

PHANTOMISIERUNG

EIN INTERVIEW MIT PETER WEIBEL VON ISABELLE GRAW

«Dabei käme es darauf an, weder die Welt zu verändern noch sie anders zu interpretieren, sondern sich selber und die Umwelt als System offenzuhalten.» Peter Weibel

Isabelle Graw: Ich habe bei deinen Produktionen¹ in letzter Zeit den Eindruck, daß sich der Abstand zwischen Projekt und Ausführung zunehmend verkürzt. Inflationäres Produzieren und eine überall gleichzeitige Anwesenheit – man spricht von dir als von einem «Hans Dampf in allen Gassen» – ist auch immer Überwindung von Arbeitsteilung und Spezialisierung. Du scheinst dieser Gesellschaft nicht den Gefallen zu tun, den erwarteten und von anderen Künstlern oft vollzogenen Rückzug anzutreten.

Peter Weibel: Genauso ist es. Während Kinder oder Jugendliche die Arbeitsteilung noch nicht verinnerlicht haben, gleichzeitig malen und schreiben, tritt dann später eine Art struktureller Zwang auf, wenn ihnen gesagt wird, daß sie auf diesem oder auf jenem Gebiet besser seien. Sie werden «departementalisiert», in Bezirke zerlegt wie ein Garten, der plötzlich seine Schneisen bekommt. Ich habe schon in meiner Schulzeit diese Dressur der Erziehung und der Kultur nicht auf mich nehmen können. Auch wenn ich in Deutsch einen Fünfer bekommen habe, hat mich das nicht gehindert, trotzdem zu schreiben, weil ich die mir auferlegten Kriterien nicht akzeptieren konnte. Genauso funktioniert der Kunstbetrieb. Es wird einem gesagt, daß man nur Filme machen oder nur schreiben oder nur gestalten sollte. Das ist die von außen kommende Vorstellung von Identität. Ich möchte mich aber nicht durch meine zufälligen Lebensumstände festlegen lassen. Meine inflationäre Produktion entspringt einem kompensativen Zwang, dieser sozialen Festlegung zu entkommen. Durch die Beschleunigung der Aktivitäten kommt es zu einem phantomartigen Zustand. Es gibt jetzt Ausstellungen von mir, die ich selbst nicht einmal mehr sehe, und das gefällt mir ganz gut. In der telematischen Kultur muß der Körper nicht anwesend sein. Aus diesem Zustand der Entäußerung und Entfremdung ist aber – wenn man Hegel richtig liest – die Wirklichkeit gemacht. Und ich versuche meine eigene Wirklichkeit gegen den Druck und die Wirklichkeitssetzung anderer zu schaffen.

I.G.: Es ist eine bewährte, künstlerische Strategie, der als imaginär empfundenen Realität eine eigene, konstruierte Realität entgegenzusetzen. Ich würde gerne zu dem Thema des verschwundenen Körpers und deiner Vorstellung von einer «telematischen Kultur» kommen. Denn das Problem dieser Sichtweise ist ein Übersehen der

Tatsache, daß es den real existierenden Körper wirklich gibt. Der eigene Körper steht einem ja auch in einem phantomhaften, beschleunigten Leben oft im Weg und meldet sich zurück. Außerdem ist das Verschwinden des Körpers etwas von den Institutionen Gewolltes, wenn man an die offizielle, den Körper ausblendende wollende Behandlung von Aids denkt. Safer-Sex-Werbungen sind ein Versuch, das Verschwinden des Körpers offiziell zu machen. Redest du nicht dieser offiziellen Ideologie mit deinen Äußerungen von dem verschwundenen Körper das Wort?

P.W.: Der «real existierende Körper» klingt so wie der real existierende Sozialismus. Und den gibt es ja teilweise. Jetzt frage ich, was mit diesem real existierenden Körper geschieht. Primär wird erst einmal seine Anwesenheit gewünscht, auch wenn in einer zweiten Stufe seine Abwesenheit von der Obrigkeit gefordert wird. Die Anwesenheit des Körpers ist erst einmal wichtig, weil über seine Bedürfnisse soziale Kontrolle ausgeübt werden kann. Um körperliche Bedürfnisse zu befriedigen, muß der Mensch arbeiten und bestimmte Not auf sich nehmen. Der Körper dient im wesentlichen als Instanz der Kontrolle des Sozialen. Ich versuche der sozialen Kontrolle zu entkommen, indem ich den Leuten meinen Körper entziehe. Damit begeben sie mich in eine gefährliche Logik, vergleichbar der Logik von anorexischen Mädchen. Die Anorexie ist ein ähnlicher Versuch, die Macht der liebenden Eltern zu verweigern, die bestimmen, was ich essen soll. Das führt zur Auflösung des Körpers und zur Selbsttötung. Damit es nicht zu dieser Selbstnegation kommt, lasse ich das Recht des natürlichen Körpers doch noch gelten, aber ich verdoppele oder phantomisiere ihn. Wenn der Druck zu stark wird, kann man sich ihm entziehen und als Phantom vermehrt existieren. Wenn das Soziale beginnt, mein Ich durch meinen Körper zu kontrollieren, verdopple und vermehre ich ihn, um dem sozialen Druck zu entkommen. Aber in den wichtigen Momenten des Genießens kann ich auch meinen realen Körper ausspielen. Ich möchte mich nicht wie ein Mönch oder ein Asketiker zurückziehen, sondern meinen Körper nur dislozieren. Husserl hat diesen Zusammenhang von Körper und sozialer Gewalt in den Ideen zu einer reinen Phänomenologie gut beschrieben: «Der Stoß, der meinen Leib trifft, trifft mich.» Ich möchte mein Ich vom Körper trennen können und mich nicht

¹ Von Peter Weibel herausgegeben wurden kürzlich unter anderem «Von der Bürokratie zur Telekratie» (Merve Verlag), «Künstliche Intelligenz» von Oswald Wiener, «Im Netz der Systeme» (Kunstforum September/Oktober 1989 mit Gerhard Johann Gerhard Lischko), «Vom Verschwinden der Ferne» Telekommunikation und Kunst, eine Ausstellung im Deutschen Postmuseum Frankfurt, «Virtuelle Welten-Cyberpace», Ars Electronica 1990, Linz.

A-test, No. 12 1990, Bca

(1991)

S. 28-31



«Dem Tafelbild würde ich im Prinzip schon noch Chancen einräumen»

durch körperliche Merkmale – ich bin ein Mann, ein weißer Mitteleuropäer usw. – lokalisieren und identifizieren lassen. Ich möchte den Körper als Schauplatz der Gewalt, der Gesellschaft und der Natur überwinden. Ich möchte ihn daher in einen abwesenden Körper, «Phantom of the body», transformieren, damit er meinem Subjekt keine historischen, sozialen und natürlichen Grenzen setzt. Es ist eine Frage von «mind over matter», eines Triumphes über die soziale Konstruktion des Körpers.

I.G.: Jetzt stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die künstlerische Produktion zur gesellschaftlichen Entwicklung steht. Wenn ich deinen Text für die Ausstellung im Frankfurter Postmuseum² richtig verstanden habe, hältst du nur die Kunst für avantgardistisch, die in einem Verhältnis zur technischen Entwicklung steht und diese nicht anachronistisch verleugnet. Es gibt aber auch andere Möglichkeiten, zur technischen Entwicklung zu stehen. Man kann nämlich erst recht anachronistisch immer auf das gerade veraltete Medium zurückgreifen oder die technische Entwicklung antizipieren. Womit wir bei deiner Einschätzung des Tafelbildes wären – würdest du diesem überhaupt noch eine Möglichkeit einräumen?

P.W.: Ich fordere eine Beziehung zur Technik, zu den Phänomenen der Beschleunigung und verweigere die naive Unschuld oder Subjektivität, die sich aus einem Bewußtsein VOR der Technologie ergibt. Dem Tafelbild würde ich im Prinzip schon noch Chancen einräumen. So wie sich ja Schiff, Auto, Radio, TV und Telefon nicht gegenseitig abgeschafft haben, sondern differenzieren und neu definieren, akzentuieren, so auch die historischen Bildmedien, gleichsam eingefrorene Technologie, und die neuen technischen Bildmedien. Die malerische Avantgarde von Malewitsch bis Fontana hat in ihren Manifesten und Schriften ständig von der Teletechnologie gesprochen. Wenn man jetzt die Pläne anschaut, die Malewitsch selbst zur Entwicklung seiner Formen gemacht hat, dann sieht man, daß er zum Beispiel den Kubismus und auch den Futurismus einer bestimmten technischen Entwicklung zugeordnet hat, oder daß er die Telegraphie seinem Suprematismus zugeordnet hat. Malewitsch ist ein von mir akzeptiertes Beispiel dafür, daß sich ein Tafelbildner in eine Beziehung zur Technologie setzt und dort eine neue malerische Formensprache entwickelt. Auch Fontana hat vom Radar gesprochen, und

dadurch hat er auch die Leinwand geschlitzelt. So kommen wir zur technischen Avantgarde. Denn wenn ich mich schon in bezug auf Technologie definiere, dann kann ich mir in zweiter Stufe auch ein neues Medium meines Ausdrucks und meines Bewußtseins transportsuchen, und dieses Medium kann sich dann unter den neuen Technologien selbst befinden. Der Sprung vom Tafelbild zum Bildschirm ist aber kein nahtloser, auch wenn das alle gerne so hätten. Schon Walter Benjamin hat diese Problematik gesehen wenn er sagte, daß die Photographie nicht versuchen sollte, die Stelle der bildenden Kunst einzunehmen, sondern diese vielmehr vom Thron stoßen sollte. Wichtig ist das sich in Beziehung setzen zur neuen Technologie. Man kann natürlich auch im Gegenteil die Beschleunigung verlangsamen. Ich akzeptiere es, wenn ein Alfred de Vigny als Dandy und Aristokrat der Zeit auf der Straße mit einem Krebs gegangen ist, der mit seinem langsamen, rückwärtsgerichteten Schritt den seinigen bestimmte. Aber wenn heute – und jetzt kommen die krassen Beispiele – ein Werner Herzog für Verlangsamung plädiert und gleichzeitig im Kino die Technik der Beschleunigung benutzt, dann ist das Kitsch. Oder wenn Ulay und Marina Abramovic über die chinesische Mauer gehen und dabei vom Fernsehen begleitet werden, dann ist das eine Lüge.

I.G.: Wenn du eine Bezugnahme zur technischen Entwicklung forderst, dann gehst du von einer sehr begrenzten «social history» (Sozialgeschichte der Kunst) aus, die den Faktor Technik überbewertet. Es gibt doch andere, wirtschaftliche, gesellschaftliche oder biographische Faktoren, auf die Bezug zu nehmen genauso aufschlußreich sein kann.

P.W.: Es gibt das biographische Element, aber woher kommt die Relevanz der Biographie? Sie ist ja nicht nur deshalb relevant, weil in ihr etwas gescheitert ist oder überwunden wurde. Wenn eine Biographie zum Beispiel am deutschen Nationalsozialismus gescheitert ist, dann hat dies doch auch seine technische Komponente. Wobei ich nicht sagen will, daß es mir nur um die technische Komponente geht, sondern es geht mir klarerweise auch um ihre sozialen Folgewirkungen, wie beispielsweise die von der Kunst oft ausgesparte Ökologie, die Rolle der Massenmedien, die Digitalisierung der Gesellschaft oder die ökonomische Ausbeutung.

² Damit meine ich folgendes Zitat: «Die Künstler, die daran gearbeitet haben, wirklich die neuen technischen Medien zu nutzen, bilden die eigentliche Avantgardebewegung.»

«Das Medium Video ist nicht per se besser oder progressiver als das Tafelbild»



I. G.: Oder die technologische Vereinsamung des einzelnen.
 P. W.: Oder die Tatsache, daß die ganze Gesellschaft eine Fabrik wird. Es gibt fast keinen Unterschied mehr zwischen Privatarbeit und Fabrikarbeit. Ich vertrete einen universalen Technikbegriff. Das sind die sozialen Folgewirkungen der Technik. Zu den kognitiven Folgewirkungen gehört das Verschwinden des Autors oder die Neubestimmung von Kreativität. Und Walter Pichler ist ein Künstler, der das alles negiert und sich aufs Land zurückgezogen hat. Das finde ich ahistorisch und absolut verlogen.
 I. G.: Der Film von Valie Export über Oswald Wiener hat es interessanterweise wieder mal gezeigt, daß es gerade bei einem Experten für künstliche Intelligenz wie Oswald Wiener auch auf andere Dinge ankommt: Aura, Körperhaltung, Kleidung, Gang und Stimme sind Elemente der Überzeugungskraft einer Theorie. Wenn man sich nun für das technologisch fortgeschrittene Medium «Videokunst» entscheidet, läuft man Gefahr, diese Reste von «Authentizität» und «Aura» nicht mehr aufkommen zu lassen, weil das Medium so wichtig wird und in den Vordergrund tritt.
 P. W.: Deshalb habe ich die Ausstellung «Vom Verschwinden der Ferne» gemacht, in der das Tafelbild ganz selbstverständlich dem Computer gegenübergestellt wird. Es wäre eine Falle, wenn man das Medium so wichtig nähme. Auch in den frühen Arbeiten Sherrie Levine's liegen interessante Fragestellungen: die Frage der Reproduktion, der Medien, des Verhältnisses von Text und Bild oder die Frage nach sozialer Wirkung. Es ist aber genauso wichtig zu sehen, daß diese Künstler heute im Lager der Macht und im Lager der Werbung gelandet sind.
 Ihre Arbeiten lassen sich nicht mehr von kirchlichen, industriellen oder von staatlichen Botschaften unterscheiden, was die Gefährlichkeit ihres Weges aufzeigt.
 I. G.: Das Video ist oft vereinigendes Thema für Gruppenausstellungen, als ob die Kategorie allein schon ausschlaggebend wäre. Bei Videokunst habe ich oft den Eindruck, daß andere Träger genauso gut funktionieren würden und daß sich die Arbeit nur durch ihren scheinbar progressiven Träger «Video» legitimiert.
 P. W.: Aber dasselbe gilt doch auch für Skulpturen- und Malereiausstellungen. Die heißen ja auch nur «De Sculptura» oder «Malerei aus BRD». Das Medium Video ist nicht per se bes-

ser oder progressiver als das Tafelbild. Es beinhaltet keine fortgeschrittenere Position. Die Mehrheit der Videos reicht bei weitem nicht an das Niveau der Tafelbilder heran. Was damit zusammenhängt, daß es das Video erst seit 20 Jahren gibt und man seine Sprache noch gar nicht kennt. Das Tafelbild hat einen geschichtlichen Vorteil. Auf eine Geschichte des Tafelbildes, die sich auf Hunderten von Genies aufbaut, kann sich jeder draufstellen und groß anschauen. Beim Video bleibt ein Zwerg ein Zwerg.
 I. G.: Das Problem der Videokunst ähnelt dem Problem der afrikanischen Objekte, die wir in der Grazer Ausstellung «Lotte oder die Transformation des Objekts» gesehen haben. Es fehlt ein kritischer Kanon, der diese Objekte historisiert und eingeordnet hätte.
 P. W.: Ich sehe es als eine Aufgabe des «Instituts für neue Medien» an der Städelschule in Frankfurt an, diesen Diskurs aufzubauen. Während es in anderen Bereichen bereits die berühmte Diskursanalyse gibt, haben wir noch nicht einmal den Diskurs. Erst müssen Kriterien, eine Ästhetik, Problemstellungen und eine Geschichte entwickelt werden, und dann kann man sehen, was sich hier eigentlich tut. Die Videokunst ist ein kleiner Teil der Kunst, die auf die Massenmedien reagiert. Wobei allerdings mit ihr andere historische Kunstpraktiken schon in Frage gestellt werden sollten.
 I. G.: Jetzt muß ich an die von Slavoj Žižek in seinem Buch «The sublime object of ideology» eingeräumte revolutionäre Möglichkeit denken bzw. an das, was man seinen «Revolutionsbegriff» nennen könnte. Er spricht von den in der Vergangenheit gestellten Forderungen, die nicht eingelöst wurden und als einmal gesetzter Stachel zu einem anderen Zeitpunkt wieder zum Ausbruch kommen können.
 P. W.: Das nenne ich «dynamisierte Geschichte.» Der mit sich selbst identische Künstler ist nur möglich, wenn er auf eine Geschichte zurückgreift, die er als abgeschlossen empfindet; dann tut er so, als ob die Geschichte so wäre, wie wir heute glauben, daß sie gewesen ist. Somit würden wir uns in einem geschlossenen, determinierten System befinden, und die Zukunft wäre nach unserem Willen gar nicht mehr gestaltbar, weil durch die Vergangenheit schon alles festgelegt wäre. Für eine offene Zukunft muß auch die Vergangenheit offen sein. Vergangenheit ist dynamisierbar wenn ich immer wieder



«Mit Anwesenheit läßt sich nicht unbedingt mehr vollbringen als mit Abwesenheit»

Rückgriffe auf die Geschichte machen kann, von Kant bis zu den Romantikern, um sie anders zu interpretieren. Ein Phantomkünstler wie ich ist mit nichts identisch, nicht einmal mit sich selbst. Aber so hält er alles offen, die Chancen der Geschichte und der Zukunft. Die revolutionäre Möglichkeit besteht darin, daß etwas nicht eingelöst wurde, daß nicht alles schon definiert und identifiziert ist, somit abgeschlossen, tot.
 I. G.: Aber mit einem phantomisierten, telematischen, beschleunigten Ich lassen sich revolutionäre Handlungen doch nicht vollziehen. Jede Infragestellung der Vergangenheit fordert eine Positionsbeziehung, ein lautes, anwesendes Ich.
 P. W.: Das durch die Technik verschwindende Ich ist nur das historische Ich. Wenn ich meine Stimme durchs Telefon hören lasse, verliere ich bloß die Gewalt, die sich durch meine körperliche Anwesenheit auslösen könnte.
 Aber mit Anwesenheit läßt sich nicht unbedingt mehr vollbringen, als mit Abwesenheit. Bei Vorträgen werden zum Beispiel Körper extra eingeflogen, die dann zehn Minuten lang nicht sehr Gehaltvolles reden. Während bei Telefonaten mehr möglich ist. Mit dieser Vorstellung stoße ich bei Beziehungen oft auf Unverständnis, denn mir sind die Telefonate oft viel lieber als die körperliche Begegnung.
 I. G.: Man will sich mit deiner Phantomisierung nicht abfinden.
 P. W.: Genau. Und dabei ist mir das Gefühl der symbolischen Liebe so viel wichtiger. Mit dem Körper geht oft der Verrat einher.
 I. G.: Mir fiel an einer Stelle deines Textes für das Postmuseum auf, daß du von dir, Peter Weibel, in der dritten Person sprichst. Wie läßt sich dieses auch von Joseph Kosuth praktizierte, gleichzeitige Kuratieren, Schreiben, sich selbst ausstellen und über sich Texte verfassen durchsetzen?
 P. W.: Im Kulturtrieb gibt es verschiedene widersprüchliche Modelle der Autorenschaft. Wenn ich einen Intendanten ans Burgtheater bestelle, dann sage ich ihm ja auch nicht, daß er nur Intendant sein, aber nicht inszenieren darf. Hingegen ein Museumsdirektor, der selber Künstler ist, darf sich nicht selber ausstellen. Aber einem Pierre Boulez sagt man ja auch nicht, daß er sich nicht selbst aufführen darf, wenn er Konzerte veranstaltet.
 Das gleiche gilt für den Dirigenten, Theaterregisseur und teilweise auch für den Architekten. Venturi schreibt Bücher über sich, über andere,

baut und stellt Behauptungen auf und niemand sagt ihm, daß er lieber Bücher schreiben anstatt Häuser bauen sollte. Nur in der Bildenden Kunst hat sich durch den Markt eine obsoletere Arbeitsteilung eingeführt, die dem Modell einer rigiden Zwangswirtschaft entspricht. Hier herrscht ein absolutes Autorenmodell, das dem Besitzdenken des Sammlers entspricht, also ein ökonomisch fundiertes Autorenmodell.
 I. G.: Dafür ist die letzte Ausstellung in Köln veraltete Ausstellung «Kunstkritiker machen Kunst» ein gutes Beispiel. Die Kunst der Kunstkritiker hatte keine Chance, als solche rezipiert zu werden. Der deutsche Kunstkritiker hat sich, im Gegensatz zum amerikanischen, auf Kunstkritik zu beschränken. Der alles gleichzeitig machen Wollende ist aber auch immer im Verzug – den Spezialisten gegenüber.
 P. W.: Es gibt die Möglichkeit, die Beschleunigung und ein Netz von Freunden auszunutzen. Ich habe sehr viele Informanten und bewege mich nicht nur in der Kunstwelt. Wenn ich meinen Mathematikerfreund treffe, dann übergibt er mir einen ganzen Plastiksack voll mit Material – Artikel und Bücherlisten. Ich könnte auch keine Arbeit über Blaualgen schreiben, kenne aber jemanden, der über dieses Thema arbeitet.
 I. G.: Noch eine letzte, Oswald Wiener betreffende Frage. Du hast mir gegenüber Zweifel daran geäußert, daß Oswald Wiener der offizielle heimliche Autor des Buches «nicht schon wieder» aus dem Matthes & Seitz Verlag ist.
 P. W.: Dieses und andere Bücher sind für mich Symptom eines Zustandes der Kultur, den ich «Fordismus» nenne. Die Kultur hat das eingeholt, was FORD den Leuten vorgeschrieben hat: Die Autos müssen so simpel gebaut sein, daß der Fahrer sie mit einer Gebrauchsanleitung, ohne etwas davon zu verstehen, reparieren kann. Das gleiche gilt für die Kultur. Man muß nichts von ihr verstehen, aber man kann mit einer Rezeptur Gedichte machen. Nachdem die erste Welle der Fälschungen mit Erfolg funktioniert hat, sagen sich manche Autoren zu Recht, ein fordistisches Werk wie «Der Name der Rose» kann ich auch. Ich kann nicht nur andere imitieren und simulieren, ich kann auch mich selbst simulieren. In der «Gesellschaft des Spektakels» erregt natürlich eine Selbstsimulation mehr Aufsehen als ein «authentisches» Werk. Im kulturellen Fordismus interessiert Textverarbeitung mehr als «ursprüngliche» Kreation. Der Autor fälscht sich also selbst. ◇