

Kontinuität und Identität, Fertigkeit für ...
Fristzettel
... ikreins: hg. mit G. Pochat, C. Steiner, Vienna, Kotay, Weiner

Peter Weibel

Konzeptkunst in Österreich (1992) S. 50-71

Im internationalen Kunstbetrieb gilt Concept Art als eine anglo-amerikanische Erfindung. Beiträge zur Begründung und Entwicklung der Concept Art aus den Ländern Italien, Frankreich, Deutschland, Dänemark oder gar aus Österreich wurden kaum oder gar nicht zur Kenntnis genommen. Da Österreich politisch und wirtschaftlich eine marginale Position innehat, werden in der Regel auch Österreichs Beiträge für internationale Kunstbewegungen marginalisiert. Dies gilt insbesondere für jene Territorien der Künste, wo der anglo-amerikanische Kunstraum eine ureigene Dominanz verteidigen zu müssen glaubt, nämlich die Gebiete der Konzept- und Medienkunst. Doch auch in Österreich selbst ist die österreichische Konzeptkunst nicht nur nicht wahrgenommen, sondern sogar unterdrückt und bekämpft worden. Dieser Essay ist der erste Versuch, die österreichische Konzeptkunst zu erfassen, zu strukturieren und zu situieren.

Gründerphase 1958-1968

Drei amerikanische Künstler-Texte gelten als emblematisch für die Begründung der Concept Art. Nämlich Texte von Joseph Kosuth (*Art after philosophy I*, 1969) Sol LeWitt (*Sätze über konzeptuelle Kunst*, 1969) und Lawrence Weiner (1969).¹

Ein vergleichbares Tripel stellen für Österreich Gerhard Rühm, Hans Hollein und Heinz Gappmayr dar.

Gerhard Rühm hat 1958 bereits begonnen, Fotomontagen zu machen, die auf mehrfache Weise Techniken der konzeptuellen Fotografie vorweggenommen haben. (Abb. 1) Zuerst einmal handelt es sich wie bei der Fotomontage üblich, um Appropriation. Rühm hat die Fotos nicht selbst gemacht, sondern sie sich aus der massenmedialen Fotokultur angeeignet. Er hat Ausschnitte ausgewählt und zusammengeschnitten. Dabei hat er einzelne Elemente seriell wiederholt oder perspektivisch verdreht. Verfahren wie wir sie später bei Peter Röhrl, Andy Warhol, John Baldessari und Richard Prince wiederfinden werden. Durch die neue Anordnung, durch die Wiederholung, durch die Ausschnittechnik hat Rühm die Fotos in textuelle Elemente verwandelt. Aus der Fotocollage und Montage wurde dadurch eigentlich eine Fotokonstellation. Diese neue Ordnung, diese neue Konstellation der aus den Massenmedien gefilterten Fotoreise, war insofern konzeptuell, d. h. begrifflich, weil Rühm Bildbegriffe mittels Fotos konstruierte. So wie andere mit Worten, Zeichnungen oder Materialien eine versteckte Semantik sichtbar machten, hat Rühm Ideen mit Fotos ausgedrückt. Die Textfläche wurde zur Bildfläche. Dieser Ansatz seiner gesamten



Abb. 1 Gerhard Rühm. Ohne Titel. 1959.

visuellen Poesie steigerte sich: die Bildfläche wurde zur Begriffsszene. In den Arrangements von Fotopartikeln wurden die versteckten Bedeutungen, die latenten libidinalen Lockungen der visuellen Massenkultur exponiert. Sein eigener 1958 veröffentlichter Text erklärt deutlich die Zusammenhänge.²

Rühm hat wie Sol LeWitt erkannt, daß „Zahlen nicht Mathematik sind“. Deswegen hat er auch viele Zahlengedichte gemacht, die sowohl der experimentellen Poesie, wie auch der konzeptuellen Kunst zuzuordnen sind. Auch als Zeichner, insbesondere als Zeichner der Zeit und des Körpers, hat er eine gleichsam wissenschaftliche Visualisation von Begriffen wie Jetzt, Sturz usw. betrieben.

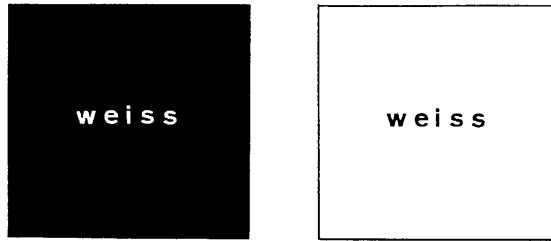


Abb. 2 Heinz Gappmayr. Weiss. 1968.

Ist im angelsächsischen Raum die Konzeptkunst von Anfang an und trotz ihres deklarierten immateriellen Charakters unter dem Druck des Kapitels auf sehr konservative Weise dem Kunstobjekt verpflichtet geblieben, ist die österreichische Konzeptkunst immer sehr immateriell, prozessual und projektorientiert gewesen, eine reine Ideenkunst. Die Ideenkunst Rühms hat sich nicht nur in Fotomontagen, Texten und Zeichnungen, sondern auch in multimedialen theatralischen Aufführungen von stupender Innovation, wie auch in der Audio Art gezeigt.

Oswald Wiener, Rühms Kollege von der Wiener Gruppe, mit dem er gelegentlich auch Bild-Text-Collagen zusammen erarbeitet hat, hat 1969 mit „Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman“ einen Text publiziert, der insgesamt konzeptuellen Charakter hat.

Bei *Heinz Gappmayr* wird die Textfläche ebenfalls erst zur Bildfläche und dann zur Begriffsszene. (Abb. 2) Mit einem Repertoire von wenigen ausgewählten Worten führt er Untersuchungen zur Bedeutung des Wortes durch. Für ihn gilt besonders jener Satz von Sol LeWitt „Zu jedem Kunstwerk, das physisch verwirklicht wird, gibt es viele unausgeführte Variationen“. Er hat mit den Begriffen „Sein“ und „sind“ ganze Bücher gefüllt, denn er fand immer wieder neue Möglichkeiten, durch einen typografischen Eingriff diesen Worten neue Bedeutungen abzurufen. Wenn das Wort „weiß“ auf schwarzem Grund

erscheint, also weiß geschrieben wurde, und wenn das Wort „weiß“ schwarz auf weißem Grund geschrieben steht, so erkennt man sehr deutlich, wie die Konstellation der Buchstaben auf der Fläche, die Art der Fläche, also die Bildfläche selbst die Aussage übernimmt. Gappmayr hat gelegentlich auch Buchstaben ausgelassen, oder sie zur Hälfte abgeschnitten, weil so der Inhalt besser zum Ausdruck kommt. Zum Beispiel ist das Wort „Stille“ vollständig geschrieben lauter als das Wort „Stille“ halbiert. Wenn Gappmayr vier Linien parallel zueinander setzt und darunter das Wort Quadrat schreibt, dann haben wir zwar kein direktes Quadrat vor uns, aber jeder Betrachter ist imstande, aus den vier gleichlangen Linien in seinem Kopf ein Quadrat zu gestalten. Wir erfahren also den Begriff Quadrat, denn wir sehen nicht das Bild des Quadrates. Wenn später Sol LeWitt und andere dreidimensionale Quadratvariationen physisch aufgebaut haben, haben wir also weniger den Begriff „Würfel“, sondern vielmehr Würfelskulpturen gesehen. Die Arbeit Gappmayrs blieb also immer konzeptueller als die anglo-amerikanischen Spielarten. Wenn er seine Begriffe auf dem Medium Fläche entfaltetete, dann war es die Papierfläche, die Buchseite. Wenn später Künstler wie Robert Barry ähnliche Wortentfaltungen auf der Fläche konstruierten, dann diente als Bildfläche die Leinwand. Es wurde also auf eine konventionellere Form, die Malerei, und auf ein marktgerechteres Produkt, die Malerei, Rücksicht genommen. Gappmayrs Manifeste hingegen bezeugen den absoluten Ideencharakter seiner Kunst.³

Ein unerwarteter österreichischer Mitbegründer der Konzeptkunst kommt nicht aus dem Reich der immateriellen Worte, sondern aus dem Reich der Materie, der Architektur, nämlich *Hans Hollein*. Dieser hat nämlich 1968 in einem bahnbrechenden Manifest die Architekten aufgefordert, nicht mehr „nur in Materialien zu denken“. ⁴ Unter der Devise „Alles ist Architektur“ hat er eine Medientheorie der Architektur entworfen, wodurch sich die Architektur als Medium neu definierte und auch den Bereich ihrer Mittel erweiterte. So propagierte er nicht nur eine „genähte“ und „aufgeblasene“ Architektur, sondern auch eine immaterielle Architektur der elektromagnetischen Schwingungen (das Fernsehen als Ausbildungsmedium statt einer gebauten Universität), der Holografie und den Einsatz von Chemikalien und Drogen. Er entwarf einen Spray zur Veränderung der Umwelt. Für verschiedenste gewünschte Umweltsituationen wären in Zusammenarbeit mit Chemikern notwendige Zusammensetzungen für besondere Sprays weiterzuentwickeln. Er empfahl, den fehlenden Seitenturm des Wiener St. Stephansdoms als holografisches Bild zu rekonstruieren. Dabei entstünde das Problem, daß ein Hubschrauber präzise entscheiden müßte, welches ist der reale und welches ist der holografische Turm, um einen Absturz zu vermeiden. Ab 1967 projektierte er imaginäre dreidimensionale Räume durch Laserprojektionen mittels Hologramme, zum Beispiel statt der Restaurierung und Renovierung von Altstädten holografische Rekonstruktionen. Die Pille aus dem „Environmental Control Kit“ stellt das Beispiel einer „Architektur aus der Pille“ dar. (Abb. 3) Durch solche Pillen sollen nichtbaulich

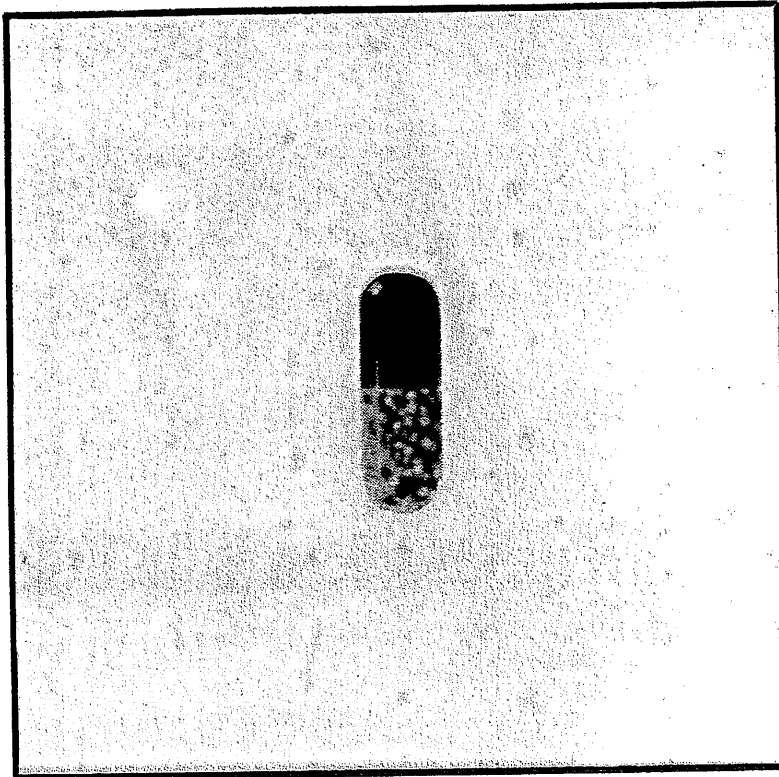


Abb. 3 Hans Hollein. Pille. 1967.

formulierte Umweltsituationen hergestellt werden, die den Menschen Zufriedenheit, Freiheit, Komfort, Körperwärme etc. bringen. Auch Hollein verwendete die Fotomontage, um utopische Architekturprojekte zu visualisieren, zum Beispiel um den Kühlergrill eines Rolls Royce in die Skyline von Manhattan einzumontieren, oder einen Flugzeugträger als Stadt in eine Landschaft, oder eine fliegende Zigarette. Hollein machte die Architektur zum Medium der Kunst. Wenn Sol LeWitt schrieb, Ideen allein können Kunstwerke sein, dann haben wir bei Hollein ein sehr frühes und sehr deutliches Beispiel dieser Ideenkunst. Zusammen mit Projekten (1958/59) der *Wiener Gruppe* (Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener)⁵ sind die Projekte von Hans Hollein, wenngleich mehr im

Medium der Architektur formuliert, die frühesten Beispiele einer genuinen österreichischen Projektkunst. Auch der *Wiener Aktionismus*, insbesondere durch Muehl und Schwarzkogler, hat einige Beispiele der Projektkunst entwickelt. Mit dieser ersten Phase der österreichischen Konzeptkunst von 1958 bis 1968, die also schon viel früher begann als die anglo-amerikanische Entwicklung, können wir bereits einige allgemeine Merkmale feststellen.

Vom Modell der Wahrnehmung zum Modell der Sprache

Durch die neue Beziehung von Text und Fläche, von Bild und Begriff, von Zeichen und Sein, fand eine Akzentverschiebung statt: das Modell der Wahrnehmung wurde durch das Modell der Sprache ersetzt. Die Unmittelbarkeit der Materialien wurde abgelöst von einer Tendenz zur Immaterialität. Mit der Auflösung der Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung wurde auch klar, daß Kunst eine soziale Konstruktion ist. Hierin liegt bereits auch der Keim für die zweite Phase der österreichischen Konzeptkunst, wo der Künstler nicht nur zum Wissenschaftler, sondern auch zum Sozialarbeiter wurde. Die österreichische Konzeptkunst erkannte früh und viel intensiver als die amerikanische, daß Ästhetik nicht von der Natur, sondern nur von der Gesellschaft abgeleitet werden kann. Amerikanische Künstler tendieren immer wieder dazu, die Kunst mit der Natur zu vergleichen statt mit gesellschaftlichen Prozessen. Barnett Newman hat zum Beispiel gesagt, Künstler seien wie Vögel und Kunsthistoriker die Ornithologen. Abgesehen von der Reduktion des Künstlers auf ein Tier, hinkt der Vergleich auch insofern, weil die Diskreditierung der Kunsttheorie nicht gelingt. Die Ornithologen verstehen ja schlußendlich einiges von den Vögeln. Österreichische Konzeptkünstler hingegen sind in der Tradition Wittgensteins und des Wiener Kreises stets vom konstruktiven Moment der Kunst ausgegangen. Ihnen ging es nie darum, die Natur nachzubilden, sondern die Konstruktion ästhetischer Gebilde, deren Erzeuger- und Rezeptionsmechanismen von ihrer Opakheit zu befreien und transparent zu machen. Dadurch wurde auch die Erfahrung des Sehens transformiert. Das bloße Sehen von Kunstwerken genügte nicht mehr, weil eine reduzierte Auffassung des Sehens als sinnliche Anschauung ohne Theorie dem Kunstwerk Gewalt antat, indem es den Artefakt zu einer natürlichen Gegebenheit reduzierte. Wenn es bisher geheißen hat, ich weiß nur was ich sehe, so sagte die Konzeptkunst in Übereinstimmung mit neuesten Erkenntnissen der Neurophysiologie und Kognitionswissenschaft: ich sehe nur was ich weiß. Das Sehen wurde zu einem mehrschichtigen Akt: sehen und zu wissen, daß ich sehe, sehen und zu sehen, daß ich sehe, sehen und zu wissen, was ich sehe, wurde ein autopoetischer Prozeß. Kunst konnte also ohne Vermittlung durch eine Theorie nicht gesehen werden. Bei der Rezeption von Konzeptkunst fand also eine Akzentverschiebung statt, vom Schauen zum Begreifen. Kunst ist also kein von der Natur

vorgegebenes Ding, sondern ein vom Menschen konstruiertes Werk. Konstruiert in einem Bezugsrahmen, in einem sozialen, kulturellen und philosophischen Bezugsrahmen, der die Bedeutung, die Botschaft eines Werkes definiert. In diesem sozialen Referenzrahmen artikuliert der Künstler sein Werk. Der österreichische Konzeptkünstler wechselte in seiner künstlerischen Praxis von der Formgebung (Modell der Wahrnehmung) zur Begriffsformung (Modell der Sprache). Seine Veränderungen des Text- und Bildbegriffes, des Raum- und Zeitbegriffes, des Material- und Medienbegriffes, führten schließlich auch zu einer Veränderung und Erweiterung des Bezugsrahmens. Die ästhetische Erfahrung, definiert als unmittelbares und perzeptuelles Formproblem, wurde transformiert zu einem theoretisch konstruierten Begriffsproblem.

Charakteristika der österreichischen Konzeptkunst

Man kann also bei dieser ersten Phase der österreichischen Konzeptkunst bereits einige Merkmale distinguieren.

1. Eine multimediale Mentalität. Alle Formen und Materialien (Texte, Fotos, Steine, etc.) sind gleichrangig und gleichbedeutend.
2. Wichtig ist die Qualität der Idee, nicht die Qualität der Ausführung.

Dieser Satz ergibt sich logisch aus den Prämissen der Ideenkunst. Ideenkunst aber, die ihm folgte, scheiterte am Kunstmarkt. Denn der Kunstmarkt handelt mit qualitätvoller Ware und nicht mit Ideen. Ideen sind leider zollfrei, weil sie keinen Warenwert besitzen. Die amerikanischen Konzeptkünstler haben das früh erkannt und sind von Ideenkünstlern immer mehr zu dekorativen Künstlern mutiert. Die österreichischen Konzeptkünstler, gespeist von der revolutionären Stimmung der 60er Jahre, gaben sich der Illusion hin, ohne den Kunstmarkt einen direkten Zugang zum Kunstdiskurs und zur Kunstgeschichte zu haben. Diese Illusion ist die wesentliche Ursache des Scheiterns der österreichischen Konzeptkunst, wieso sie nicht Aufnahme im internationalen Ausstellungswesen fand. Denn das Tor zur Kunstgeschichte ist de facto der Kunstmarkt.

Form und Material im üblichen Sinn waren für österreichische Konzeptkünstler relativ unwichtig. Die Idee war wichtig. Auch die Ausführung war gänzlich unwichtig. Dies traf sich mit der Lust des Österreicherers am Untergang, mit seinem schon von Adolf Loos formulierten Nihilismus: „Ins Leere gesprochen –“, „Trotzdem“ (so der Titel seiner zwei Bücher). Österreichische Konzeptkunst tendierte also zur reinen Ideenkunst.

3. Isomorphie bzw. Selbstreferenz.

Da nun die Beziehung zwischen Zeichen und Material, zwischen Idee und Ausführung nicht mehr durch handwerkliche Qualitäten definierbar war, mußte eine neue Beziehung zwischen Zeichen und Material jenseits des handwerklichen Qualitätsdenken gefunden werden. Diese neue Beziehung war der

Selbstbezug bzw. der Widerspruch in einem selbstreferentiellen System. Isomorphie bedeutet soviel wie Gleichgestalt. Damit ist gemeint, das Wort Eisen kann aus Eisen geschrieben sein. Dann ist die Bedeutung des Zeichens Eisen isomorph im Material Eisen abgebildet. Wenn Eisen soviel wie haltbar, fest, konstant usw. bedeutet, wäre der Widerspruch, die Differenz, den Begriff Eisen aus Eis zu schreiben, weil Eis ja vergänglich und fließend ist. Das Wort Tier, das etwas Lebendiges und Warmes bedeutet, abgebildet in kaltem Marmor, wäre ein ähnlicher Widerspruch. Diese Selbstreferenz und Differenz bildeten also den Spielrahmen, den Referenzrahmen für den österreichischen Konzeptkünstler. Zwischen Zeichen und Material eine Beziehung herzustellen, die sich logisch aus den Eigenschaften des Zeichens und des Materials ergibt, so eine Beziehung könnte Selbstbezug genannt werden. Aber wie schon gesagt, ist auch die Opposition in diesem Selbstbezug möglich, die Differenz, eben den Begriff Eisen aus Schaumstoff schreiben. Die Isomorphie als Gestaltungsprinzip und Begriffsformung wird für die zweite Generation der österreichischen Konzeptkünstler besonders relevant sein. Aus dieser Isomorphie ergibt sich auch ein besonderes Dilemma, nämlich daß eben bestimmte Themen und bestimmte Ideen optimal nur in einem bestimmten Material, sei es auf der Basis der Identität oder der Differenz, ausgeführt werden können.

4. Man kann also unterscheiden zwischen der Projektphase der Konzeptkunst, wo Projekte skizziert werden, und zwischen der reinen Konzeptkunst, die den Gesetzen der Homomorphie und Altermorphie folgt.
5. Österreichische Konzeptkunst ist nicht nur konstruktiv, sondern auch von Anfang an dekonstruktiv. Sie läßt nämlich stets die libidonale Ökonomie erkennen, welche ein System mit Energien speist und dadurch formt. Welche libidonale Ordnung also hinter der Ordnung der Dinge steht, welche Libido eine Konstruktion schafft. Die Morphologie der Zeichen, Formen und Methoden ist auch transparent für die Wunschgestalt, für die Morphologie des Begehrens. Dies kann man z. B. deutlich an einer Arbeit von Hollein aus dem Jahr 1968 erkennen, „Tür“, wo nach dem Prinzip der Serie eine Tür nicht nur eine Türklinke, sondern dutzende Türklinken hat, wodurch ungewiß wird, mit welcher Türklinke die Tür zu öffnen ist. Der Titel dieser Arbeit ist daher „Frustrationstür“.

Die Hauptphase 1965–1973

Damit kommen wir zur zweiten Generation und eigentlichen der österreichischen Konzeptkunst: Gottfried Bechtold, Valie Export, Richard Kriesche, Max Peintner, Peter Weibel, Dominik Steiger, u. a.

Richard Kriesche setzt ab 1970, nach seinen Anfängen als konstruktiv-reduktivistischer Maler, die frühe Linie von Hans Hollein fort. Er projiziert zwischen 1970 und 1971 „avant la lettre“ mehrere ökologische Skulpturen und Ereig-



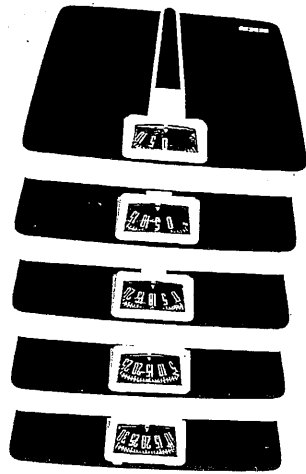
Abb. 4 Richard Kriesche. Aktion in London. 1971.

nisse, z. B. die Neugestaltung der Landschaft durch Müllhalden. Anschließend greift er die konzeptuellen Aspekte des Wiener Aktionismus auf und transformiert den Körper selbst zum Bild. In einer Aktion in London 1971 befestigte er einen Stuhl an einer Wand, der sich in einem gezeichneten Bildfeld befand und setzte sich selbst auf den Stuhl. Die Besucher konnten Kriesche mit bereitgestellten Polaroid-Apparaten fotografieren und diese Fotografien in einem daneben befindlichen Bildfeld einkleben. (Abb.4) Die Konzeptkunst zeigte also einen beobachterorientierten Aspekt. Wurde in dieser Aktion der Körper zum Bild, indem sich Kriesche selbst ins Bild setzte, wurde in einer anderen Aktion der Körper zur Skulptur erklärt: „Spaziergang ist eine Plastik“, 1971. Ab 1972 wurde der Referenzrahmen der Kunst selbst thematisiert und die Diskursanalyse der Kunst selbst zur Kunst. In einer Reihe von Befragungen „Ist das Kunst“, sei es mittels Telefon, sei es mittels Skulptur, sei es mittels Aktion, wurde der Referenzrahmen der Kunst selbst isomorph bzw. selbstreferentiell analysiert. Kriesche trug z. B. eine Tafel mit der Aufschrift „Ist das Kunst“ durch die Straßen und ließ sich dabei filmen. Hier erkennen wir deutlich wie das Modell der Sprache in der Konzeptkunst das Modell der Wahrnehmung ersetzt, ja sogar die Kunst im Sinne Wittgensteins als ein Sprachspiel

aufgefaßt wird. Schließlich entdeckte Kriesche Video als ideales Medium für seine Konzeptkunst. In einer Closed Circuit Video-Installation aus dem Jahr 1972 mit zwei Videokameras, die jeweils vor und hinter einer Tür befestigt waren, und zwei Bildschirmen, wurde der Besuch einer Galerie selbst zu einer ästhetischen Erfahrung, zum Kunstwerk, denn der Betrachter sah sich einmal von vorne und einmal von hinten beim Öffnen der Türe. Diese Gleichheit von Innenraum und Außenraum dehnte Kriesche auch auf die Zeit aus, indem er in seiner „Videoinstallation 2“ eine reale Situation live mit einer dokumentierten und gespeicherten Situation konfrontierte. Die Gleichzeitigkeit von innen und außen, von hier und dort, wurde zur Gleichzeitigkeit von jetzt und vorbei, von Gegenwart und Vergangenheit erweitert. Siehe seine Video-Arbeiten „Zeit-Zug“ (1973) und „Video time“ (1976). Damit betrat er das Reich der Hyperrealität und Simulation, wie es Baudrillard formulieren sollte. Emblematisch dafür ist seine Installation „Zwillinge“ bei der Documenta VI (1977), wo durch die Anwesenheit von einem Zwillingenspaar in je zwei gleichen Räumen, wo also ein Monitor im Raum B den Zwilling in Raum A und ein Monitor in Raum A den Zwilling in Raum B zeigte, aber in Echtzeit, so daß der Unterschied zwischen Schein und Sein ununterscheidbar wurde. Die Simulation substituierte das Reale gänzlich. Gleichzeitig mit dieser Egalisierung von Sein und Schein fand auch eine Egalisierung von Vorher und Nachher, von Innen und Außen, und vor allem von Künstler und Zuschauer statt. Denn nicht nur der Körper des Künstlers, sondern auch der Körper des Besuchers bzw. Betrachters wurde bei den Videoinstallationen in das Kunstwerk, in das Bild miteinbezogen. Der Substitution des Realen entsprach eine Emanzipation des Betrachters. Durch diese Egalisierungs- und Emanzipationstendenzen hatte die zweite Generation der österreichischen Konzeptkünstler auch einen ausgesprochenen politischen Charakter.

Gottfried Bechtold hat ebenfalls zu Beginn mit seinem Körper als Skulptur agiert. Bei der Documenta V (1972) ließ sich Bechtold an einem der Eröffnungstage alle 10 Minuten ausrufen, um per Telefon seine Existenz nachzuweisen, ähnlich wie On Kawara, der seit 1970 Telegramme mit dem Text „I am still alive“ in alle Welt verschickt. Denn seit der Trennung von Bote und Botschaft durch die Teletechnologie, als z. B. per Telegramm und per Telefon Zeichen ohne materielle Träger reisen konnten, ist der Körper des Boten und somit der Körper selbst obsolet geworden, zumindest für große Teile der Kommunikation. Aus dieser Ungewißheit und Ambivalenz dem Körper gegenüber in der Welt der Simulation und der Substitution des Realen, wo der Körper als Double des Realen fungiert, vergewissert sich Bechtold in einer Reihe von medialen Arbeiten, die alle dem Gesetz der Isomorphie folgen, auf panische Weise der Existenz des Körpers, indem er Simulation und Realität 1:1 abbildet. Ein Mädchen hält ein Foto von sich und von der Größe ihres Körpers eben vor diesen Körper. Finger halten ein Foto mit Fingernägeln, die von einer Schere geschnitten werden. Im Foto ist schwer zu unterscheiden, ob die Fingernägel

Abb. 5 Gottfried Bechtold. Waagenobjekt. 1973.



des Fotos oder der wirklichen Finger geschnitten werden. Diese Isomorphie auf der Bildebene ist auch auf die Skulptur übertragbar. Selbstverständlich auch die Differenz. Mehrere Waagen ein und desselben Typs werden aufeinander gelegt, wobei die unterste aufgrund des Gewichts der oben aufliegenden die höchste Maßangabe zeigt. (Abb. 5) Bei der „Schiene Kofler“ (1973) ist eine Eisenschiene zwischen zwei Böcken so ausgelegt, daß ihr Eigengewicht ihre Eigenlänge definiert. Wäre nämlich die Schiene länger und somit schwerer, würde die Schiene zerbrechen. Die Eigenschaft des Materials (Gewicht) definiert die Eigenschaft des Zeichens (die Länge, die Form). In anderen Fotoarbeiten zeigt Bechtold Fotos in verschiedener Größe von ein und demselben Gegenstand. Wenn die Größenordnung eines Gegenstands durch das Abbildungsmedium geändert werden kann, spreche ich von einer freien Skalierung. Die freie Skalierung gehört zu einer beliebten Strategie unter österreichischen Konzeptkünstlern im Referenzrahmen der Isomorphie.

Für die konzeptuellen Arbeiten von Valie Export gelten im besonderen Maße die Begriffe Substitution, Skalierung und Isomorphie. Auch bei ihr wird anfänglich der Körper zum Bild. Auf einem Foto ist ihre Faust so groß wie ein Hügel in der Landschaft zu sehen. Diese Angleichung der Geometrie des Körpers und der Geometrie der Natur mit Hilfe des Mediums der Fotografie, diese

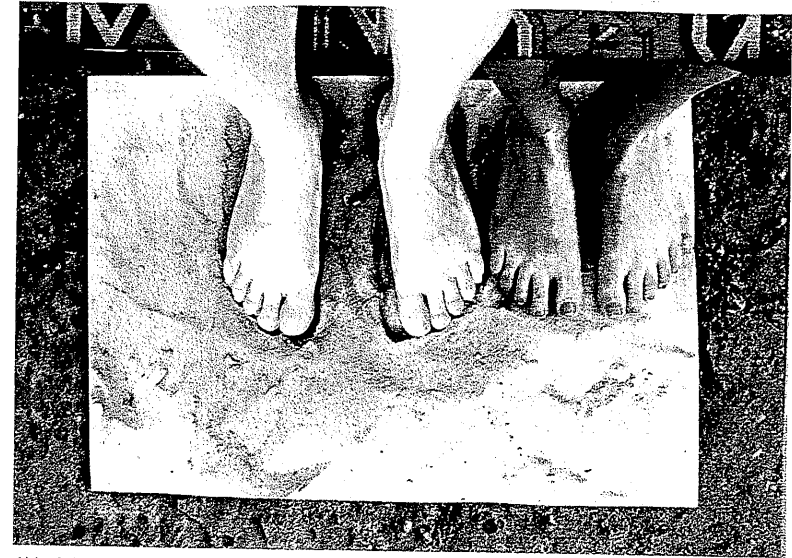
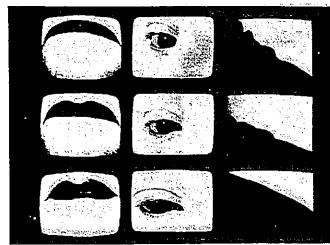
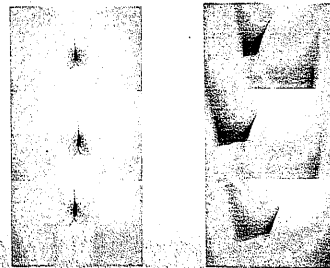


Abb. 6 Valie Export. Ontologischer Sprung. 1974.

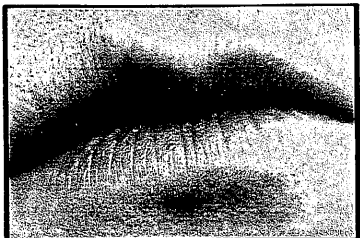
mediatisierte Erfahrung von Körper und Umwelt, sei es die Stadt, sei es die Natur, treibt Valie Export in einer Serie von Konfigurationen in den frühen 70er Jahren intensiv voran. Dabei beachtet sie besonders die Regeln der Substitution und der Skalierung. Eine Leiter wird in mehreren Abschnitten und in mehreren Perspektiven aufgenommen. Werden diese Fotoabschnitte zusammengefügt, entsteht eine Leiter von realer Größe, aber viel verzerrter als in Wirklichkeit. Diese Grade der Mediatisierung, diese Grade der Wirklichkeit kommen besonders perfekt in der Arbeit „Ontologischer Sprung“ (1974) zum Ausdruck. (Abb. 6) Füße auf einem Teppich werden von oben fotografiert. Dieses Foto, 1:1 vergrößert, wird in den Sand gelegt, darauf stellen sich wieder Füße, die wieder von oben fotografiert werden. Dieses Foto, wiederum 1:1 vergrößert, wird auf einen Parkettboden gelegt, darauf stellen sich wieder Füße, die wieder von oben fotografiert werden etc. Diese Technik der Kontext-Variation mittels Medien zeigte sich auch in einer Arbeit, wo sie eine Steinmauer in der Natur brennen ließ, Fotos in der realen Größe dieser Steinmauer in der Stadt affizierte und die angebrannten Steine davorlegte. Die konzeptuelle Fotografie von Valie Export, wie die von Peter Weibel am Schnittpunkt von Aktion und Konzept, hat die Variablen Raum, Zeit, Körper beobachtersteuerbar gemacht und damit eine sehr eigenständige Form der Konzeptkunst errichtet.



Friederike Pezold, Die neue leibhaftige Zeichensprache, 1973-76



Friederike Pezold, Vier Scherz-ABCs, 1975



Manfred Willmann, Kontaktporträt 1:1 und 10:1 von Duane Michals, 1976

Abb. 7 Friederike Pezold. Die neue leibhaftige Zeichensprache, 1973-76.

Abb. 8 Manfred Willmann. Kontaktporträt 1:1 und 10:1 von Duane Michals. 1976.

Probleme der Skalierung auf der Ebene der 1:1 Korrespondenz demonstrierte ab Mitte der 70er Jahre auch *Friederike Pezold*, indem sie eine Videoskulptur aus mehreren Videoapparaten errichtete, in denen Ausschnitte ihres Körpers so abgebildet waren, daß sie ganzheitlich wieder ihren Körper ergaben (Abb. 7). Manfred Willmann (Abb. 8) steht als Beispiel für jene österreichische Autorenfotografie mit konzeptuellen Ansätzen. Die dritte Generation der österreichischen Konzeptkünstler in den achtziger Jahren (wie Herwig Kempinger, Michael Schuster, Jörg Schlick) wird viel im Medium Fotografie arbeiten.

Peter Weibel hat ab 1965 aus der visuellen Poesie und aus dem Wiener Aktionismus neue Formen der Konzeptkunst entwickelt. 1965 hat er das Wort „Unglück“ fünf mal vertikal so angeordnet, daß horizontal das Wort „Glück“ zu lesen war. Diese Konstellation führte also bereits den Standpunkt des Beobachters ein. In einer Kontext-Variation aus dem Jahre 1968 schrieb er den Boden einer Galerie mit dem Wort „Recht“ voll, so daß die Besucher der Ausstellung zwangsweise „das Recht mit Füßen treten“ und erst durch ihre Anwesenheit dem Werk seine Bedeutung verliehen. (Abb. 9) Im Jahre 1969 stellte er eine Filminstallation ohne Film her. Ein Projektor projizierte scheinbar das Wort „possible“ an die Wand. Wenn der Zuschauer zwischen Wand und Projektor durchging, was er tun mußte, um zum nächsten Ausstellungsraum zu gelangen, sah er, daß das Wort „possible“ nicht projiziert, sondern direkt



Abb. 9 Peter Weibel. Das Recht mit Füßen treten. 1968.

an die Wand geschrieben war und nur das Projektorlicht ein rechteckiges Bildfeld bildete. Auch hier sehen wir ein Beispiel der Isomorphie, der Beobachterzentrierung und der Kontextanalyse. Das Wort „möglich“ wird gemäß seiner Bedeutung „ontisch ungewiß“ realisiert. In einer Vielzahl von Arbeiten mit den Medien Fotografie, Film, Video, Papier und Stein hat er insbesondere das Prinzip der Isomorphie ausdifferenziert. Zum Beispiel hat er 1975 das Wort „Wind“ aus vier Neonbuchstaben skulptural auf den Boden gestellt und mit einer Zeitschaltung versehen, so daß die vier Neonbuchstaben hintereinander so aufleuchteten, als würde der Wind sie streifen. Die Bewegung des Windes wurde durch die Bewegung des Lichtes simuliert. Die konzeptuellen Zeichnungen von Max Peintner, welche die Negativität der technischen Utopie aufzeigen, stellen ebenfalls eine eigenständige österreichische Form der Konzeptkunst dar (Abb.10).

Der neue Werkbegriff: das Kovarianzmodell

Lessing hat in seinem berühmten „Laokoon-Aufsatz“ (1776) die Musik als Sprache der Zeit und das Bild sowie die Skulptur als Sprache des Raumes definiert. Mitte des 19. Jahrhunderts wurde aber im Zuge der Erforschung der Bildübermittlung über lange Distanzen (die Telegrafie) das Scanning-Prinzip

entwickelt, d. h. die Zerlegung eines zweidimensionalen Bildes in eine lineare Folge von Punkten in der Zeit. Das Bild wurde also in eine zeitliche Abfolge von Bildpunkten verwandelt. Das Bild wurde durch die technologische Entwicklung von einer Raumform zu einer Zeitform. Mit seinen Film- und Videoarbeiten hat Peter Weibel das Thema der Isomorphie, Selbstaffinität und Selbstreferenz in der Zeitform des Bildes behandelt. Ein Manifest von 1968/69 mit dem Titel „Alles ist Dichtung“ hat dies theoretisch beleuchtet.⁶

Die Zeitform des Bildes ist nur ein Teil der Veränderungen des zeitgenössischen Kunstdenkens, wie sie radikal in der österreichischen Konzeptkunst zum Ausdruck kommt. Zum Verständnis dieser Veränderung hat Peter Weibel ein Kovarianzmodell eingeführt. Traditionelle kunsthistorische Betrachtung behandelt nur die historischen Veränderungen von Stilelementen und dergleichen, zumeist kunstimmanent. Peter Weibel definiert die Kunstentwicklung als ein sich selbst erregendes System, das seine Energie von außen erhält. Die industrielle Revolution z. B. stellt den sozialen Referenzrahmen dar. Deren Veränderungen unserer Erfahrungen von Raum und Zeit haben auch Auswirkungen auf die Darstellungen von Raum und Zeit in den Künsten. Wir haben es also nicht mit Invarianzen zu tun, sondern mit einer Menge von Variablen, die sich wechselseitig beeinflussen. Die Veränderung einer Größe verändert

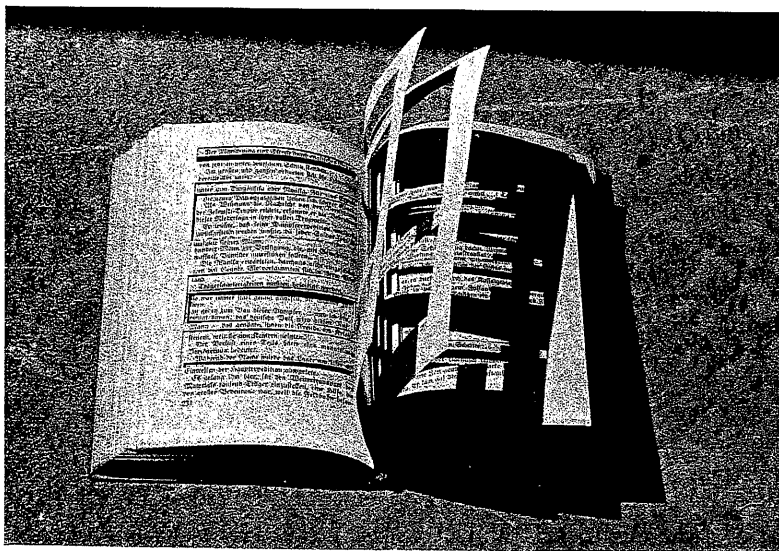
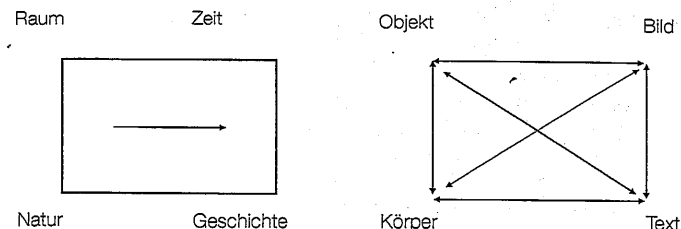


Abb. 10 Max Peintner, 3-D-Buch, 1969. Fenster in der Gegenwart geben den Blick in Vergangenheit und Zukunft frei. Vorne und hinten geht das Buch in den leeren Raum über.



daher auch eine andere Größe. Insofern ist es unrichtig, der Theorie der Moderne Linearität vorzuwerfen, denn diese geht ja im Gegenteil von einem evolutionären Modell der Entwicklung aus, d. h. eben von einem Kovarianzmodell, wo die Veränderungen der Größe einer Variablen auch die Größe der anderen, fernkorelierten Variablen verändert. Wie also die gesamte industrielle Revolution tendenziell Raum in Zeit, Geopolitik in Chronopolitik und Natur in Geschichte verwandelt, so verwandelt sich auch die Kunst von ihrer Raumform und von ihrem ideologisch proklamierten Naturzustand immer mehr in eine historisch-sozial konstruierte Zeitform. Eine Ästhetik des Seins wird von einer Ästhetik des Werdens abgelöst. Für die Entwicklung der österreichischen Konzeptkunst und der modernen Kunst allgemein paßt ein spezifisches Kovarianzmodell.

Der Text will Bild werden, das Bild Text. Indem der Text sich ändert, ändert sich auch der Bildbegriff. Wenn die Textfläche Bildfläche wird, ändert sich damit auch der Objektbegriff. Der Text kann zur Plastik werden und die Plastik zum Text. Wenn das Objekt sich ändert, ändert sich auch unser Körperbegriff. Der Körper will zum Bild und zum Text werden. Bildkörper und Körperbilder entstehen, Objekttexte und Textobjekte. Der Körper wird zum Objekt. Bilder werden körperbewußt. Man spricht von Textkörpern, Textbildern und Bildtexten, usw. Das System, bestehend aus den Variablen Objekt, Körper, Text, Bild, schaukelt sich selbst, d. h. autokatalytisch auf. Dieses autokatalytische Kovarianzmodell, das zeigt, wie jede einzelne Begriffsveränderung auch andere Begriffe verändert, erklärt, wieso in der Postmoderne Möbel aussehen wie Häuser und Häuser wie Möbel, wieso Flugzeugträger zu Städten werden und Städte ausschauen wie Chips. Das Kovarianzmodell zeigt nämlich, wie die Definitionen von Innen und Außen, von Interieur und Exterieur, von groß und klein, von oben und unten, von Simultaneität und Ubiquität, von Kunst und

Dieser Artikel beruht auf zwei Vorlesungen des Autors, gehalten im WS 1991 am Kunsthistorischen Institut der Universität Graz im Seminar von Univ.-Prof. W. Skreiner.

Nicht-Kunst alle voneinander wechselseitig abhängig sind und sich ständig verändern. Von allen Kunstbewegungen Österreichs hat die österreichische Konzeptkunst am sensibelsten auf diese Veränderungen reagiert.

Anmerkungen:

1 JOSEPH KOSUTH

Es ist keineswegs Zufall, daß alle von mir hergestellten Arbeiten, die in diese Ausstellung aufgenommen sind, die Bezeichnung „Modell“ tragen. Alle Arbeiten, die ich herstelle, sind Modelle. Die eigentlichen Kunstwerke sind Ideen. Weniger im Sinne von „Idealen“, stellen die Modelle eine visuelle Annäherung an ein bestimmtes Kunstobjekt dar, das ich in meiner Vorstellung trage. Es kommt nicht darauf an, wer das Modell tatsächlich herstellt, noch wo das Modell aufgehört. Die Modelle sind real und tatsächlich und schön mehr oder weniger im Verhältnis zu anderen Modellen und zu demjenigen, der sie gerade betrachtet. Sofern sie als Modelle mit Kunst befaßte Objekte sind – sind sie Kunstobjekte.

Februar 1967.

SOL LEWITT

Sätze über konzeptionelle Kunst (Auszug)

10. Ideen allein können Kunstwerke sein. Sie sind Teil einer Entwicklung, die irgendwann einmal ihre Form finden mag. Nicht alle Ideen müssen physisch verwirklicht werden.
12. Zu jedem Kunstwerk, das physisch verwirklicht wird, gibt es viele unausgeführte Variationen.
13. Ein Kunstwerk läßt sich als Verbindung zwischen dem Geist des Künstlers und dem des Betrachters verstehen. Aber es erreicht vielleicht nie den Betrachter, oder verläßt nie den Geist des Künstlers.
15. Da keine Form ihrer Natur nach einer anderen überlegen ist, kann der Künstler jede gleichwertig benutzen, von (geschriebener oder gesprochener) Wörtern bis hin zu physisch Vorhandenem.
16. Wenn Wörter benutzt werden, und sie aus Gedanken über Kunst hervorgehen, dann sind sie Kunst und nicht Literatur; Zahlen sind nicht Mathematik.
17. Alle Ideen sind Kunst, wenn sie sich auf Kunst beziehen und innerhalb der Konventionen von Kunst liegen.
19. Die Konventionen von Kunst werden durch Kunstwerke verändert.
20. Gelegene Kunst verändert unsere Auffassung von den Konventionen, indem sie unser Erkenntnisvermögen verändert.
21. Das Erkennen von Ideen führt zu neuen Ideen.
23. Ein Künstler kann ein Kunstwerk falsch auffassen (anders verstehen als der Künstler, der es gemacht hat), aber durch diese Mißinterpretation dennoch zu eigenen Gedanken angeregt werden.
25. Der Künstler muß nicht unbedingt seine eigene Kunst verstehen. Seine Auffassung ist weder besser noch schlechter als die von anderen.
26. Ein Künstler kann unter Umständen die Kunst von anderen besser verstehen als seine eigene.
27. Die Konzeption eines Kunstwerkes kann Gegenstand oder Herstellungsprozeß der Arbeit beinhalten.
32. Belanglose Ideen kann man nicht durch eine schöne Aufführung retten.
33. Es ist schwierig, eine gute Idee zu verpfuschen.
34. Wenn ein Künstler sein Handwerk zu gut beherrschen lernt, wird seine Kunst glatt.

35. Diese Sätze sind Bemerkungen zu Kunst, keine Kunst.
(Im Original: „Sentences on Conceptual Art“, in: Art – Language, Mai 1969, S. 11.)

LAWRENCE WEINER, October 12, 1969

I do not mind objects, but I do not care to make them.

The object—by virtue of being a unique commodity—becomes something that might make it impossible for people to see the art for the forest.

People, buying my stuff, can take it wherever they go and can rebuild it if they choose. If they keep it in their heads, that's fine too. They don't have to buy it to have it—they can have it just by knowing it. Anyone making a reproduction of my art is making art just as valid as art as if I had made it.

If art has a general aspect to it and if someone receives a work in 1968 and chooses to have it built, then either tires of looking at it or needs the space for a new television set, he can erase it. If—in 1975—he chooses to have it built again—he has a piece of 1975 art. As materials change, the person who may think about the art, as well as the person who has it built, may approach the material itself in a contemporary sense and help to negate the preciousness of 1968 materials. . . . I personally am more interested in the *idea* of the material than in the material itself.

Art that imposes conditions—human or otherwise—on the receiver for its appreciation in my eyes constitutes aesthetic fascism.

My own art never gives directions, only states the work as an accomplished fact:

The artist may construct the piece; the piece may be fabricated; the piece need not be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.

2 GERHARD RÜHM

fotomontagen

jedes foto ist ein ausschnitt.

dieser ausschnitt fixiert

einen gegenstand oder

eine situation.

die verschiedenen gegenstände, situationen werden nicht ineinander, sondern nebeneinander gesetzt. (sie treten als dokumentarische wirklichkeitsbilder zueinander in beziehung.) so zeigt das blatt eine konstellation (von gegenständen, situationen).

das verhältnis der montagen zur sprache besteht demnach darin (wie das aller gegenständlichen darstellungen), daß sie auch begriffliche (dingliche) beziehungen beinhalten.

außerdem zeigt das blatt formale (rein bildhafte) beziehungen.

durch die anordnung der rechteckig begrenzten fotos aus dem blatt entstehen konstruktive flächenbeziehungen, sowie struktur- und texturbeziehungen.

die fotos treten in zweifacher hinsicht zu den freibleibenden flächen des blattes in beziehung:

strukturiertes zu reinem weiß oder schwarz,

wirklichkeitsbilder zu, zwischen diesen distanzen schaffenden,

„leeren“ spannungsfeldern.

die fotos sind meist aktuellen zeitschriften entnommen.

1958

3 HEINZ GAPPMAYR

Das unmittelbar anschaulich Gegebene bezeichnen wir als konkret, das Allgemeine, vom Einzelding „Abgezogene“, als abstrakt. Sinnlich Wahrnehmbares unterscheiden wir vom bloß Gedachten, das „reale“ Ding vom „bloßen“ Begriff.

Der Gegensatz von „konkret“ zu „abstrakt“ entspricht nicht der Unterscheidung von empirischem Objekt und Begrifflichkeit. Beide sind unmittelbar gegeben, das Objekt in der

Erfahrung, der Begriff im Denken. Unmittelbar oder konkret nennen wir alles, was da ist und nicht nur etwas vermittelt, indem es auf etwas anderes hinweist. In der konkreten Dichtung haben wir es nicht mit Urteilen über empirische Gegenstände, sondern mit kategorialen Formen des Denkens zu tun.

Das geschriebene Wort ist nichts anderes als eine Reihe von geraden und krummen Linien auf einer bestimmten Fläche, in einem bestimmten Raum, das gesprochene Wort eine Reihe von Lauten, d. h. von Schallwellen mit bestimmten physikalischen Eigenschaften.

1965

Die einzelnen Worte sagen in der visuellen Poesie nicht unmittelbar etwas über den Gegenstand aus, der mit ihnen gemeint sein könnte. Sie stehen uns gegenüber. Sie repräsentieren sich selbst.

1968

Worte sind Laut- und Schriftzeichen für Begriffe. Wie ist es möglich, daß sich mit bestimmten Anordnungen von Linien bestimmte Denkinhalte verbinden? Die gegenseitige Durchdringung von Sichtbarem und Gedachtem im visuellen Gedicht setzt diese Korrelation zwischen Zeichen und Begriff voraus. Wir unterscheiden zwischen einem gedachten Haus und einem wahrnehmbaren, das bewohnt werden kann. Das bewohnbare Haus ist etwas Einzelnes und eigentlich Unwiederholbares, der Begriff Haus dagegen ist etwas Universelles, eine Idealität, die sich keinem Objekt der Wahrnehmung genau und unverwechselbar angleicht. Ohne gegenständliche Entsprechung sind die obersten, voneinander unableitbaren Begriffe oder Kategorien, wie z. B. Qualität, Quantität, Relation usw.

Als Kommunikationsphänomen bleibt die Schrift angewiesen auf die Einheit von Zeichen und Begriff. Diese gegenseitige Abhängigkeit ermöglicht im visuellen Gedicht eine poetische Dimensionierung des Begriffes und eine Identifikation oder Differenzierung zwischen Begriff, Zeichen und Raum. In der visuellen Poesie gibt es keine Metaphern und auch keine Sätze über Gegenstände oder Ereignisse außerhalb der Sprache. Die Begriffe stehen hier für sich, im Gegensatz zu Begriffen innerhalb eines beliebigen Textes, die als Abstraktionen etwas Gegenständliches vermitteln. Auf sich selbst bezogen, identifizieren sich die Begriffe in der visuellen Dichtung mit ihren kommunikativen Bedingungen, den Zeichen, ihrer Größe, Stellung und Umgebung. Diese Identifikation wird im Bewußtsein des Lesers vollzogen.

1968

Nichts scheint in der visuellen Dichtung so verwirrend zu sein wie die bloße Präsentation der Begriffe. Die Worte stehen vor dem Leser wie Gegenstände. Der Begriff präsentiert sich selbst als Idee, d. h. als intelligible Realität, in seiner Beziehung zu den Zeichen, durch die er erscheint.

1968

4 HANS HOLLEIN

„Alles ist Architektur“ (Auszug aus Bau 1-2, 1968)
begrenzte begriffsbestimmungen und traditionelle definitionen der architektur und ihrer mittel haben heute weitgehend an gültigkeit verloren. der umwelt als gesamtheit gilt unsere anstrengung und allen medien, die sie bestimmen. dem fernsehen wie dem künstlichen klima, den transportationen wie der kleidung, dem telephon wie der behausung. die erweiterung des menschlichen bereiches und der mittel der bestimmung der um-„welt“ geht weit über eine bauliche feststellung hinaus. heute wird gewissermaßen alles architektur. „architektur“ ist eines dieser medien.

unter den verschiedensten medien, welche heute unser verhalten und unsere umgebung definieren – als auch die lösung bestimmter probleme – ist „architektur“ eine möglichkeit. der mensch schafft künstlich zustände. dies ist die architektur. physisch und psychisch wiederholt, transformiert, erweitert er seinen physischen und psychischen bereich, bestimmt er „umwelt“ im weitesten sinne.

er erweitert sich selbst und seinen körper. er teilt sich mit. architektur ist ein medium der kommunikation.

der mensch ist beides – selbstzentriertes individuuum und teil der gemeinschaft.

dies bestimmt sein verhalten. von einem primitiven wesen hat er sich selbst mittels medien kontinuierlich erweitert, seinerseits diese medien kontinuierlich erweiternd.

der mensch hat ein gehirn. seine sinne sind die grundlage zur wahrnehmung der umwelt. medien der definition, der festlegung einer (jeweils gewünschten) umwelt beruhen auf der verlängerung diese sinne.

dies sind die medien der architektur.

viel weitergehend jedoch sind die konsequenzen, die etwa die neuen medien der kommunikation (sei es telephon, radio, fernsehen u. a.) mit sich bringen, und es wird so ein begriff wie der des lehr- und lerngebäudes (schule) unter umständen ganz verschwinden und durch diese mittel ersetzt werden.

erwähnt sei auch die verlagerung des gewichtes von bedeutung zu wirkung. architektur hat einen „effekt“. so wird auch die art und weise der inbesitznahme, der verwendung eines objektes im weitesten sinne wichtig. ein gebäude kann ganz information werden, seine botschaft könnte ebenso nur durch die medien der information (presse, tv u. dgl.) erlebt werden. tatsächlich erscheint es fast unwichtig, ob etwa die akropolis oder die pyramiden physisch existieren, da sie der majorität der allgemeinheit sowieso nicht durch eigenes erlebnis, sondern durch andere medien bewußt werden, ja ihre rolle eben auf ihrem informationseffekt beruht. ein gebäude könnte also simuliert werden.

frühe beispiele der extensionen der architektur durch kommunikationsmethoden sind telephonzellen – ein gebäude minimaler gröÙe, doch eine globale umwelt direkt einschließend. umwelten dieser art im noch engeren bezug zum körper und noch konzentrierterer form liefern auch zum beispiele die heime der düsenpiloten, die durch ihre telekommunikatorischen anschlüsse die sinne und sinnesorgane erweitern, als auch weite bereiche mit ihnen direkt in beziehung bringen. einer synthese entgegen und zu extremen formulierungen des standortes einer heutigen „architektur“ führt schließlich die entwicklung der raumkapseln und insbesondere des raumanzuges. hier wird eine „behausung“ geschaffen, die, weitaus perfekter als jedes „gebäude“, außerdem noch eine umfassende kontrolle der körpertemperatur, der nahrungszufuhr und fäkalienverwertung, des wohlbefindens und dergleichen in extremsten umständen bietet, verbunden mit einem maximum an mobilität.

so haben wir heute „genähte“ architektur, wie es auch „aufgeblasene“ architektur gibt. dies alles sind jedoch mittel der architektur, die im grunde noch materiell, noch bau-„materialien“ sind.

eine echte architektur unserer zeit ist daher im begriffe, sich sowohl als medium neu zu definieren, als auch den bereich ihrer mittel zu erweitern. viele bereiche außerhalb des bauens greifen in die „architektur“ ein, wie ihrerseits die architektur und die „architekten“ weite bereiche erfassen.

alle sind architekten. alles ist architektur.

wenige versuche wurden jedoch gemacht, mit anderen als physischen mitteln (etwa licht, temperatur, geruch) unsere umwelt zu definieren, raum zu bestimmen. hat hier schon die verwendung herkömmlicher verfahren weitgehende erweiterungsmöglichkeiten, so sind diejenigen des laser (holograph) noch kaum vorauszusagen, schließlich sind praktisch überhaupt keine untersuchungen für die gezielte verwendung von chemikalien und drogen sowohl zur kontrolle der körpertemperaturen und körperfunktionen, als auch zur artifizuellen schaffung einer umwelt angestellt worden.

architekten müssen aufhören, nur in materialien zu denken.

5 H. C. ARTMANN

acht-punkte-proklamation des poetischen actes (april 1953)

es gibt einen satz, der unangreifbar ist, nämlich der, daß man dichter sei kann, ohne auch irgendwann ein wort geschrieben oder gesprochen zu haben.

vorbedingung ist aber der mehr oder minder gefühlte wunsch, poetisch handeln zu wollen. die alogische geste selbst kann, derart ausgeführt, zu einem act von ausgezeichneter schönheit, ja zum gedicht erhoben werden. schönheit allerdings ist ein begriff, welcher sich hier in einem sehr geweihten spielraum bewegen darf.

1. der poetische act ist jene dichtung, die jede wiedergabe aus zweiter hand ablehnt, das heißt, jede vermittlung durch sprache, musik oder schrift.
2. der poetische act ist dichtung um der reinen dichtung willen. er ist reine dichtung und frei von aller ambition nach anerkennung, lob oder kritik.
3. ein poetischer act wird vielleicht nur durch zufall der öffentlichkeit überliefert werden. das jedoch ist in hundert fällen ein einziges mal. er darf aus rücksicht auf seine schönheit und lauterkeit erst gar nicht in der absicht geschehen, publik zu werden, denn er ist ein act des herzens und der heidnischen bescheidenheit.
4. der poetische act wird starkbewußt extemporiert und ist alles andere als eine bloße situation, die keineswegs des dichters bedürfte. in eine solche könnte jeder trottler geraten, ohne es aber jemals gewahr zu werden.
5. der poetische act ist die pose in ihrer edelsten form, frei von jeder eitelkeit und voll heiterer demut.
6. zu den verehrungswürdigen meistern des poetischen actes zählen wir in erster linie den satanisch-elegischen c. d. nero und vor allem unseren herrn, den philosophisch-menschlichen don quijote.
7. der poetische act ist materiell vollkommen wertlos und birgt deshalb von vornherein nie den bazillus der prostitution. seine lautere vollbringung ist schlechthin edel.
8. der vollzogene poetische act, in unserer erinnerung aufgezeichnet, ist einer der wenigen reichtümer, die wir tatsächlich unentreibbar mit uns tragen können.

6 PETER WEIBEL

Vorsätze (1968/69, Auszug)

ist aber einmal sprache als Zeichensystem (bzw als kalkül) definiert, so bedeutet das auch, daß der sprachbegriff erweitert werden kann, denn als zeichen innerhalb eines sprachsystems können dann nicht nur buchstaben, laute und wörter, sondern auch andere materialien dienen. diese erweiterung des sprachbegriffs kann bis zu jenem punkt vorangetrieben werden, wo ein dichter ohne jede verbale sprache auskommt. dichtung heute kann in der tat dichtung ohne (verbale) sprache sein.

die elektronischen medien bedeuten eine veränderung der raum- und zeitstruktur unserer physikalischen wie gesellschaftlichen wirklichkeit. die elektronischen medien sind erfindungen, die unsere wirklichkeit erweitern und desgleichen unser bewußtsein. die elektronischen medien (von der schallplatte bis zum fernseher) sind gleichsam unsichtbare drogen, die psychische wie politische veränderungen bewirken.

zeitgemäße dichtung muß dieser durch die medien veränderten wahrnehmung und der medialen wirklichkeit, diesem veränderten bewußtsein und der neuen wirklichkeits- und sprachauffassung rechnung tragen. das material des dichters muß sich über den schriftlich hinaus erweitern, von der feder zur kathoden-röhre, von der weißen schriftseite zum bildschirm.

dichtung muß heute die herausforderung der elektronischen medien annehmen und mit der erweiterung ihrer materialien (vom stein bis zur fotografie) auch ihre methoden erweitern. sie experimentiert nicht nur mit silben, sondern auch mit stoffen, mit strichen, mit fotos, mit der handschrift, mit der elektronik, mit steinen, mit chemikalien, mit maschinen, mit zahlen,

mit gebärden, mit körpern, mit zeit- und raumstrukturen, mit den medien, mit kommunikationsstrukturen, mit publikationsformen, mit sozialen strukturen.

literatur wird bleiben, was sie schon immer war: staatsdienst, verklärung eines gefängnisses zur besten aller welten, verstärkung des status quo.

dichtung wird sein, was gute dichtung schon immer war: transport neuer erkenntnisse und empfindungen, exploration der wirklichkeit jenseits der staatlichen normen, verstärkung und erhebung des individuums. das ergebnis solcher dichtung kann sein:

$e = mc^2$ (Einstein) oder „destroy this world to win a paradise“ (Shakespeare).

zur geschichte dieser ultra-literatur, einer literatur mit einer ultra-literarischen bedeutung, gehören dann selbstverständlich dichter wie Galileo Galilei, James Clark Maxwell, Quirinus Kuhlmann, Athanasius Kircher, Artaud etc.

dichtung heute wird also den veränderten raum- und zeitstrukturen, der expansion unseres bewußtseins, unserer kommunikation und unserer wirklichkeit rechnung tragen. dichtung heute verwendet die elektronischen medien, erkundet und erzeugt durch sie/mit ihnen eine neue wirklichkeit, entdeckt neue formen der kommunikation, neue strukturen des erlebens, betreibt experimentelle linguistik und experimentelle kommunikation, erweitert den begriff der dichtung.

der dichter als elektronischer messias. dichter der medien.

ein dichter, der nicht mehr am verhalten von wörtern in sätzen, sondern am verhalten von menschen in situationen interessiert ist, der nicht nur mit silben experimentiert, sondern mit sozialen strukturen, mit zeit- und raumstrukturen.

mit dieser vollständigkeit seiner mittel und methoden werden pegasus und poet keine fiktionen mehr sein, sondern eine einheit bilden. mit einfachen worten: „das bewußtsein des chaos“ (Redon) wird zu keinem chaos des bewußtseins.