichen Ontologie der Objekte. Ästhetischer Wert, Tauschwert, Gebrauchswert haben ihre abgestufte Hierarchie, die nicht vermischt werden darf. Gerade dieser Eingriff in die bürgerliche Ontologie, der anonyme Vandalismus, die Zerstörung bürgerlicher Architektur, wurde aber als letzter Ort der Kunst, als letzte Möglichkeit des Aufstands von mir begriffen.

Kunst als boshafte Sachbeschädigung

Kunst als boshafte Sachbeschädigung ist natürlich nichts für den bürgerlichen Galeriebetrieb, ist nichts Handelbares, da sie die Zerstörung der Grundlagen des Handelns ist. Bei der direkten Verletzung der bürgerlichen Normen und Gesetze hört sich der Spaß auf, unter dessen Schutzschirm die zynischen Gesten der »sozialkritischen« Malerei noch allemal nicht nur geduldet, ja sogar vom Kapital selbst gefördert werden. Als Maler darf gegen alles verstoßen werden, ist expressiver, wilder Regelverstoß sogar höchst erwünscht, nur gegen die wirklichen Normen darf ein Individuum nicht verstoßen, dann wird nicht nur seine Produktion bald marginalisiert, sondern auch er selbst. Je weiter ich mich vom Kunstbetrieb entfernte, um so mehr erkannte ich, was die bürgerliche Gesellschaft im Inneren zusammenhielt. Nur dort, am Rande erfuhr ich, mit welcher brutaler Macht das Zentrum regiert.

Solange man sich in der Mitte, in der Norm hält, passiert nichts, weiß man eigentlich gar nicht, in welcher Realität man lebt. [Nur wenn man sich an den Rand wagt, an die Grenzen vorstößt, erkennt man die Normen, die bis dahin unsichtbar geblieben sind, solange man sie befolgte. Man erkennt das Netz, mit dem man gefangen gehalten wird erst, wenn man sich von ihm freizumachen versucht.] Den Wächtern des Konzentrationslagers »Realität« begegnet man nicht in der Mitte des Spielfelds, sondern an dessen Ausgang. So verkehrten in meiner Wohnung mehr Polizisten, Porno-Schnüffler, Drogenfahnder, Sprengstoffspezialisten und Spitzel als Kunstkritiker und Galeristen. Auch die Medizin, schon immer im Dienste des Staates, von der Eugenik bis zum Dritten Reich, zeigte sich in der formalen Demokratie noch willfährig, wie sich mehrmals herausstellen sollte.

Medizin und Staat

1971 bei der *Experimenta 4* in Frankfurt hatte ich mir bei der Aktion »Initiationsritus« absichtlich eine Feuerlinie durch die Hand gebrannt, indem ich an meine beiden inneren Handflächen eine Zündschnur gelegt hatte, die ich langsam abbrennen ließ. Die Hände hatte ich weit von mir gestreckt, damit dieser Prozeß und seine Echtheit für jederfrau sichtbar war. Nach einigen Stunden hatte ich aber derartig große Blasen und Schmerzen, nahm die Verletzung ein solches Ausmaß an, daß ich ein Spital aufsuchen mußte. Der Notarzt, der meine beiden Hände behandelte und verband, schenkte meinen Auskünften, wie ich mir die Brandwunden zugezogen hatte, nur unwillig Glauben, ebenso die herbeigeholten Kollegen. Aber ich hatte keine bessere Ausrede als die Kunst selbst zur Hand. Nach vierzehn Tagen wieder zurück in Wien erschien plötzlich die österreichische Staatspolizei und wollte wissen, wie ich mir die Brandverletzungen zugezogen habe. Sie war offensichtlich von der Frankfurter Polizei informiert worden, diese wiederum vom Krankenhaus, das mich behandelte. Natürlich glaubte mir die österreichische Polizei kein Wort, am allerwenigsten, daß es sich um selbstgewollte künstlerische Verletzungen handelte. Seitdem war ich als Sprengstoffbastler verdächtig, in den einschlägigen Archiven der Staatspolizei abgelagert und bei Sprengstoff-Anschlägen einige Jahre hindurch immer wieder um ein Alibi gefragt worden.

Diese bürgerliche Allianz von Medizin und Polizei ist ja aus amerikanischen Gangsterfilmen wohl bekannt, aber man weigert sich zu sehen, daß es sich hierbei nur um die äußerste Spitze einer tiefen und fundamentalen Zusammenarbeit handelt, die sich im zivilen Alltag beim Polizeiarzt und in Diktaturen bei den Epidemien des »Selbstmords« oder in ganzen Ausrottungsprogrammen bei den kolonialisierten Völkern zeigt. Die Allianz von Staat und Medizin gehört zur *conditio sine qua non* der bürgerlichen Gesellschaft. Eine Kunst, welche die Grenzen der bürgerlichen Gesellschaft antastet, gerät unweigerlich in die Fänge dieser Allianz.

Kriegskunstfeldzug

Ebenso hat sich die erwähnte Allianz von Museum und Polizei, also von Kunstinstitution und Polizei, auch im Bereich des Wissens erwiesen. Die Wissensinstitution Universität hat sich ja in den 60er Jahren nicht gescheut, die Polizei zu Hilfe zu rufen, als ihre sozialen Grundfesten angegriffen wurden. In allen gesellschaftlichen Bereichen trifft man auf Formen der Polizei, der Zensur, der Repression, wenn man sich nur weit genug - avantgarde - vorgewagt hat. Der Aufstand gegen die Bürgermusik und -kunst, gegen den bürgerlichen Kunstbetrieb (als Teil des verhaßten Systems) führte also zu einem vollkommenen Verlassen der Kunst und zu einem Zerstören aller bürgerlichen Kommunikationsformen, wobei jede Technik des Tumults, des Exzesses, des Krawalls, des Anschlags legitim war. Neben zahlreichen anonymen Anschlägen verschiedenster Art kulminierte diese Antikunst, eine Kunst gegen die Gesellschaft, im öffentlichen Kriegskunstfeldzug, den ich im Mai und Juni 1969 mit Valie Export im Rahmen der »Underground Explosion« in der Schweiz und Deutschland durchführte. Diese »Underground Explosion« war eine Tournee mit verschiedenen künstlerischen Gruppen aus der Theater- und Rock-Szene, veranstaltet von p.a.p (Karl-Heinz Hein und Dieter Meier), mit Paul und Limpe Fuchs, Amon Düüll II, Guru Guru Groove, Kinetic Lights, Wath-tholl Theater. Am 15. 4. in München, Circus Krone (3000 Zuschauer), am 18. 4. in Zürich, Volkshaus (1500 Zuschauer), am 3. 5. in Köln, Sporthalle (2000 Zuschauer), am 6. 5. 69 in Essen (1500 Zuschauer). Mein Motto war: »Das Publikum als Kunstwerk, als Opfer der Kunst, als Gäste der Hochzeit von Auschwitz!« Im Programmheft schrieb ich:

W.I.R. sind W.A.R.

VALIE EXPORT PETER WEIGEL

war art riot.

krieg kunst aufruhr.

kriegskunst kunstkrieg.

kunst, die als ort der utopie überleben will, für die ankunft der utopie sorge und schlagring tragen will, kunst, die fürs überleben sorgt, wird zu paramilitärischen aktionen. durch das gepanzerte territorium der "ordnung" zieht sie die vandalenspur der freiheit. der instrumentellen vernunft schlägt sie die instrumente aus der hand. der fut treibt sie den schwanz zu, die grenzen der gesellschaftlichen wirklichkeit erweitert sie, sie zerrt das unrecht des gesetzes vor die richterlichen schranken unserer selbstentfaltung, die verdrängten wünsche des bürgers rehabilitiert sie. sie setzt frei, was rost angesetzt hat. sie ist geradlinig wie ein schuß, der trifft. kunst, die sich als krieg versteht, will das individuum aus der allgemeinen anonymität und staatlichen verwaltung zur konkreten selbstbestimmung freischieBen. gesellschaftliche kunst kann nur sein sozialer kampf gegen obrigkeitliche vergesellschaftung.

W.A.R. propagiert die revolution des verhaltens.

W.A.R. propagiert das verhalten der anomalie.

W.A.R. annulliert den gesellschaftsvertrag.

der staat ist ein sumpf. wir werden ihn trockenlegen.
 wir fallen aus dem staat wie aus ausgetretenen galoschen.
 der staat ist für den schritt der zukunft ein zu enger schuh.
 abschaffung der verwaltungsvollstreckungsgesetze.
 abschaffung der verkehrssicherheit.
 abschaffung der verfassung.

In einem Ring aus Stacheldraht-Ballen standen Valie Export und ich. Während ich obszöne und politradikale Reden durch den 300-Watt-Verstärker auf das Publikum jagte, ging Valie Export mit dem Tapp-und-Tast-Kino durch das Publikum, wobei jeder Besucher für kurze Zeit ihren nackten Busen in einem winzigen Kinosaal spüren durfte, der als Box vor Valies Brust gespannt war. Danach begannen wir beide das Publikum mit riesigen Ochschwanz-Peitschen auszupeitschen. Es kam zu Schlägereien mit dem Publikum. Ein eigens von uns gebauter Wasserwerfer, eine mobile Plastik auf Rädern für den zivilen Gefechtskampf, aus deren 4,5 Meter langen Stahlrohren Wasser spritzte, wurde von unserem Mitarbeiter Wolfgang Ernst eingesetzt, um das Publikum zu vertreiben. Als die Kraft dieses »Publikumssprengers« nicht mehr reichte, griff ich zu Stacheldrahtballen und warf sie blind ins Publikum. Es gab zahlreiche Verletzte, darunter auch Polizisten. Bei dieser »Attack Lecture« - die auf die »Solidarität« des Publikums mit dem Vietnam-Volk und mit allen anderen Unterdrückten zielte, weswegen ich den realen Krieg vom Bildschirm in die Wirklichkeit bringen wollte - kam es zu ungeheuren Ekstasen und Tumulten. Einige Mädchen warfen sich vor mich hin und griffen mir auf das Geschlecht, andere warfen Bierflaschen auf unsere Köpfe, wobei auch Valie schwer verletzt wurde. Eine ausgefeilte Peitschentechnik war notwendig, damit sich das Publikum nicht an den Peitschen festhalten konnte. In Essen stürmte die Polizei die Bühne, und ich mußte die Flucht ergreifen. In Zürich wollte uns das Publikum lynchen, das vor der Bühne stand. Hinter der Bühne wartete ein Polizei-Kordon. Barfußig, halbnackt rasten Valie und ich durch einen Seiteneingang davon und fuhren mit dem Auto im schlimmsten Schneetreiben direkt zur Grenze nach Österreich.

schon während der gesamten touree von verdikten und verboten der städtischen ordnungsämter, feuerpolizei etc. bedroht und bedrängt, wurde das auftreten von weibell/export in stuttgart, nach der saalschlacht in essen, strikt untersagt. in essen, am 6. 5. 69, war es nämlich zu einer saalschlacht gekommen, als wir ohne rhetorische propädeutik auszupeitschen begannen. die bühne war belagert von tanzenden und hasch rauchenden, etwa ein dutzend polizisten beobachteten die scene. export und ich fuhren mit zwei ochschwanzpeitschen in die menge, einige versuchten, sich an die peitschen zu hängen, andere flohen. valie hatte schon die halbe bühne über die treppen in den saal vertrieben, peitschte schon in die stuhldreihen, als ich begann, vorbereitete bündel stacheldraht ins fliehende publikum, in die dunkelheit des saales zu schleudern. plötzlich splitterten scherben durch die luft, eine bierflasche war auf exports kopf zerschlagen worden. wir mußten uns gegenseitig freipeitschen, hatten schwer zu kämpfen, der pulk

bekam langsam oberhand. es wurde uns äther ins gesicht geschüttet, mein gesicht in äther getränkte tücher gesteckt. die panische angst des augenblicks gab mir die kraft, mich zu befreien. die polizei war herbeigeeilt, um den letzten stacheldrahtballen, als indiz, zu beschlagnahmen. bevor sie und das äußerst aufgebrauchte publikum nach uns zu suchen begannen, befanden wir uns schon auf dem weg ins köln er krankenhaushaus.

Teil dieses Kriegskunstfeldzuges war auch Exports »Cutting« gewesen, dessen 5. Akt darin bestand, mir öffentlich einen abzukauen. Ich stand nackt vor Valie, die vor mir kniete. Zuerst rasierte sie mir eine Linie durch die behaarte Brust, dann schleckte sie mir öffentlich den Schwanz. Die ganzen Aktionen und Reden waren also darauf abgestimmt, eine Atmosphäre, einen Zustand des Wahns, der Anarchie, des Absoluten, der Anomie, der Aggression, der Perversion, der Ekstase, der Verwerfung, der Auflösung, der Überschreitung im Publikum und in der direkten Wirklichkeit herzustellen. Jenseits des Bildes und jenseits der staatlichen Normen eine neue »gesprengte« Form der Kommunikation. Diese (sado-masochistischen) Verletzungen und öffentlichen Sex-Aktionen fanden übrigens vor den Wiener Aktionisten statt.

Exit Art

Wie schon erwähnt, machte ich damals viele Aktionen mit Feuer. Die Kunst schien mir eine gebändigte, gezähmte Form, vergleichbar dem elektrischen Licht, dem vom Menschen gezähmten Blitz. So wie ich die Kunst entfesseln wollte, so auch das Licht. Ich ersetzte daher das gezähmte elektrische Licht, das später übrigens zum Thema meiner Video-Oper »Der künstliche Wille« wurde (1984), durch das wilde, natürliche primäre Licht: das Feuer. Das Licht des Zelluloids bekämpfte ich besonders. Daher ersetzte ich, meiner Logik gemäß, das bewegte Lichtbild durch bewegte Lichtobjekte, nämlich Feuer- und Rauchobjekte. Am 15. Nov. 1968 führte ich in einem Münchener Kino »Exit« auf. Während ich eine Rede hielt und Industriefilme auf eine Aluminium-Leinwand projiziert wurden, schossen Feuerkugeln, Heuler und Sprengkörper durch die Leinwand, entzündete sich Rauchpulver, wurden Feuerwerkskörper und rauchende, brennende Flugobjekte durch die Luft geworfen. Die Raketen und Lichtkörper, die aus der Leinwand kamen, knallten den Saal voll, zischten auf das Publikum los, das die Türen aufriß und ins Freie flüchtete (»exit«). Trotz des Lärms der Heuler, Sprengkörper und des Publikums wurden Teile meiner Rede verstanden; aus der ich kurz zitiere:

feuer ist licht, kinematographie ist licht, schreiben die reaktionäre.
 sie sollen es haben - das bewegte lichtbild!
 film wird mißverstanden als bildersprache. im bild der welt, das die sprache liefert, spiegelt sich

der staat und sein bild der welt. die filmindustrie ist die staatliche organisation, die jene bilder der welt liefert, die dem bild des staates entsprechen. indem film sich der bildersprache entschlägt, bietet er nicht länger ein staatliches bild der welt, sondern verändert die welt...

»Schießen Sie auf das Publikum« (eine Paraphrase von Truffauts Filmtitel »Schießen Sie nicht auf den Pianisten«), stand als »Sensation« in allen deutschen Blättern.

Rein gar nichts konnten die Zeitungen über eine andere Feuer-Aktion schreiben, denn sie war von mir vollkommen in den Alltag selbst eingeschrieben, so daß der Verdacht auf eine Autorenschaft, eine künstlerische Urheberschaft, gar nicht auftauchen konnte, nämlich bei der Inszenierung eines Verkehrsunfalls auf einer Überlandstraße in Göteborg im September 1969. Ein weiteres Beispiel meiner Kriegskunst: »BRandmauer«. Ein Horrorfilm. Ich legte eine Rinne aus Aluminiumfolie über eine breite Landstraße nach einer unübersichtlichen Kurve. Als ein Auto nahte, goß ich Benzin in die Folie und zündete es ganz knapp vor dem Auto an. Wie der Untertitel der Verkehrsaktion lakonisch sagt, dessen Logik nicht bestritten werden kann: »mehr Verkehrstote, weniger Staatsbürger«, handelt es sich hierbei um eine aktionistische Paraphrase des berühmten Satzes: »Schlage den erstbesten Bürger und es trifft keinen falschen.« Dieser Satz aus der Geschichte des Anarchismus korrespondiert aber auch mit dem berühmten Satz des surrealistischen Manifests von André Breton, um auf die Stringenz von Kunstimmanenz und Kunsttransgression hinzuweisen, daß ein surrealistischer Akt auch darin bestünde, blindwütig in die Menge zu feuern.

Kunst als Kriminalität

Kunst als Kriminalität war also mein Programm, das der heutigen Kunstauffassung »Kunst als Kapital« diametral gegenübersteht. Offensichtlich habe ich damals die Kunst so weit wie möglich in die Kriminalität getrieben, dadurch auch in die Anonymität, z.B. auch anonyme Aktionen in Museen, wie z. B. Deplazierung und Entfernung von Gegenständen, Skulpturen, oder auch Neu-Arrangements von Skulpturen, damit sie ein heimliches unsichtbares Quadrat bilden, oder außerhalb des Museums 4 Steine legen, an dessen imaginären Schnittpunkt sich ein ausgewähltes Kunstobjekt befindet usw. - Diese Kriminalisierung der Kunst war also das Gegenteil des vorausseilenden Gehorsams, nämlich der antizipierende Aufstand. Es handelte sich um ein verzweifeltes (und vergebliches) Aufbäumen gegen den schon damals erkennbaren Trend der Kunst, z.B. in der Pop Art, sich vollkommen dem Diskurs der Macht und des Kapitals zu unterwerfen, so daß Firmen, Konzerne und Banken die eigentlichen Träger von Kunst werden, unter deren Schirm die Kraft der Kunst als Form der Erkenntnis, der Freiheit und Utopie in den 80er Jahren erlosch.

Ist heute der Künstler ein Star wie in Hollywood, der Darling der Gesellschaft, hat also die Schau- und Unterhaltungskultur, die »Gesellschaft des Spektakels« (Guy Debord) auch in der Kunst vollkommen gesiegt, sind Kunst und Künstler heute untrennbar von Mode, Vogue, Fashion, Disco, Werbung etc. geworden, versuchte ich, den Künstler vom Außenseiter zum direkten Outlaw zu transformieren, zum Feind der Gesellschaft, zum veritablen Staatsfeind und daher auch zum Feind der Staatskunst. Ich zitiere aus den damaligen Veröffentlichungen (Wien-Buch 1970):

im verkehrsunfall (als zivilkrieg, krieg der bürger, temperierte version des militärischen kriegs, kriegs der nationen) kulminieren aspekte unserer kultur, zivilisation und wissenschaft, die als verdrängte noch die treibenden sind: der versuch des menschen, der tödlichen umklammerung der natur und ihrer duplikate (staat, industrie etc.) zu entkommen. ein organisierter verkehrsunfall ist eine herausforderung an die natur und die naturwissenschaft, endlich die irreversibilität der zeit und die identität des raums abzuschaffen, an die gesellschaft, endlich menschliche stüle der kommunikation zu verwirklichen. ein organisierter verkehrsunfall - ein brutaler paroxysmus, der die dreckige wirklichkeit des säugetiers mensch verzweifelt demonstriert, auf den erprobten staatlich verstümmelten status der evolution den blutigen finger weist.

paradoxien der sprache und der kommunikation: es ist verboten zu verbieten/ indem wir sprechen, spricht der staat/ indem wir von der freiheit sprechen, spricht der staat von unserer unfreiheit. ersticken an den antinomien verbalen verhaltens. paroxysmen der kommunikation: mord, verkehrsunfall, gesellschaft, attentat, amoklauf.

diese erde ist für menschen verboten. unmenschliche kommunikation, die eine unmenschliche wirklichkeit konstituiert. tag für tag wird in den gerichtssälen unrecht gesprochen, tag für tag adjustieren die öffentlichen medien die eskapierenden bewußtseine an die normen einer dreckigen fiktion, die wirklichkeit des staates. tag für tag gehen tausende sinnlos an diesen kommunikationsstrukturen zugrunde, am wort des ministers, am spruch des richters, am terror sozialen verhaltens. unser stil der kommunikation ist ein dreck, ein irrturn, ein verbrechen!

im gegensatz zum schizophreneren, der daran zerbricht, irre geht, irre wird, gibt es einen typus, der sich dagegen auflehnt, der jene verhältnisse sprengen will, die so viele beengen, gibt es einen typus, der gegen die verbrecherische kommunikation verbricht: der verbrecher.

nicht civil rights, armen-service, innere mission verwirklichen die idee des menschlichen in einer unmenschlichen welt - gerade sie sind fundamentale bausteine jener viehischen ordnungslehre staat (man beobachte nur den reichum jener organisationen, die für die armen sorgen: kirche, unesco, etc., den profit derer, die dem volke dienen, die ohnmacht des volkes, von dem alle macht ausgeht, und die macht derer, die diese macht verwalten) - sondern der verbrecher. er ist der heros der menschlichen kommunikation, der held der freiheit, der sich freiheit nimmt und freiheit schafft in einer unfreien gesellschaft - nicht jene freiheit jedoch, über meine freiheit zu richten. die perverse gesellschaft macht den gesunden zum perversen. der verbrecherische staat macht denjenigen, der aus ihm ausbricht oder gegen ihn ankämpft, der also für freiheit und menschlichkeit kämpft, zum verbrecher. der amokläufer, der unmenschliche zustände nicht mehr erträgt, und seine umwelt vernichtet, realisiert in einem schmerzlichen paroxysmus für sich und die welt menschlichkeit und freiheit in einer unmenschlichen und unfreien welt gerade durch sein verbrechen.

die wahre kriminalität nicht zur vernichtung der welt, sondern zur rettung der welt!

Das Ziel meiner Aktionskunst der 60er Jahre waren also nicht theatralische Aufführungen in Galerien, Museen etc. vor einem geladenen Kunstpublikum, sondern *nichtsoziale Aktionen in der Anonymität des Alltags*. Die spätere kunsthistorische Betrachtungsweise als Body Art und Performance hat diesen Aspekt vollkommen übersehen, versteht sich, blinded by art. Meine Performance und Körperaktionen der 70er Jahre haben, wenn auch im Kunstkontext, immer versucht, in einer zeichenlosen Körpersprache, in einer nicht-verbalen Artikulation Typen befreiter menschlicher Kommunikation zu demonstrieren. Da die Norm sich rational verkleidete, war Debität und Pathologie oft die künstlerische Anti-Norm. Meine Performances desertierten aber bereits den Körper als natürlichen Ort, als möglichen Schauplatz des Aufstands und erkundeten das Territorium der Technik als Transformation des Körpers zum Techno-Body. Meine Aktionen und Performances der 60er und 70er Jahre haben sich absichtlich und bewußt zu weit außerhalb des Kunstverständnisses angesiedelt, haben die von der Kunstgeschichte, insbesondere der Malerei abgeleitete Bildlichkeit abgelehnt und sind daher folgerichtig von der Kunstkritik negiert worden. Die Rezeption erfolgte daher nicht auf der Kulturseite, sondern Berichte über meine Aktionen standen auf der Kriminal- oder Chronik-Seite. Als solche wurden sie aber tatsächlich zu enorm öffentlichen Bildern, öffentlichen Zeichen der sozialen Zirkulation des Sinns.. Zum Beispiel hat das Foto der Aktion »Aus der Mappe der Hundigkeit« (Februar 1968) von Valie Export und mir, wo ich von Valie als Hund über Wiens Hauptstraße an einer Leine geführt wurde, nicht nur Eingang in die Sekundärliteratur gefunden - ebenso wie das »Tapp-und-Tast-Kino« -, sondern auch zwei bis drei Spielfilme der Zeit angeregt. Vom ostdeutschen Rundfunk bis zu den Mainzer Büttneredner im WDR reichte die Reaktion auf solche Aktionen.

Sprachanschläge

Mit direkten Aktionen jenseits aller Kunst, jenseits des Kunstbetriebs, obwohl Keime zu jeder Aktion noch immer in der Kunstgeschichte zu finden sind, wurde der präventive Charakter der Kultur, der Bild- und Zeichenkultur, welche die gemeinste Unterdrückung noch sublimiert, desavouiert. Wenn die Sprache das Unrecht nicht mehr ausdrücken kann, weil sie ein Komplize des Systems ist, unter dem ich leide, kann es nur um Korrektur oder Abschaffung dieser Sprache gehen. In einer Reihe von Aktionen, Installationen und Anschlägen habe ich in den 60er und 70er Jahren diese Philosophie verfolgt. Zum Beispiel bei dem Aktionsvortrag »Brandrede« bei der berühmten Veranstaltung »Kunst und Revolution« am 7. Juni 1968 an der Wiener Universität mit O. Wiener, G. Brus, O. Muehl. Mit einer tatsächlich brennenden Hand hielt ich eine Brandrede gegen die Korruption der damaligen Regierung, eine unglaubliche Beschimpfung, den Jämmerlichkeiten eines Thomas

Bernhard nicht nur um Jahre voraus. 1973 hatte ich meine Zunge für mehrere Stunden in einer Wiener Galerie einbetoniert, um die Last der Sprache zu zeigen. Die Physikalität, die reale Wirkung der Sprache, den wahren »Raum der Sprache« (so der Titel der Aktion), wollte ich zeigen, nämlich, daß das unrhythmische Lippen schlagen eines Richters eine Sequenz von Schallwellen und Phonemen auslöst, aufgrund deren du mehrere Jahre hinter Gittern sitzen mußt, deine Existenz verlierst etc. Sprache ist ein Arsenal von Waffen, das Sprechen ein buchstäbliches Zerhacken des Körpers, ein Faustschlag. Ich entwickelte daher auch Anschläge gegen diese Faustschläge der Sprache, indem ich ab 1971 öffentlich Zeichen korrigierte. Unter das öffentliche Schild »Polizei« hielt ich das private »lügt«. Auf die Amtstafel »Staatsanwalt« klebte ich zwei andere Buchstaben, nämlich »ge«, so daß die Tafel »Staatsgewalt« lautete, usw.

Aufstand der Aktionisten

Von der Aktion bis zur Rede, vom Körper bis zur Sprache reichte also das Menü des virtuellen Massakers. Als ich in den späten 60er Jahren, auf naive Weise über meinen künstlerischen Status verwirrt, in den Tagen äußerster materieller Not und schlimmster sozialer Erniedrigung in kapitaler Dummheit bei Künstlerkollegen um Unterstützung, Einfluß oder Hilfe bat, sagte mir eine lokale Größe der Wiener Malergilde doch in der Tat ganz entrüstet: »Ich werde doch nicht einen Massenmörder wie dich empfehlen.«

Nacktheit und Blasphemie, Obszönität und Anarchie, alle Techniken des Tumults, der Attacke, des Anschlags waren mir als Interventionen gegen die Rhetorik des Rechts, gegen das Unrecht des Gesetzes, gegen das Kapital und den Staat und alle seine Repräsentationsformen, inklusive die Kunst, willkommen. Ich sah diese Interventionen als die einzig mögliche legitime Kunst in einem Zeitalter der internationalen Weltkriege und größten Corporate Crimes, wo sich große Firmen wie Staaten verhielten, der Staat selbst sich wie eine Bande von Terroristen aufführte, und eine brutale Allianz von Staat, Kapital, Firmen, Militär und ihre Affiliationen wie Radio, TV, Museen, Kirche, Medizin etc. ein Imperium totaler Macht errichtet haben. In der R.A.F. habe ich ursprünglich eine legitime Logik des Aufstands erblickt, genauso wie ich heute in den diskreteren Aktionen von Green Peace die einzige Möglichkeit sehe, die großen Corporate Crimes in der Nuklear- und Öko-Industrie zu unterbinden, welche die ganze Welt, stets in Zusammenarbeit mit staatlichen Institutionen, in ein Zwischenlager verwandeln. Selbstverständlich konnte ich nicht alle Aktionen, von denen ich jahrelang träumte, auch wirklich ausführen. Viele blieben aus verschiedensten Gründen unrealisiert, z.B. die Sprengung bestimmter publikler Gebäude, Filmprojektionen großen Ausmaßes auf öffentliche Gebäude oder auch das bloße Laufen durch die Wiener Straßen mit Schlangen

und Aalen im Kopfhair (Medusa Mythos). Einige der Aktionen konnte ich später in meine Drehbücher für Valie Exports Filme »Unsichtbare Gegner« und »Menschenfrauen« einarbeiten. Einen gewissen Abschluß dieser individualistischen Interventionen in den sozialen Prozeß, in das »öffentliche Ganze« fand ich in der Aktion »Identitätstransfer« von 1975. Eingeladen vom Steirischen Herbst, zum Thema Identität etwas Künstlerisches beizutragen, wählte ich einen wegen Totschlags einsitzenden homosexuellen »Verbrecher« aus (was eine ebenso schwierige wie künstlerisch erfolgreiche Prozedur war wie meine Prozesse), der mich bei der Vorbesprechung vertreten sollte. Das sah dann so aus, daß ich mit dem Herrn zu zweit nach Graz und allen Vorbesprechungen fuhr bzw. ging. Die an mich gestellten Fragen beantwortete er, soweit es in seinem Vermögen lag. In Notfällen wisperte ich ihm meine Antwort ins Ohr, die er dann laut weitergab. Ich selbst schwieg die ganze Zeit und folgte meinem Vertreter als teilnahmsloser Schatten, sowohl bei internen Besprechungen mit anderen Künstlern und den Museumsleuten, als auch mit der Presse. Bei der eigentlichen und tatsächlichen Ausstellung fuhr ich dann gar nicht mehr nach Graz, sondern hatte zum einen nur ein Foto-Dokument der Aktion ausgestellt. Zum anderen nahm nun mein früherer Stellvertreter die Rolle des Schattens ein und hatte für sich selbst wiederum einen Stellvertreter gewählt, nämlich seinen jugendlichen Freund, der nun auf alle Fragen für ihn antwortete. Glücklicherweise hat diese Ausstellung des Steirischen Herbstes der damalige Bundespräsident Kirchschräger (Schirchkläger, wie Brus immer sagte) eröffnet, ein besonders unangenehm priesterlich angehauchter Präsident, dem nun diese beiden »Outcasts« als Künstler Weibel vorgestellt wurden.

In der Tat, was später in den Vorworten und Einleitungen zur neuen Malerei spöttisch und erleichtert über den Künstlertypus der 60er und 70er Jahre geschrieben wurde, erleichtert deswegen, weil nun endlich die Zeit dieses Typus vorbei war, nämlich daß der Künstler Denker, Anthropologe, Sozialrevolutionär, Philosoph, Linguist, Mathematiker, Feldforscher, Sozialarbeiter, nur nicht Maler sein wollte - all das wollte ich in der Tat sein. Nach dem Aufstand der Abstrakten schien mir ein halbes Jahrhundert später der Aufstand der Aktionisten die legitime Nachfolge im Kampf der Kunst um ihren autonomen Diskurs, im Kampf der Kunst gegen Handel, Schau- und Tauschwert der Kultur, im Kampf der Kunst um die Menschenrechte und die Metaphysik, in der sich fundamentale Hoffnungen der Menschen projizieren. Die Aktion erschien mir paradoxerweise als das eigentliche Residuum der Metaphysik, als absolute Kunst. Die Kunst war zur bürgerlichen Meditation, zum Kreativitätstraining für Geschäftsleute geworden, zur industrialisierten Phantasie, zu einem Freizeit-Exerzitium - und ist es heute mehr denn je. Heute kehrt der Künstler sogar als Frühkapitalist wieder. Heute ist Kunst eine glamouröse Selbstbespiegelung, sei es auf der persönlichen Ebene des Narzißmus, sei es auf der historischen der postmodernen Neo-Neoavantgarden. Ich versuchte damals, das soziale System der Herrschaft zu durchbrechen. Ich meinte, daß dies Kunst sei, aber im Grunde war und

ist es mir egal. Ein persönlicher »cue« sei mir abschließend erlaubt. Als ich damals neben all meinen künstlerischen Aktionen aus Interesse und um der Jurisprudenz gewachsen zu sein, mathematische Logik studierte, schien dies noch ein persönliches Hobby, eine Verschwendung zu sein, ohne Bezug zur Kunst der Zeit. Ich ahnte nicht, wie sehr mir dieses Studium zwanzig Jahre später von Nutzen für meine »Kunst« sein würde. Meine Filmaktionen als Kommentare zur Theorie des bewegten Bildes fanden nämlich in diesem Studium eine unerwartete Basis, ein unerwartetes Komplement, für mein gegenwärtiges Arbeitsgebiet, eine neue Grenzform des Bildes und der Kunst, nämlich die mathematischen Modelle des digitalen Bildes. Techno-Kunst, digitale Kunst ist eine andere Form des Exils aus der Kunst, aber auch aus Europa, da ich diese Arbeit seit drei Jahren vornehmlich am Medienzentrum der State University of New York in Buffalo betreibe, das in den 70er Jahren eine Hochburg des strukturalistischen Films (Hollis Frampton, Paul Sharits etc.) und des Video (The Vasulkas) war.

Die heroische Rebellion einer ganzen Generation, der Aufstand der Aktionisten, die den Ausstieg aus dem Bild mit dem Ausstieg aus der Gesellschaft koppeln wollten, die die Transformation der Kunst zur Transgression, Überschreitung und Überwindung der Kunst vorantreiben wollten, wie es schon in den besten Köpfen von Dada bis Surrealismus, von Duchamp bis Serner und Peret angelegt war, ist mehr oder minder politisch besiegt worden.

Dies zeigt sich in unserem kapitalistischen sozialen System, dem auch die Kunst unterworfen ist, nicht zuletzt dadurch, daß für diese kunsttransgressiven Tendenzen (von der Aktions- bis zur Medienkunst) die Kunst selbst keinen Markt schaffen konnte. Der Kunstbetrieb, der Markt, die Kunstzeitungen werden wieder von der Malerei und Skulptur der bürgerlichen Ontologie beherrscht. Einige, die an der künstlerischen Insurrektion der 50er und 60er Jahre teilgenommen haben, sind zerstört, tot, von der Gesellschaft ermordet, einige haben sich in konsequenter Verfolgung ihrer Modelle in andere Länder und Berufe retiriert und exiliert, einige sind ins akademische Ghetto geflüchtet, die meisten haben ihre Sache verraten und sind zum Bild, zum Design-Objekt, zu den alten Zuständen, zumeist gleich zur Jahrhundertwende, zurückgekehrt.

Quellenhinweise

Peter Weibel / Valie Export, Wien, Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film, Kohlkunst Verlag, Frankfurt 1970

Der Löwe, hg. v. G. J. Lischka, Nr. 9, Dez., Bern 1976