

PETER WEIBEL:

Der Ausstieg aus der Kunst als höchste Form der Kunst

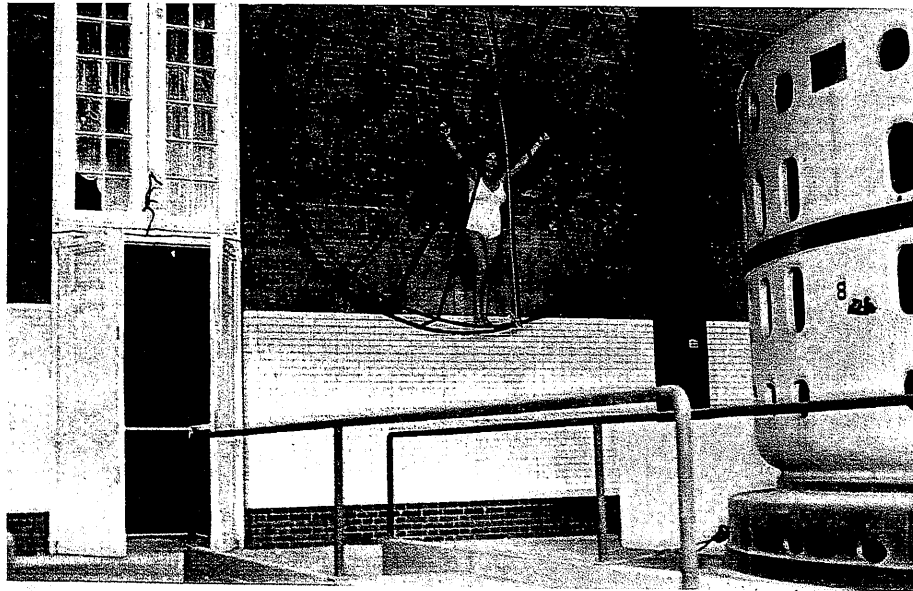
IM GESPRÄCH MIT SARA ROGENHOFER UND FLORIAN RÖTZER

(1989)
S. 60-75

Anfang der siebziger Jahre hat selbst Herbert Marcuse Kunst wieder als Opposition zur Realität zu begreifen gesucht, um damit in Widerspruch zu den Anti-Kunst-Tendenzen dieser Zeit noch einen Erfahrungsort zu retten, der sich den uniformierenden Kräften der Konsumgesellschaft widersetzt, der sich aber auch nicht politisch funktionalisieren läßt. Anti-Kunst, die für Marcuse nicht nur den Unterschied zwischen Kunst und Leben, sondern auch vor allem den zwischen Schein und Erscheinung einebnen wollte, konnte sich andererseits noch im subversiven Geist mit solchen Oppositionen auseinandersetzen, während für die gegenwärtige Kunstpro-

duktion daraus wohl keine Orientierung mehr erwächst, weil schon jede nähere Bestimmung dessen, was in der Tradition Realität genannt wurde, fragwürdig und verschwommen geworden ist. Wie begreifen sie denn heute, da sie selbst sich als Anti-Künstler verstanden, das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft?

Die Definition der Kunst als utopischer Ort oder als Instanz der Aufklärung war die letzte Illusion. Nach den Theorien von Adorno bis Marcuse war alles andere schon dem Warengesetz verfallen, nur in der Kunst sei das noch nicht der Fall. Heute kann

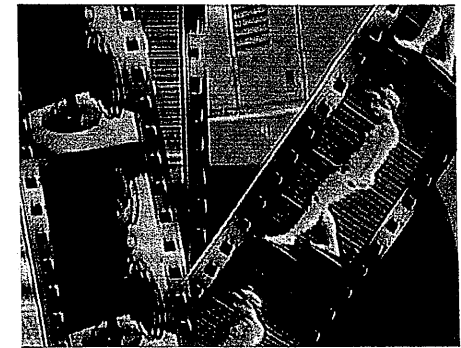
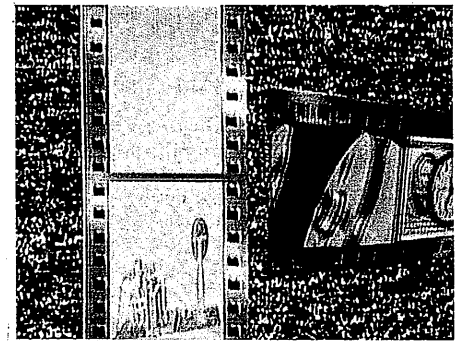
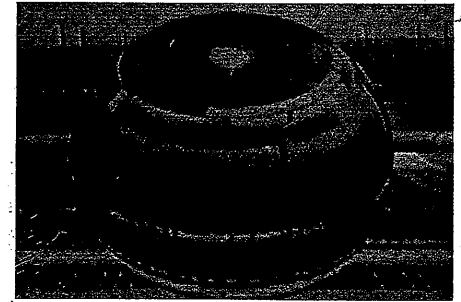
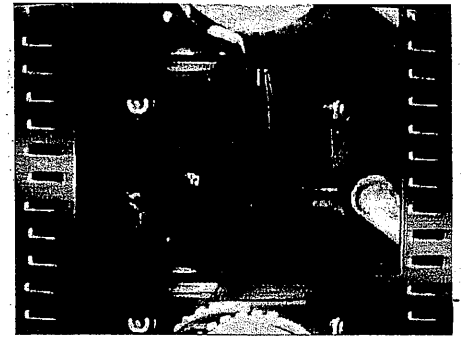


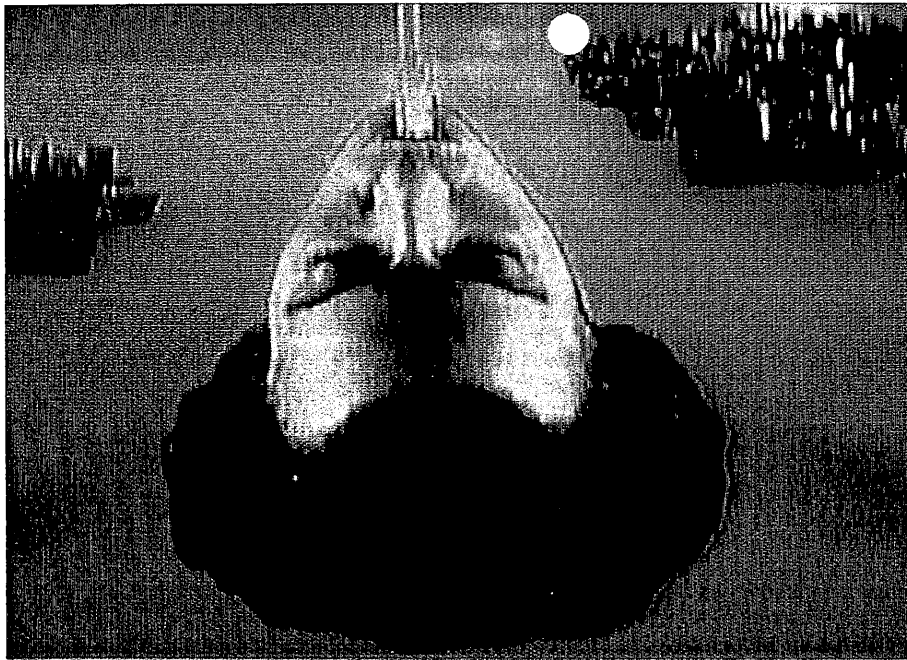
oben und rechte Spalte: PETER WEIBEL, Das Rad des Realen, Von den bewegten Maschinen zu den bewegten Bildern, Aktion (1987) & Videofotos (1988)

man sehen, daß das Gegenteil der Fall ist. Dem aber hätte tatsächlich Anti-Kunst als einzige Chance entgegen können.

Die Kunst hat sich, das sieht man deutlich etwa in der Philosophie Heideggers, immer innerhalb des Dreiecks von Werk, Wahrheit und Sein bewegt, wobei sich Wahrheit und Werk auf das Sein bezogen haben. Wenn Heidegger sagt, daß sich im Kunstwerk die Wahrheit des Seienden ins Werk setzt, dann bringt er damit die Voraussetzung der klassischen Ästhetik klar zum Ausdruck. Da für Heidegger Wahrheit die "Unverborgenheit des Seins" bedeutet, läßt sich das "Wesen der Kunst" als das "Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden" definieren. Das ist ein Anspruch, den bereits Hegel schon bezweifelt hat. Doch sucht man heute überall von Joseph Beuys bis André Bazin noch nach einer Ontologie der Kunst bzw. des Bildes, weil von diesem fundamentalen Dreieck natürlich nicht nur weitere Tripel wie Werk, Schöpfer (Autor) und Original ableitbar sind, sondern weil darauf die gesamte bürgerliche Gesellschaft basiert. Das "Dinghafte des Kunstwerks" oder der Begriff des "Originals" sind beispielsweise metaphysische Verkleidungen des bürgerlichen Besitzdenkens. Dadurch werden ja auch alle Angriffe auf den Objekt-Status des Kunstwerkes, auf den Mythos des Originals, alle Infragestellungen des Autorenbegriffs, wie sie in den radikalen Ausformungen der Anti-Kunst - von Dada bis zur Aktions-, Medien- und Konzeptkunst - vorgetragen worden sind, zurecht vom bürgerlichen Kunstbetrieb abgelehnt bzw. im Zeichen "repressiver Toleranz" marginalisiert. In der bürgerlichen Gesellschaft produziert aber gerade der Kunstmarkt im weitesten Sinne die Kunstgeschichte.

Heute müßte man dieses klassische Tripel umarbeiten. Das Sein müßte durch das Zeichen ersetzt, der Seinsbezug im Zeitalter der Medien, der Simulation und der Reproduzierbarkeit aufgegeben werden. Der Begriff des Autors wird seit der modernen Dichtung (Mallarmé, Valéry) und seit Duchamps Ready Mades schon lange hinterfragt, was auch durch die Akklamation der Maschinenkunst, durch die kollektive Erzeugung der bewegten Bilder, also durch den Film, geschieht. Die Tendenzen der Dematerialisierung haben überdies den Werkbegriff durch den des Konzeptes ersetzt, während man die Frage nach der Wahrheit im Sinne von Foucault als Machtfrage stellen muß. Wenn man Wahrheit, Wissen und Diskurse nicht mehr mit dem Sein, dem Objekt oder der Realität in Beziehung bringt, sondern mit "Machtstechniken", die sie ermöglichen und sie zugleich legitimieren, dann würde man sehen, daß das, was in der Kunst als Wahrheit offeriert wird und was bei Heidegger aus der Unverborgenheit des Seins hervorströmt, sozial produziert ist und immer auch eine Unterdrückung mit sich bringt. Die Kunst, sieht man sie unter dieser





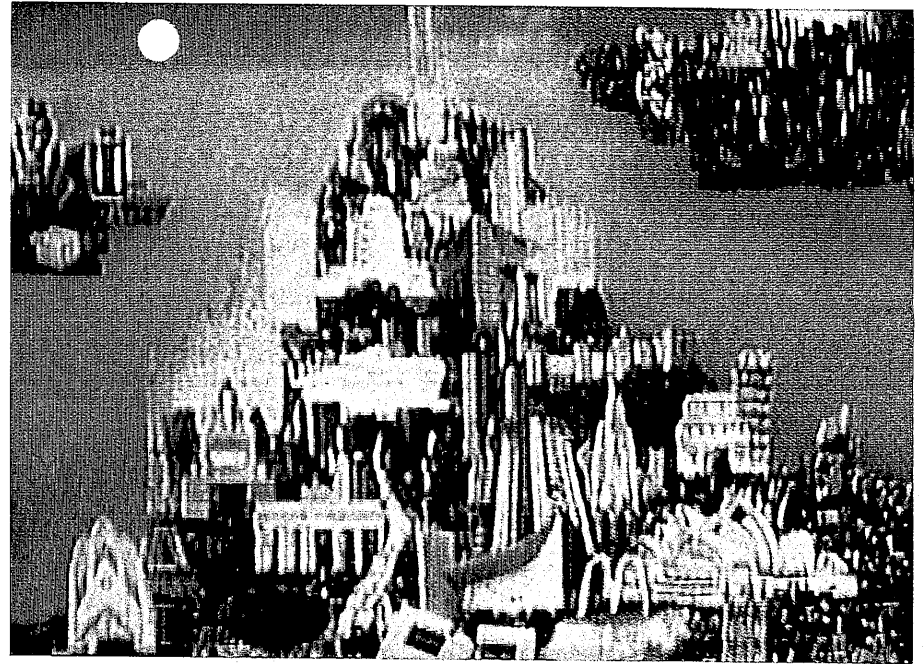
PETER WEIBEL, Metro-Polis oder in der Sprache der Architektur und in der Architektur der Sprache, Gibt es einen verlorenen Vokal: die Vagina, Computergrafik, 1988

Perspektive, wird benützt, um das als wahr gelten zu lassen, was die Macht will. In der Nachfolge von Foucault könnte man ein schönes Werk schreiben mit dem Titel: Die Geburt der Galerie aus dem Geist des Gefängnisses. Wenn Foucault nämlich Recht hat, daß Institutionen immer Gewalt bedeuten und daß Diskurse nur von Institutionen getragen werden, also von Spitälern, Gefängnissen, Kirchen oder Akademien, Galerien, Kunstzeitschriften, dann zeigt sich, daß die Befragung dieser materialistischen Basis in der Kunst immer vernachlässigt wurde. Statt dessen hat man seintheoretisch à la Heidegger oder sozialtheoretisch à la Marcuse über Kunst gesprochen. Schon damals hatte ich gegen diese Theoretiker eingewendet, daß sie nie von zeitgenössischer Kunst gesprochen haben, etwa von Happening oder Fluxus, in der dieses Verständnis ja attackiert wurde. Im Grunde hatten sie immer griechische Kunst vor Augen und mußten sich deswegen gegen Happenings und andere Avantgardekunst aussprechen, obgleich das die eigentlichen Verbündeten gewesen wären.

Meine Generation hat versucht, diese Illusion, die Kunst als einen Ort der Kritik zu verstehen, tatkräftig

zu unterstützen. Die meisten Leute aber, die an dieser Bewegung teilgenommen hatten, haben inzwischen eine 180°-Wendung vollzogen und sich auf künstlerische Positionen des 19. Jahrhunderts zurückgezogen. Das ist nicht der übliche Weg der Korruption von Künstlern. Wenn ich eine Bewegung näher anschau, die zu Beginn sagt: "Keine Bilder mehr" oder "No picture is a substitute for anything", die also die Frage nicht mehr nach dem Werk, sondern nach dem Zeichen stellt und ständig Benjamin oder Baudrillard zitiert, und die dann 10 Jahre später wieder geometrische Gemälde schafft, dann liegt die Überlegung nahe, daß die Kunst selbst nicht die Macht hat, etwas zu ändern, außer sich selber, sondern daß sie ein Instrument der Macht ist.

Man könnte diese Veränderung aber doch auch so sich verständlich machen, daß die Anti-Kunst-Bewegung deswegen an ihr Ende gekommen ist, weil sie, sicher gegen ihre Intention, den "Beweis" dafür geführt hat, daß die Kunstinstitutionen alles integrieren und zugleich ihrer Kraft berauben können. Woran lag es denn, was sicher über die beteiligten Individuen hinausgeht, daß die Anti-Kunst es nicht



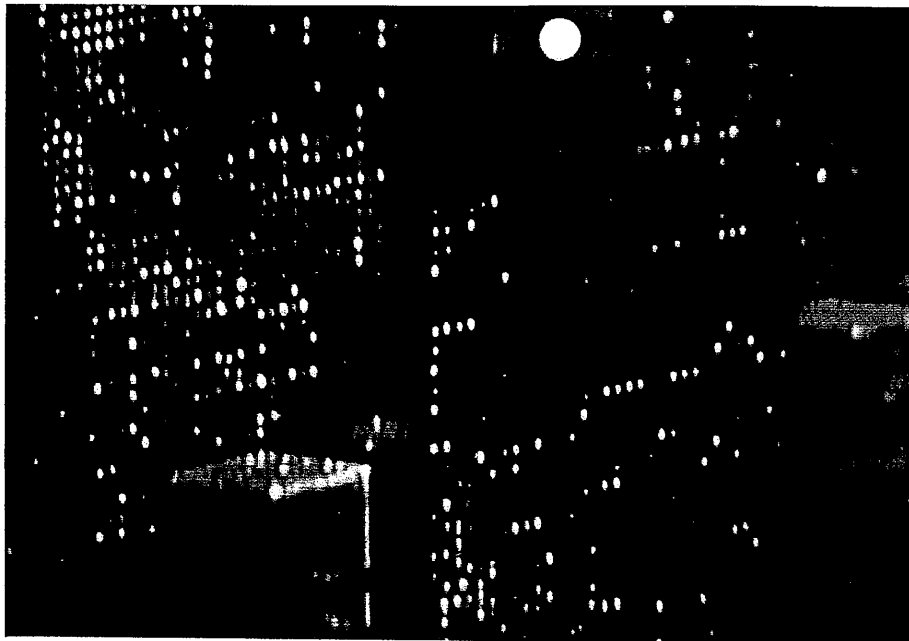
PETER WEIBEL, Metro-Polis oder in der Sprache der Architektur und in der Architektur der Sprache, Gibt es einen verlorenen Vokal: die Vagina, Computergrafik, 1988

erreicht hat, Kunst im Alltag verschwinden zu lassen?

Die Anti-Kunst selber ist noch nicht gescheitert, nur kann die Kunst ganz allgemein die beanspruchte Kritik nicht leisten, weil der Diskurs der Kunst der suggestivste Diskurs der Macht ist. Nachdem man die Religion schon durchschaut hat, glaubte man, daß die Wissenschaft die Funktion der Religion und der Kunst übernimmt. Trotzdem hat man die Kunst noch als Apotheose des Bürgertums, wenn auch als Leichnam, erhalten, weil hier das Individuum noch der Souverän sei. Wo kann denn der Kaufmann sein Selbstbild wiederfinden? Doch nie in der Wirklichkeit, weil er abhängig von den Arbeitern und den Banken ist, aber der Maler kann ihm das Portrait liefern, auf dem er der große Patriarch ist und alles im Griff hat. Das ist die einzige Funktion der Kunst gewesen. Die Illusion des souveränen Individuums war überall schon verloren, nur in der Kunst konnte man sie noch aufrechterhalten. Deswegen ist auch Picasso der Liebling der Macht, des Kapitals und der Partei gewesen. Seitens der Kunstgeschichte hat man nie wirklich materialistisch un-

tersucht, warum Picasso so berühmt wurde, sieht man einmal von der Studie John Bergers ab, die ziemlich dünn ist. Die Funktion der Kunst war der Versuch, die Illusion des Bürgertums auf ewig zu verlängern. Deswegen sucht man dann auch das Ewige in der Kunst. Ich würde sagen, daß Kunst in ihrer Aufgabe gescheitert ist, Kritik oder Utopie sein zu wollen, aber in der Anti-Kunst bestehen die Chancen dazu weiterhin.

In den sechziger und siebziger Jahren waren die Fronten nicht so klar. Vieles, was Anti-Kunst war, wurde in die Kunst integriert, und vieles, was einfach Kunst war, galt als Anti-Kunst. Der berühmte Satz von Beuys bringt das zum Ausdruck: "Ich habe ein gutes Verhältnis zur Kunst wie auch zur Anti-Kunst." In der allgemeinen revolutionären Situation war es möglich, das zu vermischen, aber in Wirklichkeit hat die Reaktion bereits darauf gewartet, die Künstler, die auch Soziologen und Denker sein wollten, beiseite zu drängen. Kaum war die Rebellion vorbei, da könnte ich Ihnen genügend Katalogvorworte vorlesen, hat man gefeiert, daß es endlich wieder Maler gibt, die nur Maler sein und nicht gleichzeitig die Welt befragen wollen. Wie



PETER WEIBEL, City as Chip, Die Stadt als Chip, Anihilisation des Raumes durch die Zeit, Computergrafik, 1987

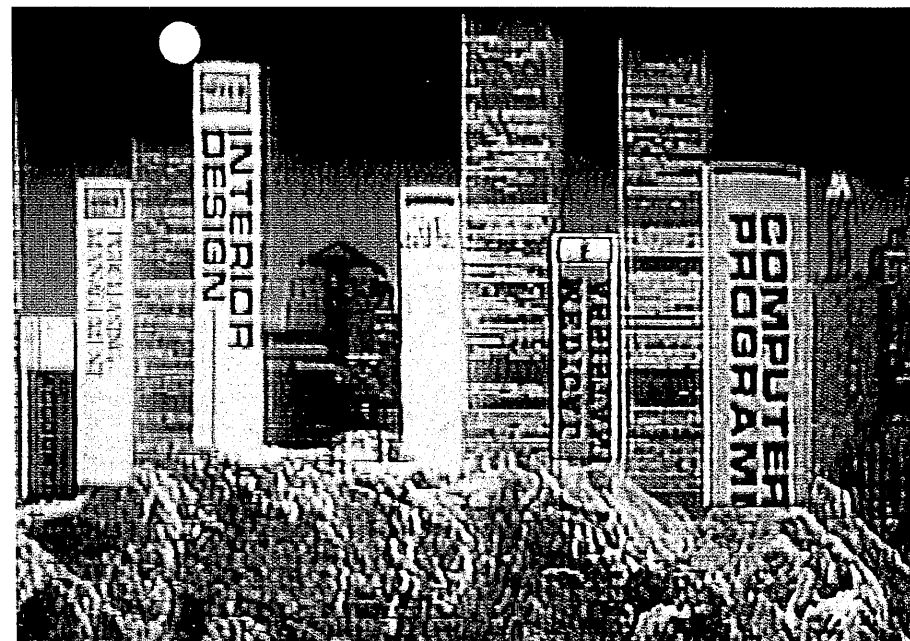
kann man beispielsweise dem Herrn Fuchs, der die documenta 1982 geleitet hat, nur ein Wort glauben, wenn er im Vorwort schreibt, welche Titel er dafür im Auge gehabt hatte, einer davon war *Le Bateau ivre* von Rimbaud, und der dann auf der gleichen Seite schreibt, daß er die Ausstellung so, wie sie wurde, gerne hat, weil sie einer ruhig dahinziehenden Fregatte gleicht. Die Leute, die die Macht haben, die Galeristen, Kuratoren und Ausstellungsmacher, haben die historische Schlacht gegen die Anti-Kunst gewonnen.

Warum aber? Einfach weil Bilder und Skulpturen, also Einzelwerke, die Objekte sind, besser kommerzialisierbar und ausstellbar sind als Aktionen, die höchstens als Film oder Foto dokumentiert werden?

Grund dafür ist natürlich zuerst, weil man Medien- und Konzeptwerke nicht verkaufen kann, aber die wirklichen Gründe liegen in dem vorher erwähnten Dreieck, weil jemand, der ein Kunstwerk kauft, damit die ganze Ideologie der Gesellschaft, in der er lebt, bestätigt. "Ein Kunstwerk verstehen heißt, es zu kaufen", sagte einmal Arnulf Rainer zu mir, der etwas davon versteht. Zu den Seinshierarchien der bürgerlichen Gesellschaft gehört die Kunst selbst. Was den traditionellen Kunstcharakter nicht erfüllt,

was z.B. wie eine Performance transitorisch ist und nicht wie Stein immer sich gleichbleibt, wird abgelehnt. Das Problem beginnt schon mit der Fotografie, die nicht mehr handelbar ist. Man sagt zwar, daß man ein Foto so macht wie man ein Auto fährt, aber das ist in Wirklichkeit eine Lüge, weil ich das sich selbst bewegende Fahrzeug, eben deswegen heißt es ja Auto, nur steuere. In der Fotografie löse ich dementsprechend nur den selbsttätigen Automatismus aus. Deswegen hieß ein Slogan von Kodak: *You press the button - we do the rest*. Mit der Fotografie ist also etwas in die Kunst hineingekommen, das das bürgerliche Selbstverständnis der Kunst ausgelöscht hat. Gleichzeitig mit der industriellen Revolution, der Ursache für den Reichtum des Bürgertums, angekommen, ist sie auch Quelle seiner Bedrohung.

Heute sind die großen Vermögen zur Basis des Kunsthandels geworden, weil sie ihn in Gang halten, in den USA sind das die großen Werbegesellschaften. So ist Saatchi and Saatchi die größte Werbegesellschaft und hat die meisten Verflechtungen mit allen internationalen Korruptionsfällen, zugleich aber auch die größte Sammlung expressionistischer Malerei. Einer der größten Kunstsammler ist die Deutsche Bank. Nun kann man sagen, dies sei alles Zufall, doch wenn man einigermaßen vernünftig ist, wird man sich fragen, wer denn sonst überhaupt das



PETER WEIBEL, City as Chip, Die Stadt als Chip, Anihilisation des Raumes durch die Zeit, Computergrafik, 1987

Kapital bilden kann, mit dem diese Kunstwerke gekauft werden können? Das ist nicht nur eine Investitionangelegenheit, sondern auch der Glaube an das Werk. Das bewegte Bild und andere Reproduktionskünste entziehen sich einer ontologischen Definition des Werkes, weil es sich dabei um eine Folge von Zeichen handelt, die sich gegenseitig auslösen und sich nicht in Besitz nehmen lassen. Daher kann man eine Kunst, die einer "Ästhetik des Verschwindens" folgt, nicht willkommen heißen, weil man eine Ästhetik der Verewigung will - und das macht die Malerei. Sie hat immer die Funktion gehabt, die Illusion des ewigen Perpetuierens aufrechtzuerhalten. Die Kunst hat nie ein Interesse an der Welt gehabt. Die das gehabt hat, wird auch heute noch als schlechte Kunst bezeichnet. Wenn Sie in die Museen gehen, können Sie von Turner etwa Hunderte von Bildern über Wind und Wetter sehen, nicht aber seine sozialen Arbeiten. Man sieht in jedem Museum die präraffaelitische Schule am Ende des 19. Jahrhunderts. Während die Industrialisierung der Landwirtschaft seit 1850 voll im Gang war, sieht man aber fast kein Gemälde, auf dem das abgebildet ist, sondern es wird eine heile Landschaft vorgetäuscht, die schon nicht mehr existent war. Kunst war immer eine Anti-Aufklärung, und es war eine vollkommene Illusion, daß diese Kunst dann

Instrument zur Kritik sein sollte.

Sie sagten zuvor, daß einzig die Anti-Kunst diese kritischen Potentiale gehabt hätte, weswegen man sich an sie noch anschließen kann und auch soll. In welcher Weise ließen sich denn noch beispielsweise Kunst und Alltag provokativ entgrenzen?

Der damalige Versuch, Kunst und Alltag zu vermischen, war, das ist mir immer unangenehm zu erzählen, eher ein bürgerliches Unternehmen. Das muß man an Leuten wie Beuys oder Vostell exemplifizieren, die das ständig überall draufgestempelt haben. Wenn Beuys sagt, daß jeder Künstler sei, oder wenn er solche Widersprüche zuläßt, daß Kapital gleich Kreativität sei, dann könnte man zunächst meinen, das ist halt Steinerianismus: Kapital ist kreativ und jeder Mensch ist ein Künstler, also kreativ, d. h. er hat das Kapital, um etwas aufzubauen. Abgesehen von der pädagogischen Binsenwahrheit passiert bei einer solchen Vermischung von Kunst und Alltag, daß der Alltag nicht mehr aufhört und in ihn das Banale einzieht. Man kann das Banale als Aufstand gegen das Sakrale benutzen, es als Reales gegen Ideologie setzen, aber das war bei Beuys nicht der Fall. Er hat das Religiöse nie demystifiziert, sondern seine Kunst war im Gegenteil der

Versuch, jeden alltäglichen Gegenstand, sei es eine Schaufel oder eine Flasche, als Kunstwerk zu deklarieren. Das war immer eine Glorifizierung und Sakralisierung des Banalen, also dessen Ideologisierung. In diesem Sinne hat er auf Waren das Kreuz gemacht. Weil er Kunst als Religionsersatz verstand, hat er immer wieder jeden Gegenstand antiaufklärerisch auratisiert, mythisiert, ideologisiert und religiös aufgeladen. Damals hat sich Beuys nicht an der Revolte beteiligt, sondern er hat beispielsweise in Berlin dann diesen Platz, an dem die Demonstration gestartet ist, als die Leute weggegangen sind, mit einem Besen zusammengekehrt, den er anschließend vergoldet hat. Man auratisiert den Gegenstand, wenn man ihn vergoldet. Die Aktivität wird dabei zur Ware. Dieser Transfer der Kunst in den Alltag hat nicht dazu gedient, den Schrecken des Alltags zu zeigen, sondern ihn den Leuten noch einmal ideologisch wegzunehmen und ihnen zu sagen, daß jede Putzfrau einen göttlichen Dienst macht, weil ihr Besen eh vergoldet ist. Dieser Slogan war also nichts anderes als ein Herrschaftsanspruch der Kultur auf den Alltag. In dieser Glorifizierung des Werkzeugs zeigt sich wieder das Tripel von Werk, Sein und Wahrheit. In den wenigsten Fällen hat die Anti-Kunst der sechziger Jahre die Wahrheit als Technik der Macht begriffen und sie dadurch relativiert.

Wer hat das denn beispielsweise gemacht?

Beispielsweise Henry Flint, aber den kennt natürlich wieder niemand, obwohl er 1960 den Begriff der Konzeptkunst erfunden hat. Ende der fünfziger Jahre hat Flint die antimetaphysische, analytische Formalphilosophie von Carnap gelesen und das auf die Kunst übertragen. Er hat angefangen, Protestdemonstrationen vor den Museen zu machen, war ein enger Freund von Macunias und einer der Mitbegründer der Fluxusbewegung. Er hat versucht, sehr radikal eine Entmaterialisierung des Kunstobjektes durchzuführen und dazu einige Ansätze entwickelt, die aber von den Institutionen ausgestoßen wurden. Selbst die Erfindung des Begriffes ist ihm weggenommen worden, denn heute schreibt man dies etwa Joseph Kosuth zu, während Flint schon in den fünfziger Jahren Programme der Konzeptkunst entwickelt hat.

Ihrer Kritik an den früher gehegten Illusionen liegt doch jetzt die Forderung zugrunde, daß Kunst eine Differenz zum Alltag wahren sollte, um sich dadurch als Kunst zu zeigen. Weiter sagen Sie, wenn Künstler und auch Kunsttheoretiker wieder auf Werke rekurrieren, dann sei das deswegen eine regressive oder reaktionäre Haltung, weil wir uns in einem Prozeß der Derealisierung und Dematerialisierung befänden. Ist die Dematerialisierung der Kunst nicht in einem ähnlichen Dilemma wie die frühere Ak-

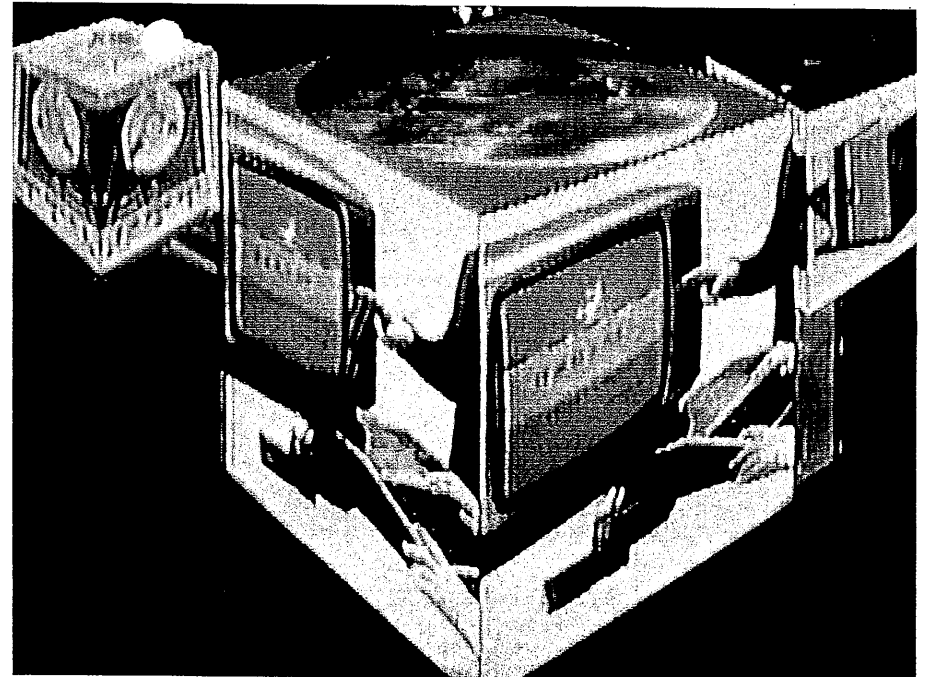
tionskunst zu fangen, wenn sie die gesellschaftlichen und technischen Prozesse affirmiert, die unsere Gegenwart bestimmen, und so in anderer Weise doch wieder in der Identität von Kunst und gesellschaftlichem Leben mündet?

Wenn versucht wird, gesellschaftliche Prozesse mit solchen der Kunst identisch zu machen, dann passiert genau das wieder, daß jene dann nur Derivate von Herrschaftsmodellen sind. Unter dem Deckmantel der Befreiung durch Kunst werden neu auftauchende gesellschaftliche Formationen wieder an bereits existierende Herrschaftsformen angegliedert. Die Begriffe, auf denen Herrschaft aufgebaut ist, sind auch die der Kunst. Der eigentliche Autor, das Modell des Autors, ist sein soziales Gegenstück - der Fabrikchef als Besitzer der Produktionsmittel. Wenn man etwa die Montage- und Cut-up-Literatur als Beendigung des sinnstiftenden Autors verkündet, dann attackiert man damit natürlich ökonomische Strukturen. Nach der Anti-Kunst, die keine Kunst mehr ist, kommt es zu schwerwiegenden Widersprüchen im Kunstverständnis. Man kauft Kunstobjekte, aber nicht das bewegte Bild, weil das ökonomisch und werkmäßig keinen Sinn mehr hat. Ein Video, das ist eine Cassette, die nicht einmal mehr ein ästhetisches Objekt ist. Ich kann es temporär und flüchtig auf dem Bildschirm realisieren, aber das ist nicht das Realisat, das man sich wünscht und das man sich an die Wand hängen kann. Das bewegte Bild widerspricht nicht nur radikal der Ästhetik des Tafelbildes, sondern auch den Voraussetzungen der bürgerlichen Gesellschaft. Natürlich gibt es Leute, und hier kommen die Widersprüche, die mit dem bewegten Bild viel Geld verdienen, nämlich auf Massenbasis, die aber wiederum dem Kunstverständnis und -handel widerspricht.

Die bürgerliche Gesellschaft, bleibt man in dieser Perspektive, hat doch nur aus dem Zweck besserer Effizienz Prozesse der Dematerialisierung durch die Entwicklung der Informationstechnologien weiterentwickelt. In ihr wurden auch die Massenmedien erst wirklich als Kulturindustrie durchgesetzt.

Ja, aber sie treibt dadurch ihre eigene Auflösung voran. Die Kapitalisten, das muß man mit Lenin sagen, verkaufen uns noch den Strick, mit dem wir sie dann aufhängen können. Der Kapitalismus treibt zwar die Entwicklung des bewegten Bildes voran, weil er daran verdient, doch gibt es hier immer noch die Differenz, daß es von der Kultur nicht akzeptiert wird. Der Geruch des Massenmediums bleibt am bewegten Bild hängen, deswegen findet man es nicht in Galerien oder Museen.

Warum wünscht man denn, was bei den meisten auffällt, die mit den neuen Medien arbeiten, daß das



PETER WEIBEL, Die Passage des Bildes, Medien-Quadrupel, 1987, Von den 4 Elementen (Wasser, Feuer, Erde, Luft) zu den 4 Medien (Foto, Film, Video, Digital) und den 4 Vehikeln (Schiff, Zug, Auto, Flugzeug)

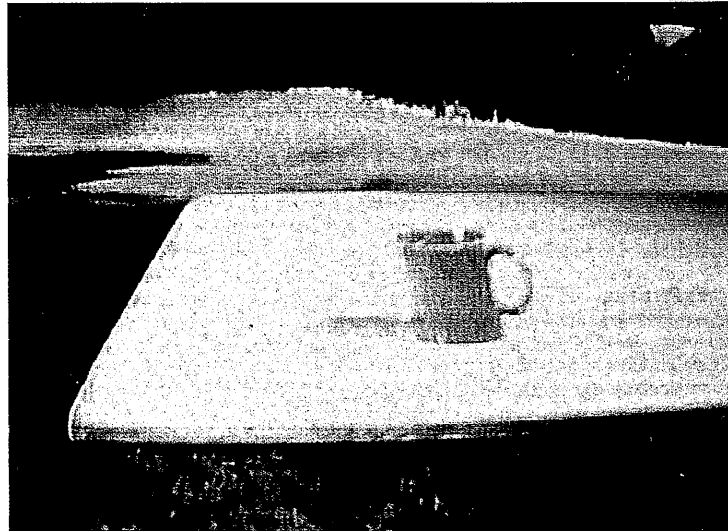
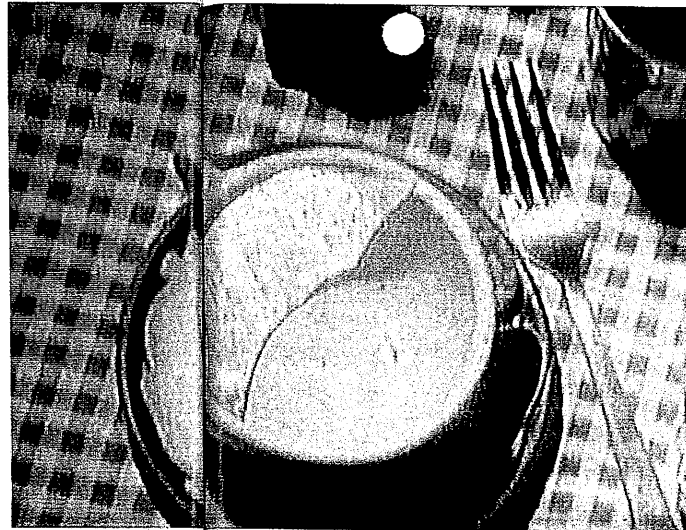
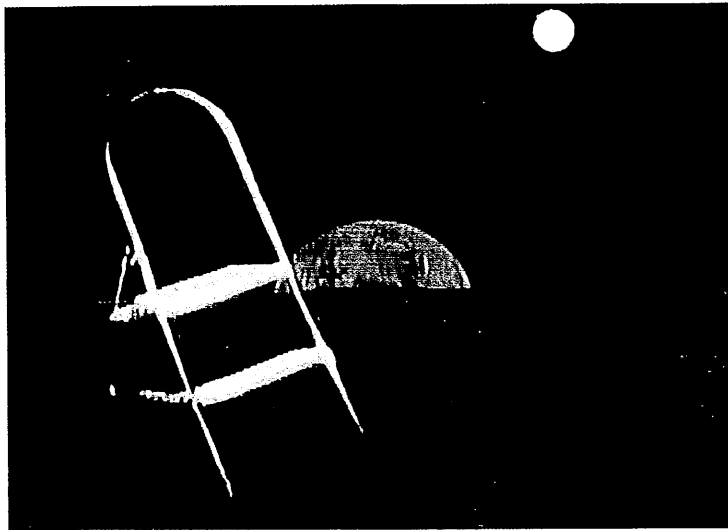
dann auch als Kunst anerkannt und gefeiert werden soll? Warum begreift man seine Realisate aus diesem Anti-Kunst-Hintergrund heraus nicht einfach als Experimente?

Das ist ein persönliches Problem, weil viele der Leute, die das machen, aus Kunstschulen kommen und den Nimbus und Reichtum, den die Gesellschaft für die Künstler in Aussicht stellt, auch genießen wollen. Es gibt Medienkünstler, die großartige Werke machen und die natürlich auch wieder niemand kennt, aber wie Bruszewski aus Polen oder Galeta aus Jugoslawien in ihrem Vokabular das Wort Kunst gar nicht erwähnen.

Wie würden Sie sich mit Ihrer Arbeit hier denn selbst verstehen wollen?

Ich habe ja gesagt, das bewegte Bild ist Anti-Kunst, woraus seine Kraft kommt. Aber wenn Utopie und Differenz sein sollen und das die Kunst nicht leistet, fällt dies offensichtlich der Anti-Kunst zu. Dadurch wird dialektisch Anti-Kunst zur Kunst. Ich bin sicherlich kein Künstler. Wenn das Kunst ist, was ehemalige Freunde von mir machen, dann bin ich und kann ich kein Künstler sein. Ich bin liebend

gern ein Anti-Künstler, und die Arbeit muß sein, die Kunst abzuschaffen und zu transformieren. Die Aktionen der sechziger Jahre waren ja meist malerisch. Ich habe das zwar richtig gesehen, wenn ich das damals so interpretiert habe, daß sich das Bild vom Malgrund löst, auf den Körper kommt und der Körper dann im freien Raum ist. Aber von der Malerei sind die meisten Aktionen nie wirklich losgekommen. Das Aufschlitzen des Körpers war noch immer vom Aufschlitzen der Leinwand abgeleitet. Ossi Wiener und ich allerdings haben keinen malerischen Hintergrund gehabt. Damals haben wir geglaubt, wir seien alle einer Meinung, nur sieht man im nachhinein, daß wir überhaupt nicht übereinstimmen. Deswegen malen und zeichnen die jetzt auch alle wieder, während wir und andere zu keiner Produktions-, Erzähl- und Kunstform mehr zurückgegangen sind, die vorher angegriffen wurde. Ich kann doch nicht in x Manifesten das Ende des Tafelbildes erklären und dann 10 Jahre später wieder wie der Teufel darauf losmalen. Meine Aktionen waren schon immer Versuche einer Insurrektion gegen die Gewalt der Zeichen. Wenn ich in der Nacht Brandmauern aufgestellt und so Autounfälle herbeizuführen versucht habe, dann war das etwas, wie einmal ein Maler zu mir gesagt hat, wodurch ich zum Mas-



PETER WEIBEL, Möbelskulpturen, Truth Tables, 1987

senmörder wurde. Das waren direkte Auseinandersetzungen mit den Tabus und Fundamenten der Gesellschaft.

Warum aber sollte in bezug auf ästhetische Formen das bewegte Bild ein Bruch mit der traditionellen Kunst sein, wenn dies auch für die Produktions- und Vertriebsformen zutreffen mag? Gerade

beim Hollywoodfilm, aber auch bei vielen Arbeiten aus dem Bereich der Computergrafik und -animation sieht man doch, daß hier noch mehr wie am Tafelbild an ganz traditionellen, zumindest schon eingewöhnten Formen festgehalten wird. Bei den Videoclips ist man vielleicht mittlerweile zu surrealistischen oder dadaistischen Darstellungsformen gekommen.

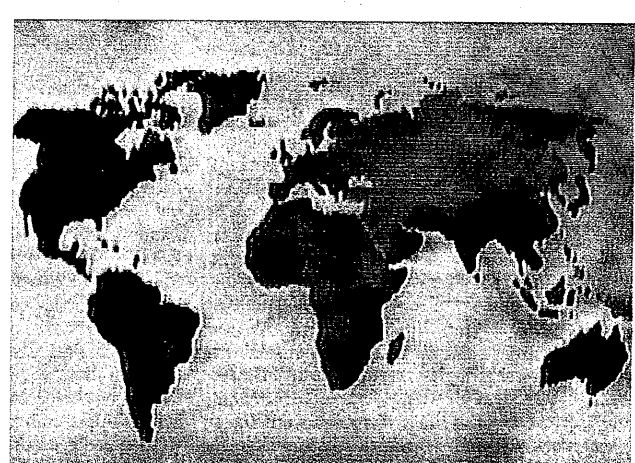
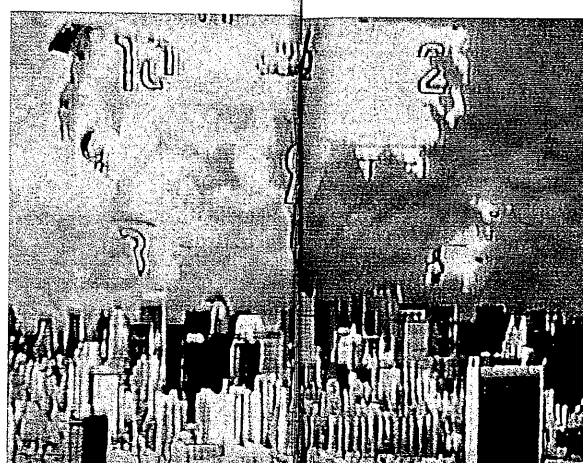
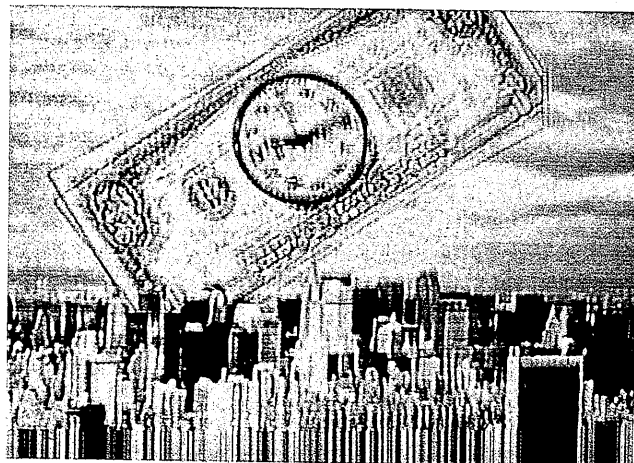
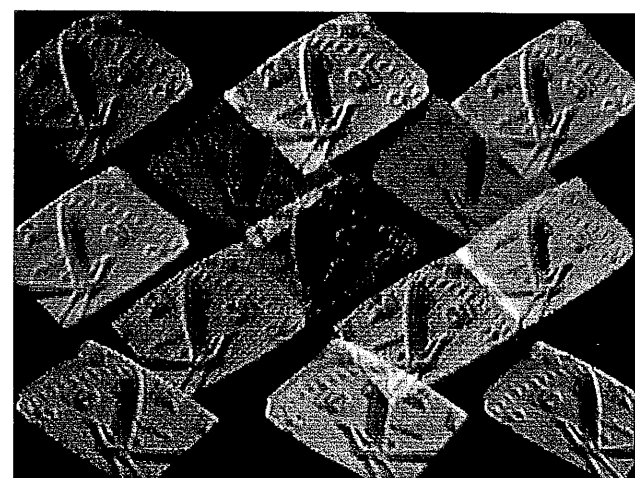
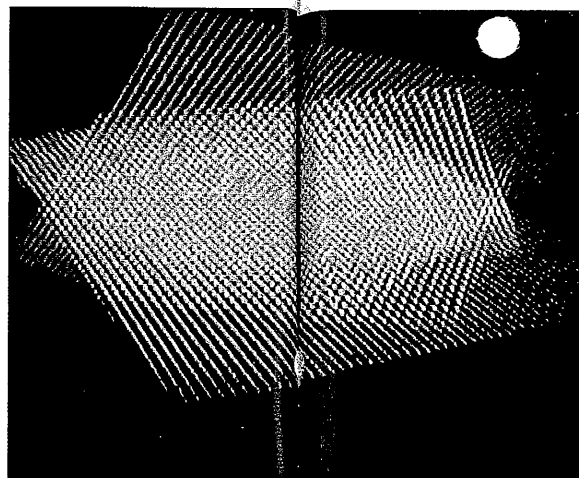
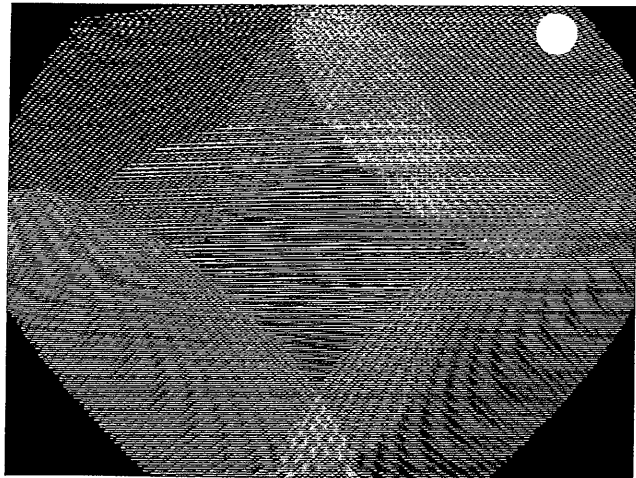
Es geht mir nicht um Fragen der künstlerischen Qualität, sondern um den Paradigmenwechsel der Produktionsweisen. Der Maler produziert am Ort das Bild entweder aus einer Vorlage bzw. aus dem Gedächtnis, oder er hat es als Modell vor sich stehen. Beim Foto ist diese Produktionsweise schon durchlöchert worden. Der Fotograf muß sein Atelier verlassen, um vor Ort zu gehen, und er mußte wieder

zurückkommen und dann sein Bild im Atelier entwickeln. Es hat also eine Dislozierung stattgefunden, die Mitte des 19. Jahrhunderts bereits so auffällig war, daß die Fotografen als Werbespruch gesagt haben: On the spot, d. h. der war wirklich da. Das war freilich nur deswegen ein Werbespruch, weil die Leute noch so an den Diskurs der Malerei gewöhnt waren, während für uns das schon selbstverständlich geworden ist. Diese Dislozierung bedeutet den Beginn der Trennung des Produkts von der Produktion. Beim Film mußte man es dann organisieren, daß die Leute vor der Kamera noch lokal auftreten, was beim Maler selbstverständlich ist. Heute ist die Produktion, die bislang für die Herstellung des Bildes primär war, unwichtig geworden. Der Schwerpunkt hat sich auf die Post- und Präproduktion verlagert, während die Produktion, die 2000 Jahre lang der Ort des Bildes war, sich aufgelöst hat. Das geschieht in Korrespondenz mit zeitgenössischen Produktionsweisen, weil heute in der Industrie keiner mehr vor Ort produziert. Heute wird die Wolle in einem Land produziert, der Stoff woanders, zusammengenäht wird er in Hongkong, und das Hemd wird wieder woanders verkauft. Es gibt eine irrsinnige Dislozierung im gesamten kapitalistischen Produktionsbereich.

Selbst wenn sich das Schwergewicht etwa beim Film auf die Postproduktion verlagert hat, dann ändert das nichts daran, daß immer noch ein Produkt entsteht, das dann vertrieben und angeschaut wird. Ist die Produktionsweise denn wirklich so entscheidend für die ästhetische Rezeption oder Konsumtion? Verändern sich durch die Produktionsweisen denn auch die Inhalte?

Der Künstler spürt diese Spaltung, daß er ein Bild machen kann, das ungefähr den alten Vorstellungen entspricht und dadurch auch erfolgreich ist. Schon Benjamin war deswegen gegen die Kunstfotografie, weil die Fotografie nicht den Thron der Kunst hätte einnehmen, sondern sie vom Thron stoßen sollen. Wenn ich erfahre, wie die Maschine mir als Künstler dabei helfen würde, neue Bildformen herzustellen, die mir unverständlich sind und weder deren Schönheit noch deren Aussage mir etwas bedeutet, dann bin ich auf einem neuen Terrain, aber gleichzeitig in der Klemme. Die Leute sagen dann, die Bilder haben einen industriellen Look. Das aber will man nicht, weil die Bilder, die man mit den Maschinen macht, noch immer so aussehen sollen, als wären sie von Hand gemacht oder als wären sie zumindest noch von einer persönlichen Vision geprägt.

Was Sie vorschlagen, läuft in die Richtung einer Anonymisierung der künstlerischen Produktion. Das ist aber doch auch in der bildenden Kunst zum Beispiel in Form einer kollektiven Produktion



PETER WEIBEL, Zeit als Code: Chronokratie, Computergrafik, 1988

möglich, müßte also keine Entscheidung zwischen traditionellen und avancierten Mitteln sein.

Das ginge. Es gibt ja auch immer Versuche in dieser Richtung. So hat etwa Arnulf Rainer mit Dieter Roth Doppelbilder gemacht, beides Künstler, die sowieso an der Grenze stehen. Aber sie scheitern natürlich daran, weil sich Bilder von einzelnen besser verkaufen lassen. Wenn mehrere Künstler ein Werk machen, dann ist die berühmte Signatur, die Besiegelung der Souveränität des Subjekts, nicht vorhanden. Deswegen geht dann so ein Werk, so gut es auch sein mag, schlecht, weil damit die Anony-

misierung schon eingeleitet ist. Jeder Anschein, daß auch in der Kunst das Subjekt nicht mehr das Gelbe vom Ei ist, wird radikal bekämpft. Wenn einer eine einfache Maschine hat, glaubt man noch immer eher, daß die damit erzeugten Bilder die seinen sind, als wenn er mit einer hochkomplizierten Maschinerie arbeitet. In Europa ist das auch der Konflikt zwischen High-tech und den einfachen Mitteln. Eine Folge der Aufhebung des Autors, womit man sich zumindest in der Kulturtheorie, wenn auch nicht in der Praxis, einverstanden erklärt hat, ist eine Anonymisierung, die auch immer als Problem mit der Maschine verbunden war. In der Kunst hat man seit

Dürer oder Leonardo schon immer Apparate als Hilfsmittel eingesetzt, aber wenn diese zur eigentlichen Produktion werden, dann kippt die Sache. Man kann sich noch retten, indem man behauptet, daß über allem noch die Vision des Autors liegt. Das ist besonders absurd bei Filmen, wenn an deren Anfang steht, daß das ein Film von... ist, und dann kommt eine ellenlange Liste von Mitarbeitern. Das ist die übelste Mystifikation des Bürgertums, daß man zwar die Leute sieht, die ihren eigenständigen Beitrag von der Architektur bis zur Kamera machen, der Film aber dann als der von x gilt.

Wenn der Produktionsprozeß für Sie so zentral ist, entfällt dann in Ihren Augen ganz allgemein die Frage nach möglichen ästhetischen Kriterien der Bilderstellung, gleich ob im Film, im Video oder in der Computeranimation? Reduziert sich der ästhetische Reiz denn darauf, daß diese Realisate maschinenerzeugt und so wesentlich anonym sind?

Die ästhetischen Kriterien kann man aufbauen, indem man die maschinellen Produktionsweisen und ihre Effekte selbst visualisiert. Wenn der natürliche Wahrnehmungsraum durch Einheit und Kontinuität gekennzeichnet ist, ich aber mit einer dislo-

zierten Produktionsweise arbeite, da ich Teile von Bildern im Abstand von Monaten und an verschiedenen Orten mache und sie erst in der Postproduktion zusammenbringe, dann ist es doch nur logisch, daß sich diese Methode der Erzeugung auch in meiner Ästhetik, in der Erscheinung des "Werkes" spiegelt. Ein ästhetisches Kriterium wird dann also sein, welche räumlichen oder zeitlichen Schichten übereinandergelagert sind, welche Übergänge von einem Raumbild zum anderen, von einem Zeitbild zum anderen ich mache. Da kann ich natürlich nicht bei Schnitt und Überblendung stehenbleiben, sondern die ganze Parade, um nicht Palette zu sagen, der digitalen Spezialeffekte dient der Erweiterung der formalen Grammatik. Die natürliche Sinneswahrnehmung wird nicht illusionär aufrechterhalten, sondern die Techno-Transformation der Wahrnehmungsweise der Welt wird visualisiert und in den ästhetischen Strategien des Bildaufbaus und der Bildübergänge artikuliert. Einen Hollywoodfilm macht es so konservativ, daß er seine eigene Produktionsweise verleugnet und wieder einen einheitlichen Wahrnehmungsraum schafft. Zwar werden das Ufo in einem Hangar in Texas, die 200 Chinesen in China und das Flugzeug wieder woanders aufgenommen, aber dann wird alles so in einem Bild zusammengebaut, daß ein natürlicher Handlungsraum suggeriert wird. Dabei wird die fortschrittliche Technik wieder in einen Bildraum zurückgedrängt, den man bereits aus der konservativen Malerei kennt. Aus dieser Kritik läßt sich das ästhetische Kriterium gewinnen, den zersplitterten Raum der Produktion auch im Bild zu zeigen, weil der Raum, sofern er überhaupt eine ästhetische Qualität erreichen soll, nicht mehr die Konstanz und Kontinuität des natürlichen Wahrnehmungsraumes aufweisen darf. Wenn die Malerei die Erfindung der Perspektive, die Raumordnung Vordergrund-Mitte-Hintergrund im Laufe des 19. Jahrhunderts aufgegeben hat, dann hat sie damit die Frage des Raums überhaupt preisgegeben und dem bewegten Raum übergeben. Über Jahrzehnte hinweg hat das bewegte Bild noch diesen malerischen Raum imitiert. Das kann man sehr schön bei Eisenstein sehen, der auch deswegen so einen Erfolg hatte, weil er den Raum so konstruierte, wie man ihn aus der Wahrnehmung kennt. Der digitale Raum ist hingegen zersplittert und besteht aus Raumschichten, die ich nicht mehr zusammenbringen kann, weil die dislozierte Produktionsweise mir nicht mehr das holistische Gefühl gibt. Von der Dreiteilung des Raumes in der Malerei gehe ich in eine Multischichtung. Zum Beispiel kann ich in einem Bild fünfmal hintereinander auftreten und jedes Mal einen Gegenstand in der Hand halten. Das ist nur ein simples Beispiel dafür, wie durch den aufgesplitterten Technoraum auch der Raum der Realität aufbricht, da ich gleichzeitig in verschiedenen Räumen anwesend bin. Das ist eine Polytropik

des Vielstigen und Vielräumlichen, aus der man ästhetische Kriterien etwa für ein Videobild ableiten kann.

Liefe das darauf hinaus, daß ein digital erzeugtes Bild ästhetisch um so besser wäre, je vielschichtiger, zersplitterter oder komplexer Zeit und Raum in ihm dargestellt werden?

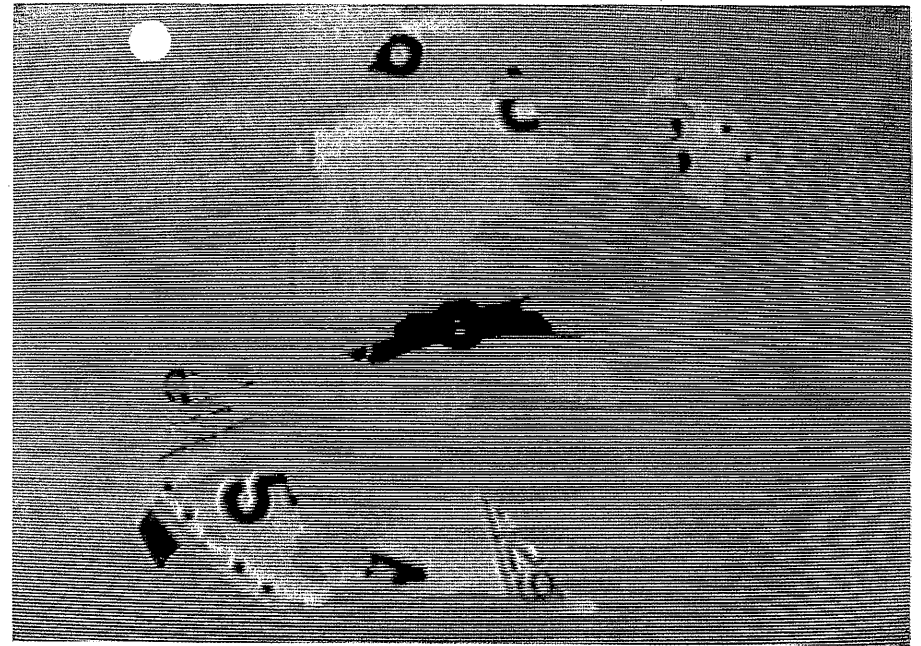
Ja, das ist schon auch ein Votum für Komplexität. Mit den Maschinen muß man ja fast schon jahrelang schlafen, damit man versteht, wie man aus diesem neuen Raumgefühl heraus, das antigravitationell ist, dann auch Bilder machen kann. Da kann man nicht mehr sagen, das Bild ist schön komponiert, weil die Vielräumigkeit und auch die Widersprüchlichkeit der Räume das Schöne am Bild sind.

Der ästhetische Reiz liegt dann in einer Störung von Wahrnehmungsgewohnheiten. Das hat doch moderne Malerei mit ihren Mitteln bereits auch versucht, also etwa räumliche Irritationen im Bild zu erzeugen oder Realitätsschichten in Widerspruch zueinander zu bringen.

Ja sicher. Wenn ein Medium an seine Grenzen geht, dann ist das auch schon der Beginn eines neuen. Der Kubismus oder auch Magritte, übrigens einer der am meisten ausgebeuteten Maler in der Videokunst, haben diese Problematik schon geahnt, nur kann das im Film, im Video oder in der Computeranimation viel übertriebener gemacht werden. Bei einem Bild von Magritte ist die Einheit des Raumes im wesentlichen noch erhalten, also wenn es da ein Fenster auf ein Gebirge gibt, dessen Glas zerbrochen ist und man dann auf den heruntergefallenen Scherben das Gebirge sieht. Das ist immer noch ein Zimmer und der eigentliche Raum.

Die inhaltlichen Methoden, die man an den Kunsthochschulen und aus der Kunstgeschichte lernt, werden in den Medien zu Spezialeffekten. Das eben lassen die Leute, weil ihre eigenen Inhalte damit nur noch Spezialeffekte werden. Wenn aus ein paar tausend Jahren Kunstgeschichte nur noch ein Spezialeffekt wird, dann wird damit offenkundig, wie trivial die Inhalte sind, die bislang als hohe Kunst verkauft worden sind.

Eine räumliche Dezentrierung durch bewegte Bilder hat nur die Fortschrittsdimension sich immer steigender Komplexität, die immer weiter die natürlichen Wahrnehmungsformen destruiert. Dieser Prozeß der vorangetriebenen Wahrnehmungsirritation hat gewissermaßen als Kehrseite den postmodernen Rückgriff auf bedeutungsvolle und klar gegliederte Ordnungen sowie auf ein integriertes Bild des Menschen, wie es etwa im Klassizismus gefunden wird. Diese Sehnsucht nach traditionellen Ord-



PETER WEIBEL, Zeit (als universeller Code)

nungsschemata, überhaupt nach "Sinn", ließe sich so interpretieren, daß die Zerstörung des gebauten wie auch des Wahrnehmungs- und Bildraumes schon so weit in der Realität vorangeschritten ist, daß man einzig im Rückgriff auf "heile Welten" noch meint, zumindest einen Rest an Orientierung retten oder Synthesen über das Disparate hinweg bilden zu können.

Im Gegensatz zur postmodernen Architektur, die extrem konservativ ist, endet für mich diese Bewegung in der Explosion oder in der Implosion, um ein Lieblingswort von Baudrillard zu verwenden. Alle räumlichen und zeitlichen Dimensionen werden freischwebend. Bei den guten Leuten in der Kunst war das, wie bei de Chirico, schon antizipiert, wenn das Große jederzeit klein und das Kleine jederzeit groß werden kann. Die räumlichen und zeitlichen Dimensionen werden vollkommen variabel und austauschbar.

Das entspräche doch einer Art der Schizophrenisierung?

Ja, einer Psychotisierung. Hier begeben wir uns in ein Gebiet, das mich am meisten interessiert. Die Psychotisierung wird von der Kulturtheorie, auch

von der Frankfurter Schule, abgelehnt. Die Kultur, um es ganz kurz zu sagen, erzeugt selbst den Krieg. Wenn Adorno beispielsweise sagte, daß man "nach" Auschwitz kein Gedicht mehr machen könne, dann zeigt dies die eigentliche Schizophrenie an, weil er daran glaubt, die Kultur wäre daran unbeteiligt gewesen. Zu Auschwitz hat aber das Gedichtmachen hinzugehört. Dafür könnte ich Ihnen viele Beweise bringen, wie z. B. die Leute mit Trakl im Tornister ihre Gegner umgesäbelt haben und nach den entsetzlichen Verbrechen wieder Schiller und Goethe gelesen haben. Zum Aufbau dieser Kriegsstimmung gehört die Kultur. Die Sentenz müßte eigentlich lauten: Keine Gedichte vor Auschwitz. Dann hätte man vielleicht Auschwitz vermieden, weil die Kultur Teil jenes Systems ist, das den Krieg erzeugt, und wahrscheinlich sogar das Hauptmotiv dazu ist. Diese Verbrechen sind kein Betriebsunfall in der Kultur. Es ist kein Wunder, daß die deutsche Kultur-nation solche Verbrechen begangen hat, sondern es ist eine zwangsläufige Logik, da nur die Kultur solche Verbrechen erzeugt.

Die Dynamisierung des Bildraumes, einhergehend mit der Faszination an der Beschleunigung und Maschinerisierung, ist aber auch bei Künstlern wie den Futuristen charakteristisch gewesen, die be-

kanntlich den Krieg als ästhetisches Ereignis gefeiert haben. In diesem Sinne hat auch Paul Virilio die maschinelle Beschleunigung als eine Ästhetik des Verschwindens diagnostiziert, die im (nuklearen) Krieg mündet, während die Kunst, z. B. der Film, dabei nur eine parasitäre Rolle spielt, indem sie dieselben Techniken und ihre Effekte benützt. Wenn Ihre Strategie einer Maschinenästhetik auf die Psychotisierung setzt, dann ergeben sich doch dadurch zumindest Affinitäten zu den Futuristen und ihrer fast zwangsläufigen Ästhetisierung des Krieges sowie zu einer faschistischen Macht, die ihn ermöglicht.

Das wäre ein Einwand, aber Derealisierung bedeutet Aufhebung der Realität als Instanz der Macht. Die Psychotisierung ist ein Aufstand gegen das Reale unter der Herrschaft der Macht und im Namen der Vernunft, die verantwortlich für Kolonialisierung, Weltkriege, Atombomben und Umweltzerstörung ist. Psychotisierung bedeutet auch die Befreiung der Vernunft aus den Ansprüchen der Macht. Wenn im Namen von Ratio und Kultur die Welt pausenlos in Brand gesetzt wird, muß ich da nicht auch gegen diese Ratio und Kultur kämpfen? Deswegen trennt mich von Virilio auch dessen apokalyptischer Ton. Technologisierung und Elektronisierung bringen eine Derealisierung mit sich. Das ist auch der Grund, warum Heidegger dagegen so gewettert hat, weil das seine Ontologie außer Kraft setzt und zu einem Ersatz des Dings führt. Die Technik ersetzt fortschreitend alles Natürliche und Organische, sie bringt eine Derealisierung und damit eine Ablehnung des Realitätsprinzips mit sich, was notwendig, ob wir das wollen oder nicht, eine Psychotisierung freisetzt. Eine extrem psychotisierte Gesellschaft ist Japan. Gerade diese enge, räumlich geschlossene Gesellschaft schafft sich elektronische Freiräume. Je mehr Massen auf um so weniger Land leben, desto mehr erzeugt die Elektronik Hyperrealitäten, immaterielle Szenarien. Natürlich kann man sagen, das sei eine Katastrophe, weil die Leute in geschlossenen Räumen leben und ihnen vorgetäuscht wird, sie lebten in offenen, aber es gibt Grade der Psychotisierung. Natürlich ist es das Schlimmste, im Gefängnis zu sitzen, und der Fernsehapparat täuscht vor, man wäre eigentlich im Freien. Nur leben die Japaner wirklich in einer Art Gefängnis, weil so viele Leute in einem so kleinen Gebiet leben müssen. Man könnte die Menschen reduzieren, damit sie wieder mehr freie Natur hätten, aber das geht nicht. Deswegen muß man die elektronische Psychotisierung fördern, d. h. die Derealisierung des Realen, damit diese Millionen dort auch leben können. Der Preis dafür ist hoch, weil die Leute dadurch einen bestimmten Realitätsverlust erfahren, ihr Ich verlieren und eine Gruppenidentität erreichen. Der Verlust ist aber sicher nur ein altmodischer Ausdruck dafür, daß wir etwas Neues gewinnen.

Das klingt gar nicht utopisch oder hoffnungsvoll, eher einfach nach einer notwendigen Anpassung.

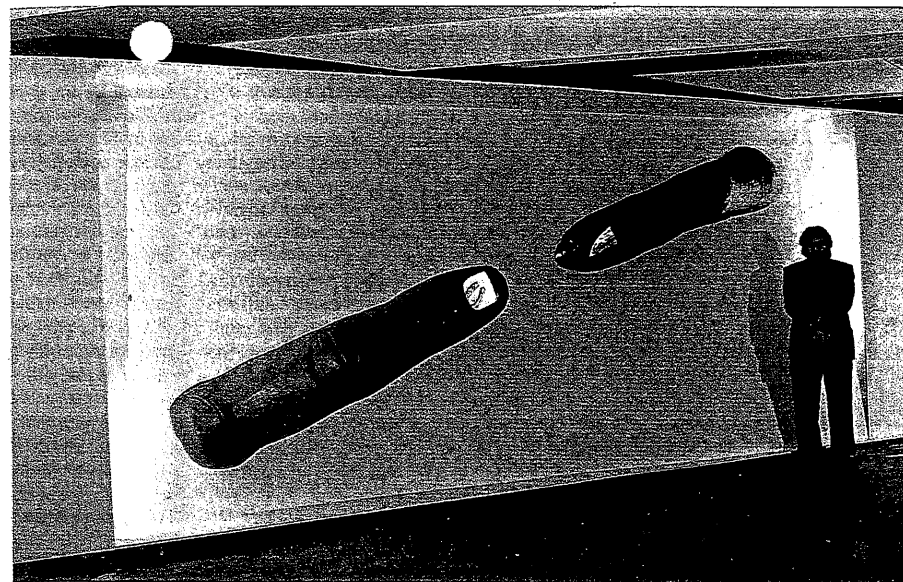
Das ist auch eine Anpassung, aber eine transformatorische. Wenn die Landschaft immer grauer wird, muß sich in der Natur der Schmetterling, um zu überleben, anpassen, indem er grau wird. Im Gegensatz zum Schmetterling können wir in der Gesellschaft auch etwas dagegen machen, daß die Landschaft nicht immer grauer wird. Kultur war immer schon eine technische Anverwandlung von Natur.

Wenn man von einem Prozeß der Derealisierung spricht, dann setzt man damit voraus, man könne die Ebene dessen, was zuvor als real galt, genau angeben. Wie würden Sie denn das Verhältnis des bewegten Bildes zum Realen ansetzen? In einer bewegten und zersplitterten, einer "heißen" Gesellschaft wäre die von Ihnen geschilderte Ästhetik des bewegten Bildes doch ein realistischer Ausdruck dieser Gesellschaft und zugleich ihre Darstellung, während etwa das gemalte Bild schon durch seine Statik illusionär wäre?

Im allgemeinen würde ich es auch so sehen, daß gesamtgesellschaftlich, paradigmatisch, sozusagen als Medium, das bewegte Bild realitätsnäher ist, d. h. mehr, adäquater und "wahrer" über die Realität spricht. Das bewegte Bild sagt, was die "Realität" nicht zeigt, und es zeigt, was die "Realität" nicht sagt: die Zerstörung der Einheit der Welt, das Verschwinden der bürgerlichen Produktionsweisen, die Ankunft neuer Herrschaftsformen, z. B. die Herrschaft der Zeit, einer auf Zeit gebauten Lebensrealität, also der Chronokratie. Insofern nährt sich aber auch das bewegte Bild, das allein schon wegen seiner Bewegtheit dem Realen näher ist, von seinem Ursprung, wenn wir Platons Fabel von den Malern Zeuxis und Parrhasios Glauben schenken wollen. Im Modell der Veridiktion von A. J. Greimas würde ich sagen, daß die Malerei sich nicht auf das Sein, sondern auf das Nichtsein bezieht und diesem den Schein von Sein gibt. Das wäre dann Lüge. Vielleicht die Macht der Lüge von Nietzsche?

Aktionskunst hatte noch versucht, in gesellschaftliche Realität einzugreifen; die Arbeit am bewegten Bild bleibt, ähnlich wie die von Ihnen kritisierte Rückkehr zur Malerei und zum Objekt, im Raum des Bildes. Ist das nicht auch eine damit vergleichbare Aufgabe einer politisch motivierten Kunst, die Sie aber theoretisch noch vertreten?

Als Bild bleibt das bewegte Bild natürlich im Rahmen, in der Repräsentanz- und Referenzform des Bildes. Aber da sich die klassische Ästhetik aus dem statischen Tafelbild entwickelt hat, fällt das



PETER WEIBEL, TV-Finger, Fingernagel als Bildschirm, der das Bild der Erde von einem Wetter-Satelliten aus zeigt (Makrokosmos), der zweite TV-Finger zeigt Viren und Mikroben (Mikrokosmos), 1988

bewegte Bild durch seine Zeitform aus dem historisch definierten Rahmen des Bildes heraus. Es gibt das Bild als Idee und die verschiedenen Medien, wo es zu Gast ist. Indem sich der Bildgedanke, die Idee des Bildes, ein anderes Medium gesucht hat, nämlich den elektronischen Bildschirm und den Kathodenstrahl statt Öl und Leinwand, hat das Bild bei dieser Passage von einem Gastmedium zum anderen einerseits den Bildgedanken, den Glauben an das Bild am Leben erhalten, ja sogar gesteigert, und andererseits die Vorstellung, was ein Bild sei und vermöge, transformiert und hoffentlich in einem gewissen Sinne auch transgrediert. In dieser Überschreitung sehe ich ein Verhältnis von visuellen Experimenten und Politik und so eine mögliche Politisierung der Kunst. Wenn gerade durch das Bild, das in seinem historischen Gastmedium Tafelbild gewesen ist, die Logik des künstlerischen Diskurses, wie wir das heute miterleben, von der des Kapitals abgelöst wird, dann ist es auch logisch, das Kapital und seine Logik durch eine andere Kunst- und Bildlogik in einem anderen Gastmedium anzugreifen. Bei der globalen Umarmung der Kunst durch Staat und Macht hat die Kunst die Autonomie ihres Diskurses verloren. Konkurs ist der neue Kurs der Kunst. Alle möglichen Strategien des Staates und des Marktes werden von der Kunst selbst übernommen, und Staat und Ökonomie übernehmen ihrerseits die Strategien der Kunst. In dieser histori-

schen Situation, wo "Kunst" nicht mehr "Kunst" ist, woraus die neue Objektkunst aus New York illusionslos die Konsequenz zieht, wird von der Medienkunst, die teilweise im Bild bleibt, aber auch von der Aktionskunst, die das Bild aufgegeben und verlassen hat, versucht, der Kunst einen neuen transhistorischen Diskurs zu geben. Er errichtet die Autonomie der Kunst, indem er sie bis zur eventuellen Unkenntlichkeit umformt. Das ist die Politik des Bildes, die Politisierung der Kunst: Gegebenenfalls muß man nicht allein aus dem Bild aussteigen, sondern auch aus der Kunst - der Ausstieg aus der Kunst als höchste Form der Kunst.

Peter Weibel, geb. 1945 in Odessa, lebt in Wien und ist dort Professor für Gestaltungslehre an der Hochschule für angewandte Kunst. Nie bloß Künstler, beschäftigt sich der ehemalige Aktionskünstler seit den frühen sechziger Jahren mit Medienkunst, Film, Video, Theorie einer erweiterten technologischen Kunst und hat überdies eine Rockband gegründet. Seit 1985 Associate Professor for Video and Digital Arts an der University of Buffalo. Beteiligung an zahlreichen Ausstellungen und Festivals. Zahlreiche Filme und Videos, darunter die elektronische Medienoper "Der künstliche Wille" 1985. Wichtige Veröffentlichungen: Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film (mit Valie Export), Frankfurt 1970; Kritik der Kunst - Kunst der Kritik, Wien 1973; Studien zu einer Theorie der Automaten (Hrsg. mit F. Kaltenbeck), München 1974; Künstlerschaulenster (mit P. Pakesch), Graz 1980; Zur Geschichte und Ästhetik der digitalen Kunst, Linz 1984; Jenseits der Erde. Das orbitale Zeitalter, Wien 1987; Im Bauch des Biestes: Logokultur, Wien 1987; Die Beschleunigung der Bilder, Bern 1987.