

Ansichten. 40 Künstler aus Österreich = U. Drechsler (Hrsg.),  
Salzburger, Wien

## PETER WEIBEL



Geb. 1945 in Odessa.  
1964-75 Studium der Literatur, Medizin, Logik und Philosophie in  
Paris und Wien.  
Seit 1981 Professor an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien,  
1981-86 Professor an der Gesamthochschule, Kassel, seit 1985  
Professor an der State University of New York, Buffalo, seit 1990  
Direktor des Instituts für Neue Medien an der Städelschule,  
Frankfurt a. M.  
Lebt in Frankfurt, Wien und USA.

S. 748-753

Foto: Miko Krizanovic

(1992)

*Du bist als Praktiker und Theoretiker einer der profiliertesten Vertreter der Neuen Medien. Kann man diese Neuen Medien losgelöst von den herkömmlichen künstlerischen Medien betrachten beziehungsweise wie siehst du die historische Entwicklung?*

Die Entwicklung der Neuen Medien ist einerseits eine Lösung von den traditionellen historischen Kunstmedien, die ich „eingefrorene Technologie“ nenne. Dieser Bruch mit dem – historischen – Bild erfolgte während der industriellen Revolution durch die Einführung der Zeit, der Bewegung, der modernen Maschinen und modernen Materialien in das Bild, in die Produktion des Bildes. Andererseits sind die Neuen Medien an das historische Bildmedium formal und ästhetisch in der Herstellung, in der Evaluation etc. gebunden. Sie setzen latente Tendenzen und bildimmanente Probleme fort, entwickeln sie weiter im Dreischritt: Akzentverschiebung beziehungsweise Vernachlässigen, Verabsolutierung beziehungsweise Verselbständigung und drittens Substitution beziehungsweise Weglassen. Dadurch aktualisieren die Neuen Medien stets auch die alten Medien, schaffen dadurch eigentlich erst eine Tradition. Wie umgekehrt diese Tradition dann die Voraussetzung für die Neuen Medien bildet. Es handelt sich also um wechselseitige Beeinflussungen und gleichzeitige Autonomie-Erklärungen. Das kann man ganz gut auch an meiner persönlichen Werkentwicklung erkennen.

Beginnen müssen wir hier beim Film, dem zweiten technischen Bildmedium, um nicht bis zur Fotografie zurückgehen zu müssen. In Österreich wurde seit den fünfziger Jahren, seit Kubelka, Kren, Radax versucht, dem Bildmedium Film eine autonome Kunstform zu geben, gleichwertig den anderen Medien, sei es Malerei oder Musik. Diese erste Generation hat sich in der Kompositionstechnik eher an das Medium Musik angelehnt als an Literatur oder Malerei. Wie ich Ende 1964 in diese Situation hineingekommen bin – ich war vorher mehr als ein Jahr in Paris –, war ich über die internationale Kunstsituation von Yves Klein auf und abwärts von vornherein besser informiert, aber auch über den Film. In Paris habe ich jeden Tag mindestens drei Filme gesehen, amerikanische Undergroundfilme, seltene Spielfilme, bis zu den klassischen Avantgardefilmen der zwanziger Jahre. Ich hatte also als Neunzehnjähriger eine profunde Ausbildung, was die Geschichte des Films betrifft. Da haben mich dann die Grenzen dieses Mediums interessiert, und ich habe begonnen, diese zu hinterfragen, durchaus unter dem Eindruck der Avantgardebewegungen dieser Zeit: Fluxus, Situationismus und dann auch Wiener Aktionismus, ein Begriff, den ja ich erfunden habe. Im Expanded Cinema, im erweiterten Kino, wurden dann die Grundlagen des Mediums dekonstruiert. Wie kann man die Grundelemente – Leinwand, Projektor, Licht – in eine andere Reihenfolge kriegen, ersetzen, austauschen, vernachlässigen oder anders akzentuieren? Da-



Zur Kosmologie des Paradoxen, Ausstellung 1975, Wien, Galerie nächst St. Stephan

# PETER WEIBEL



Geb. 1945 in Odessa.  
 1964–75 Studium der Literatur, Medizin, Logik und Philosophie in  
 Paris und Wien.  
 Seit 1981 Professor an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien.  
 1981–86 Professor an der Gesamthochschule, Kassel, seit 1985  
 Professor an der State University of New York, Buffalo, seit 1990  
 Direktor des Instituts für Neue Medien an der Städelschule,  
 Frankfurt a. M.  
 Lebt in Frankfurt, Wien und USA.

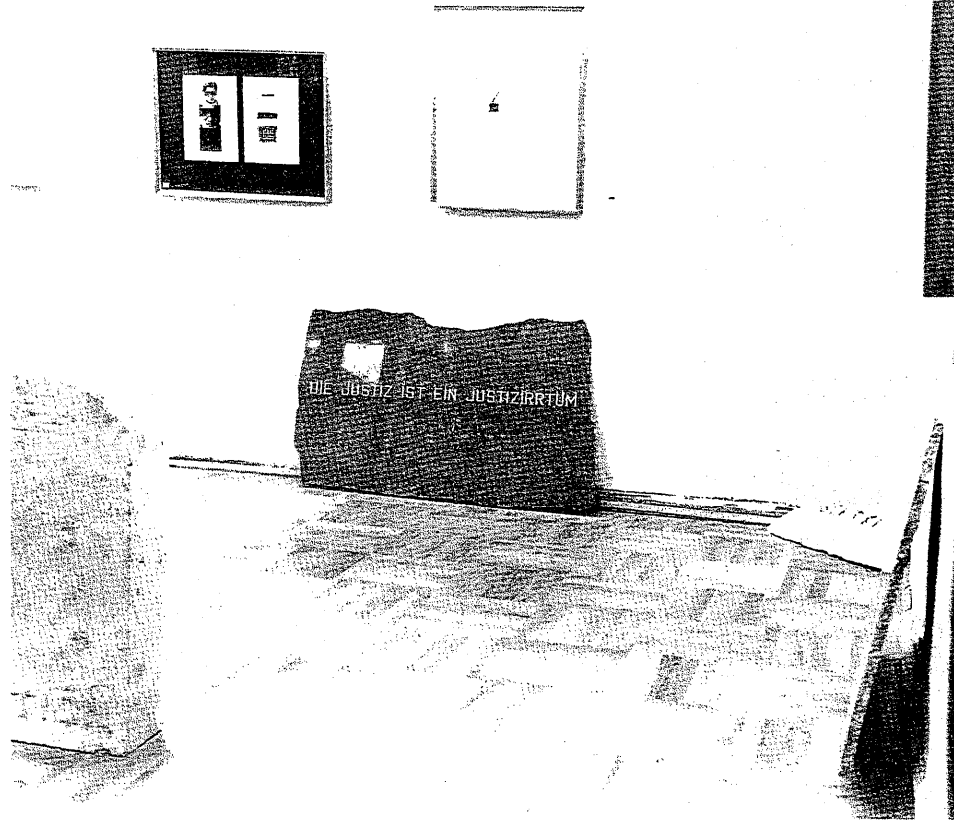
Foto: Mirko Krizanovic

er einer der profilierte-  
 am man diese Neuen  
 entlichen künstlerischen  
 se wie siehst du die

ist einerseits eine Los-  
 rischen Kunstmedien.  
 enne. Dieser Bruch mit  
 hrend der industriellen  
 er Zeit, der Bewegung,  
 rnen Materialien in das

en an das historische  
 in der Herstellung, in  
 ezen latente Tendenzen  
 entwickeln sie weiter im  
 ziehungsweise Vernach-  
 gsweise Verselbständi-  
 ziehungsweise Weglas-  
 n Medien stets auch die  
 ntlich erst eine Tradi-  
 n dann die Vorausset-  
 is handelt sich also um  
 leichzeitige Autonomie-  
 e gut auch an meiner  
 nmen.

Beginnen müssen wir hier beim Film, dem zweiten techni-  
 schen Bildmedium, um nicht bis zur Fotografie zurückge-  
 hen zu müssen. In Österreich wurde seit den fünfziger  
 Jahren, seit Kubelka, Kren, Radax versucht, dem Bild-  
 medium Film eine autonome Kunstform zu geben, gleich-  
 wertig den anderen Medien, sei es Malerei oder Musik. Diese  
 erste Generation hat sich in der Kompositionstechnik eher  
 an das Medium Musik angelehnt als an Literatur oder  
 Malerei. Wie ich Ende 1964 in diese Situation hinein-  
 gekommen bin – ich war vorher mehr als ein Jahr in Pa-  
 ris –, war ich über die internationale Kunstsituation von  
 Yves Klein auf und abwärts von vornherein besser infor-  
 miert, aber auch über den Film. In Paris habe ich jeden Tag  
 mindestens drei Filme gesehen, amerikanische Under-  
 groundfilme, seltene Spielfilme, bis zu den klassischen  
 Avantgardefilmen der zwanziger Jahre. Ich hatte also als  
 Neunzehnjähriger eine profunde Ausbildung, was die Ge-  
 schichte des Films betrifft. Da haben mich dann die Gren-  
 zen dieses Mediums interessiert, und ich habe begonnen,  
 diese zu hinterfragen, durchaus unter dem Eindruck der  
 Avantgardebewegungen dieser Zeit: Fluxus, Situationismus  
 und dann auch Wiener Aktionismus, ein Begriff, den ja ich  
 erfunden habe. Im Expanded Cinema, im erweiterten Kino,  
 wurden dann die Grundlagen des Mediums dekonstruiert.  
 Wie kann man die Grundelemente – Leinwand, Projektor,  
 Licht – in eine andere Reihenfolge kriegen, ersetzen, aus-  
 tauschen, vernachlässigen oder anders akzentuieren? Da-



Zur Kosmologie des Paradoxon, Ausstellung 1975, Wien, Galerie nächst St. Stephan

durch sind plötzlich ganz andere Kinoformen entstanden, auch unter Einschluss des Körpers. So habe ich 1965 einen 35-mm-Film gemacht, wo ich auf jeden Kader nur meinen Fingerabdruck gegeben habe: das kann jemanden natürlich an Manzoni erinnern. Es wurde ja auch versucht, das Filmmedium durch das Durchdringen mit anderen Kunstformen der zeitgenössischen Avantgarde selbst zu einer Avantgardekunstform zu erklären. Dabei hat es sich Intermedia und Multimedia genähert. Das machte es dann notwendig, Ende der sechziger Jahre, als technisch die ersten Möglichkeiten dazu aufgetaucht sind, alles, was im Film schwierig zu bewältigen war – der Einbezug des Publikums, Interaktivität, andere Zeitformen –, mit dem neuen Medium Video zu versuchen. So habe ich 1969 – wie ich glaube als erster in Österreich – Videoinstallationen gemacht: Closed-Circuit-Installationen, wie man dies später bezeichnete.

Aber es hat hier niemanden gegeben, den solche Sachen interessiert hätten. Im Ausland gab es Festivals, in London, in Paris, die haben einen eingeladen, auch ein wenig Geld gegeben, und so konnte man die ersten Videoexperimente realisieren. Ohne diese Festivals hätten wir – meine Generation – damals unsere Arbeit gar nicht entwickeln können, zumindest nicht die ersten fünf Jahre. Die einzige Ausnahme war 1973 in Graz die Trigon-Veranstaltung „Audiovisuelle Botschaften“. Um auf deine Frage zurückzukommen: Die Unterschiede zwischen den Medien waren damals schon sehr stark, schon allein die Produktionsformen. Was mich zum Beispiel am Film immer gestört hat, war die lange Produktionszeit. In der Malerei war Spontaneität möglich, eine schnelle Produktionsweise, Mathieu etwa.

In Übereinstimmung mit der linken Studentenbewegung damals wollte ich kein Kunstwerk als Ware, als hochpoliertes Produkt, sondern ich wollte das Prozessuale betonen. Dafür mußte ich den Film, die Produktion radikal umdrehen. Ich habe mich einfach vor die bestrahlte Leinwand gestellt. In der Kamera war kein Film, im Projektor war kein Film. Nur das Projektorlicht war vorhanden, die Leinwand, ich und die Geräusche der Kamera: Produktion, Produkt und Präsentation wurden eins in einer Art Performance. Ich habe diesen Begriff erstmals 1970 bei einer Performance in Kopenhagen verwendet, um mich von den körperbetonten Aktionen abzusetzen. Bei einer Performance ist im Gegensatz zu einer Aktion der Körper nur Teil anderer Medien, eben der technischen Medien. Während sich die Aktionen – etwa von Nitsch oder Mühl – unter dem Druck der Malerei, der Farbe als Material, auf die

materiellen organischen Elemente des Körpers reduziert haben, war die Tendenz von mir, den Körper als Skulptur aufzulösen, ihn als sozialen Code zu begreifen, seine mentale Dimension zu steigern, indem er sich durch die technischen Medien ausdehnt und gleichsam immateriell wird.

*Du hast von mangelnder Akzeptanz gesprochen, wie war das konkret?*

Erstaunlich war – gerade für die heutige Generation – unser unglaubliches Echo in den Massenmedien. Wir hatten auf den Lokalseiten viel größere Resonanz – es waren eben Skandale –, als sie heutige Künstler je haben. Denen gelingt es höchstens, auf die Kulturseite zu kommen, aber nicht, ins Bewußtsein der Bevölkerung einzudringen. Wir waren damals sehr populär in den Medien, wurden aber in der Kunstwelt und ihren Institutionen ca. zehn Jahre total abgelehnt. Die Kritiker waren selbst in langen Gesprächen nicht davon zu überzeugen, daß das, was wir machten, Kunst sei.

Es hat auch keine Galerien dafür gegeben. Nur einmal, 1966, nach unserem – Brus, Kren, Mühl, Nitsch, ich – großen Erfolg beim „Destruction in Art Festival“ in London, als Time, Life und andere internationale Zeitschriften darüber berichteten, da haben die Österreicher gedacht, da muß doch etwas dran sein. So hat uns Monsignore Mauer in der Galerie nächst St. Stephan einen Aktionsabend erlaubt. Konkret bedeutete die mangelnde Akzeptanz eine ungläubliche Armut und soziale Erniedrigung. Ich mußte zehn Jahre in ausländischen Fabriken ca. drei Monate pro Jahr arbeiten, meistens in Schweden, um mein Leben finanzieren zu können. Ich hatte oft nicht einmal das Geld für die Straßenbahn. Ich mußte stehlen, betteln. Ich wurde delogiert, verkehrte in der Pfandleihanstalt statt in Salons, lernte das Dorotheum und die Chance kennen. Hatte unzählige Nebenjobs, von Schneeschaufeln in der Nacht bis zum Straßenpflastern.

Viel schlimmer war aber, daß viele Projekte und Ideen liegenblieben als Skizze und später, viel später, von anderen Künstlern ausgeführt wurden. Man wurde also um sein Werk betrogen. Zum Beispiel plante ich schon 1970, in Galerien einfach andere reale Räume auszustellen, eine Bäckerei, ein Reisebüro, eine Fabrik des 19. Jahrhunderts, eine Schiffskabine etc. Etwas, das später Guillaume Bijl getan hat.

*Wenn man das mit der heutigen Situation, der relativ raschen Akzeptanz vergleicht: Hat sich die Kunst jetzt mehr*

*der Gesellschaft angepaßt oder ist die Gesellschaft aufnahmebereiter geworden?*

Beides: die Kunst hat sich geändert, und die Gesellschaft hat gewisse Lernprozesse durchgemacht, nicht zuletzt wegen der Erfolge der Avantgardisten meiner Generation. Damals war sicherlich die Kluft zwischen der Kunstauffassung der Avantgarde und dem Kunstbewußtsein der Bevölkerung viel größer als heute. Wir haben die Informationsbasis vergrößert. Durch unsere Arbeit, durch unsere Kontakte im Ausland wurde der Boden für jüngere Galeristen bereitet. 1979 habe ich zum Beispiel mit Peter Pakesch, damals noch ein junger post-konzeptueller Künstler, eine Ausstellung für den Steirischen Herbst gemacht, „Schaufensterkunst“. Ich hatte damals schon sehr viele internationale Kontakte, brachte 1981 John Baldessari und andere nach Wien. Da konnten dann die jungen Künstler und Galeristen diese Struktur benutzen und in kommerzielle Bahnen lenken. Es ist ein Phänomen, daß die Arbeit der in Österreich verpönten Künstler wesentlich dazu beigetragen hat, Österreich strukturell international salonfähig zu machen. Ohne unsere Arbeit hätte niemand nach Österreich geschaut. Wie dann diese sogenannten Informations-Galerien wie Schwarzwälder/St. Stephan oder Krinzinger um 1980 erste Erfolge hatten, änderten sie das Programm, sprangen auf den Zug der Neuen Malerei und suchten sich auch eigene Künstler. Sie nahmen aber nicht uns, die die Szene geöffnet hatten, sondern neue, junge. Wir wurden quasi übersprungen, wir sind die doppelt betrogene Avantgarde: Man hat uns nicht gefördert, aber die Früchte unserer Arbeit geerntet.

*Du hast dazu ja auch freiwillig beigetragen und dein Wissen als Lehrer weitergegeben.*

Die Zeit an der Hochschule, von 1977 bis heute, gehört sicher zu den glücklicheren Kapiteln in meinem Leben, weil ich, wie ich glaube, sehr viele Leute auf einen eigenständigen Weg führen konnte; da sind Medienkünstler wie Ruth Schnell oder Herwig Kempinger, aber auch Maler wie Herbert Brandl und Heinrich Dunst und viele andere, etwa Brigitte Kowanz, Michael Schuster usw. Von meiner Lehrtätigkeit sind sehr viele Impulse ausgegangen, glaube ich.

*Du hast einmal gesagt, die Neuen Medien erweitern den Skulpturbegriff, und dich – vielleicht scherzhaft – als Bildhauer bezeichnet.*

Das war nicht scherzhaft.



Tür (Scanned Ol)

Skulptur kan historische Ka daß jemand r tisch und tel woanders. Wi Wir sind glei Ort. Diese n matischen Ze Skulpturen zu

*Eine solche A seiner Skulptu*

Genauso ist e Körper als fünfziger Jah nach Wotrubi

formen entstanden. habe ich 1965 einen Kader nur meinen jemanden natürlich auch versucht, das mit anderen Kunstwerke selbst zu einer bei hat es sich Inter- was machte es dann re, als technisch die sind, alles, was im der Einbezug des itformen -, mit dem habe ich 1969 - wie Videoinstallationen n, wie man dies spä- den solche Sachen Festivals, in London, auch ein wenig Geld in Videoexperimente en wir - meine Ge- icht entwickeln kön- f Jahre. Die einzige rignon-Veranstaltung deine Frage zurück- n den Medien waren in die Produktions- Film immer gestört In der Malerei war e Produktionsweise, Studentenbewegung als Ware, als hoch- das Prozessuale beto- Produktion radikal die bestrahlte Lein- n Film, im Projektor war vorhanden, die Kamera: Produktion, eins in einer Art f erstmals 1970 bei wendet, um mich von tzen. Bei einer Per- ction der Körper nur schen Medien. Wäh- ch oder Mühl - unter als Material, auf die

materiellen organischen Elemente des Körpers reduziert haben, war die Tendenz von mir, den Körper als Skulptur aufzulösen, ihn als sozialen Code zu begreifen, seine mentale Dimension zu steigern, indem er sich durch die technischen Medien ausdehnt und gleichsam immateriell wird.

*Du hast von mangelnder Akzeptanz gesprochen, wie war das konkret?*

Erstaunlich war - gerade für die heutige Generation - unser unglaubliches Echo in den Massenmedien. Wir hatten auf den Lokalseiten viel größere Resonanz - es waren eben Skandale -, als sie heutige Künstler je haben. Denen gelingt es höchstens, auf die Kulturseite zu kommen, aber nicht, ins Bewußtsein der Bevölkerung einzudringen. Wir waren damals sehr populär in den Medien, wurden aber in der Kunstwelt und ihren Institutionen ca. zehn Jahre total abgelehnt. Die Kritiker waren selbst in langen Gesprächen nicht davon zu überzeugen, daß das, was wir machten, Kunst sei.

Es hat auch keine Galerien dafür gegeben. Nur einmal, 1966, nach unserem - Brus, Kren, Mühl, Nitsch, ich - großen Erfolg beim „Destruction in Art Festival“ in London, als Time, Life und andere internationale Zeitschriften darüber berichteten, da haben die Österreicher gedacht, da muß doch etwas dran sein. So hat uns Monsignore Mauer in der Galerie nächst St. Stephan einen Aktionsabend erlaubt. Konkret bedeutete die mangelnde Akzeptanz eine ungleiche Armut und soziale Erniedrigung. Ich mußte zehn Jahre in ausländischen Fabriken ca. drei Monate pro Jahr arbeiten, meistens in Schweden, um mein Leben finanzieren zu können. Ich hatte oft nicht einmal das Geld für die Straßenbahn. Ich mußte stehlen, betteln. Ich wurde delogiert, verkehrte in der Pfandleihanstalt statt in Salons, lernte das Dorotheum und die Chance kennen. Hatte unzählige Nebenjobs, von Schneeschaukeln in der Nacht bis zum Straßenpflastern.

Viel schlimmer war aber, daß viele Projekte und Ideen liegenblieben als Skizze und später, viel später, von anderen Künstlern ausgeführt wurden. Man wurde also um sein Werk betrogen. Zum Beispiel plante ich schon 1970, in Galerien einfach andere reale Räume auszustellen, eine Bäckerei, ein Reisebüro, eine Fabrik des 19. Jahrhunderts, eine Schiffskabine etc. Etwas, das später Guillaume Bijl getan hat.

*Wenn man das mit der heutigen Situation, der relativ raschen Akzeptanz vergleicht: Hat sich die Kunst jetzt mehr*

*der Gesellschaft angepaßt oder ist die Gesellschaft aufnahmebereiter geworden?*

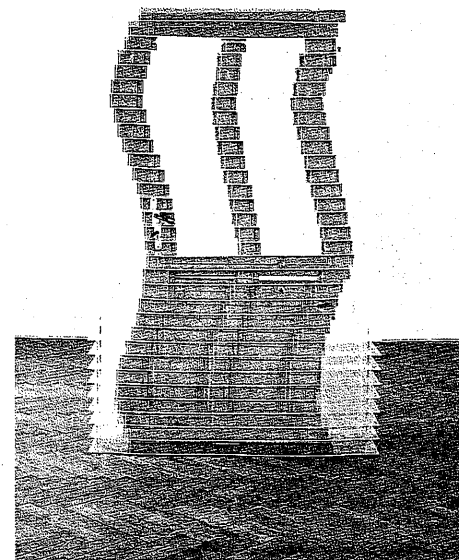
Beides: die Kunst hat sich geändert, und die Gesellschaft hat gewisse Lernprozesse durchgemacht, nicht zuletzt wegen der Erfolge der Avantgardisten meiner Generation. Damals war sicherlich die Kluft zwischen der Kunstauffassung der Avantgarde und dem Kunstbewußtsein der Bevölkerung viel größer als heute. Wir haben die Informationsbasis vergrößert. Durch unsere Arbeit, durch unsere Kontakte im Ausland wurde der Boden für jüngere Galeristen bereitet. 1979 habe ich zum Beispiel mit Peter Pakesch, damals noch ein junger post-konzeptueller Künstler, eine Ausstellung für den Steirischen Herbst gemacht, „Schaufensterkunst“. Ich hatte damals schon sehr viele internationale Kontakte, brachte 1981 John Baldessari und andere nach Wien. Da konnten dann die jungen Künstler und Galeristen diese Struktur benutzen und in kommerzielle Bahnen lenken. Es ist ein Phänomen, daß die Arbeit der in Österreich verpönten Künstler wesentlich dazu beigetragen hat, Österreich strukturell international salonfähig zu machen. Ohne unsere Arbeit hätte niemand nach Österreich geschaut. Wie dann diese sogenannten Informations-Galerien wie Schwarzwälder/St. Stephan oder Krinzinger um 1980 erste Erfolge hatten, änderten sie das Programm, sprangen auf den Zug der Neuen Malerei und suchten sich auch eigene Künstler. Sie nahmen aber nicht uns, die die Szene geöffnet hatten, sondern neue, junge. Wir wurden quasi übersprungen, wir sind die doppelt betrogene Avantgarde: Man hat uns nicht gefördert, aber die Früchte unserer Arbeit geerntet.

*Du hast dazu ja auch freiwillig beigetragen und dein Wissen als Lehrer weitergegeben.*

Die Zeit an der Hochschule, von 1977 bis heute, gehört sicher zu den glücklicheren Kapiteln in meinem Leben, weil ich, wie ich glaube, sehr viele Leute auf einen eigenständigen Weg führen konnte; da sind Medienkünstler wie Ruth Schnell oder Herwig Kempinger, aber auch Maler wie Herbert Brandl und Heinrich Dunst und viele andere, etwa Brigitte Kowanz, Michael Schuster usw. Von meiner Lehrtätigkeit sind sehr viele Impulse ausgegangen, glaube ich.

*Du hast einmal gesagt, die Neuen Medien erweitern den Skulpturbegriff, und dich - vielleicht scherzhaft - als Bildhauer bezeichnet.*

Das war nicht scherzhaft.

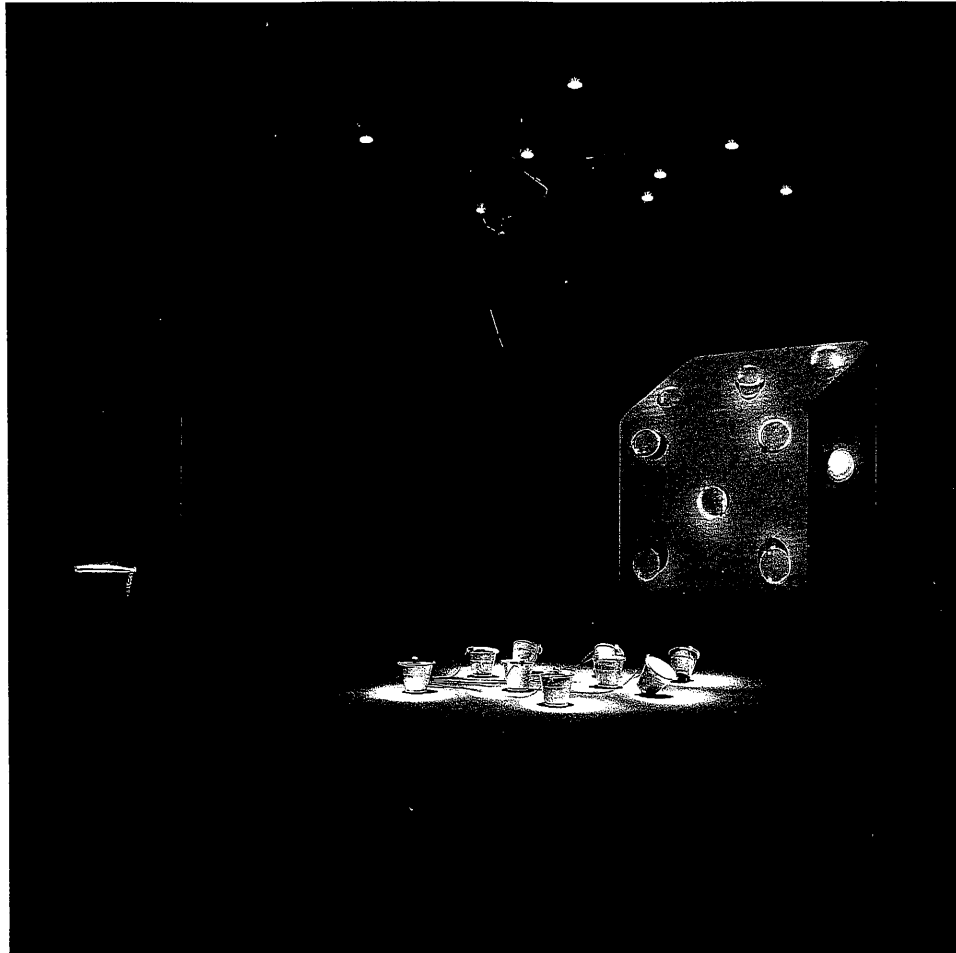


Tür (Scanned Objects), 1991, Holz, Plexiglas, 202x130x40 cm.

Skulptur kann heute nicht mehr festgebunden werden an historische Kategorien, wie der Körper im realen Raum oder daß jemand mit Stein arbeitet. Ich sitze hier an Schreibtisch und telefoniere, also ich bin mit meiner Stimme woanders. Wir sind displacced, disloziert, fragmentarisiert. Wir sind gleichzeitig an einem Ort und an einem anderen Ort. Diese neue Körper- und Raumerfahrung des telematischen Zeitalters kann eigentlich nur mit medialen Skulpturen zum Ausdruck gebracht werden.

*Eine solche Auffassung muß doch gerade in Österreich mit seiner Skulpturtradition auf Widerstand stoßen.*

Genauso ist es. Eine Figur wie Franz West, der einen am Körper als Volumen orientierten Skulpturbegriff der fünfziger Jahre transportiert, quasi als dritte Generation nach Wotruba, und mit informellen Materialsulpturen à la



Wasserwürfel, 1988, Interaktive Videoinstallation, MAK Wien

Oberhuber kombiniert, wird kulturpolitisch unterstützt. Leider ist es so, daß meine Auffassung von Skulptur hier wenig Wurzeln gefunden hat.

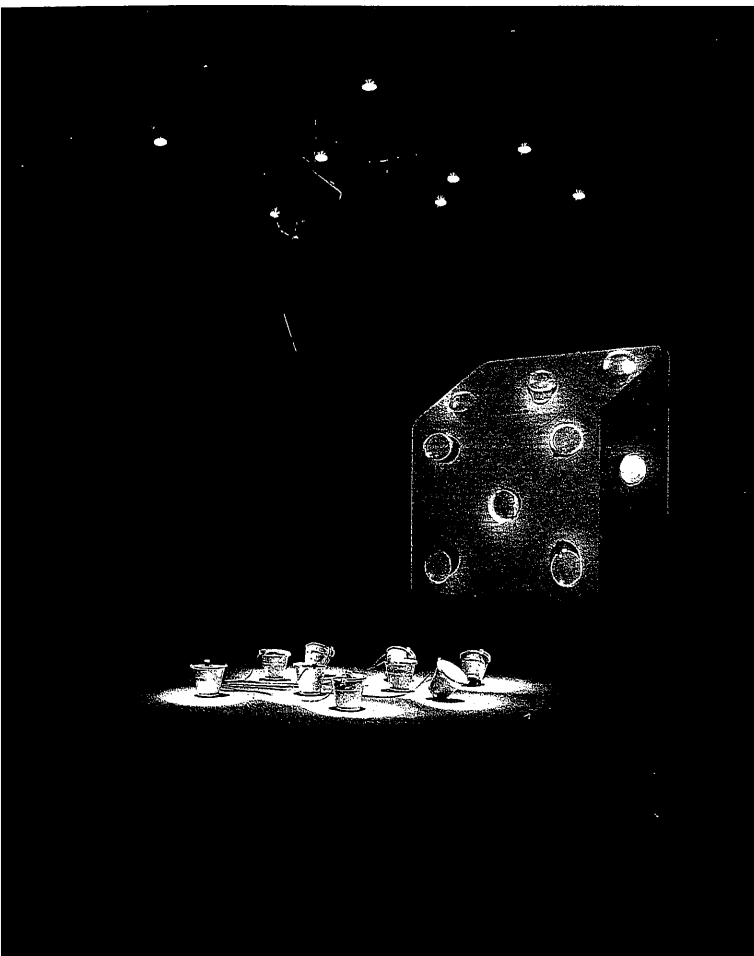
*Kannst du deinen Skulpturbegriff kurz formulieren?*

Für mich ist Skulptur mehrdimensionale, ungleichzeitige und nicht lokale Raumerfahrung, wie ich sie zum Beispiel beim Einparken erlebe. Ich muß gleichzeitig nach vorne und nach hinten schauen, muß meinen Körper virtuell ausdehnen, damit ich spüre, wann stoße ich an, wann nicht. Das sind Perspektiveprobleme, das sind territoriale Probleme. Es ist ein Realraum, ich sitze ja materiell im Auto, gleichzeitig ist es ein virtueller Raum, denn ich kann ihn ja nicht ganz kontrollieren, ich muß ihn quasi abschätzen, das heißt ich muß ihn mathematisieren. Das ist natürlich nur ein Beispiel dafür, wie der sinnliche Wahrnehmungsraum heute nicht mehr ausreicht. Wichtig für die neue Raumerfahrung ist der Faktor Zeit. Das ist ja schon früh erkannt worden, die Manifeste der klassischen Avantgarde sprechen immer wieder von Raum und Zeit. In der Praxis wurden aber weiter herkömmliche Skulpturen gemacht. Der Skulpturbegriff von heute muß eine Art von Außerräumlichkeit beinhalten, muß das Gefühl vermitteln, daß man sich in mehreren Raumschichten aufhalten kann, weiters muß die Beweglichkeit des Zuschauers beachtet werden. Der Raum als synthetische Konstruktion, als Wahrnehmungsleistung, als sozialer Code.

*Du bist Praktiker und Theoretiker, aber auch Ausstellungskurator, Rockmusiker. Du hast für die Werbung gearbeitet und vieles mehr. Du selbst bezeichnest dich als Polyartist*

*von multimedialer Mentalität. Ist auskennen?*

Das, was du ansprichst, hat er immer geschadet. Die einen sagt Theoretiker, aber ein schlechter, er ist ein guter Rockmusiker, ein Blödsinn. Oder, wenn er nur an sich. Dabei wird über Schönberg ein großartiger Theoretiker über Harmonielehre schreiben. Das sind territoriale Probleme. Es ist ein Realraum, ich sitze ja materiell im Auto, gleichzeitig ist es ein virtueller Raum, denn ich kann ihn ja nicht ganz kontrollieren, ich muß ihn quasi abschätzen, das heißt ich muß ihn mathematisieren. Das ist natürlich nur ein Beispiel dafür, wie der sinnliche Wahrnehmungsraum heute nicht mehr ausreicht. Wichtig für die neue Raumerfahrung ist der Faktor Zeit. Das ist ja schon früh erkannt worden, die Manifeste der klassischen Avantgarde sprechen immer wieder von Raum und Zeit. In der Praxis wurden aber weiter herkömmliche Skulpturen gemacht. Der Skulpturbegriff von heute muß eine Art von Außerräumlichkeit beinhalten, muß das Gefühl vermitteln, daß man sich in mehreren Raumschichten aufhalten kann, weiters muß die Beweglichkeit des Zuschauers beachtet werden. Der Raum als synthetische Konstruktion, als Wahrnehmungsleistung, als sozialer Code.



Videoinstallation, MAK Wien

Oberhuber kombiniert, wird kulturpolitisch unterstützt. Leider ist es so, daß meine Auffassung von Skulptur hier wenig Wurzeln gefunden hat.

*Kannst du deinen Skulpturbegriff kurz formulieren?*

Für mich ist Skulptur mehrdimensionale, ungleichzeitige und nicht lokale Raumerfahrung, wie ich sie zum Beispiel beim Einparken erlebe. Ich muß gleichzeitig nach vorne und nach hinten schauen, muß meinen Körper virtuell ausdehnen, damit ich spüre, wann stoße ich an, wann nicht. Das sind Perspektivprobleme, das sind territoriale Probleme. Es ist ein Realraum, ich sitze ja materiell im Auto, gleichzeitig ist es ein virtueller Raum, denn ich kann ihn ja nicht ganz kontrollieren, ich muß ihn quasi abschätzen, das heißt ich muß ihn mathematisieren. Das ist natürlich nur ein Beispiel dafür, wie der sinnliche Wahrnehmungsraum heute nicht mehr ausreicht. Wichtig für die neue Raumerfahrung ist der Faktor Zeit. Das ist ja schon früh erkannt worden, die Manifeste der klassischen Avantgarde sprechen immer wieder von Raum und Zeit. In der Praxis wurden aber weiter herkömmliche Skulpturen gemacht. Der Skulpturbegriff von heute muß eine Art von Außerräumlichkeit beinhalten, muß das Gefühl vermitteln, daß man sich in mehreren Raumschichten aufhalten kann, weiters muß die Beweglichkeit des Zuschauers beachtet werden. Der Raum als synthetische Konstruktion, als Wahrnehmungsleistung, als sozialer Code.

*Du bist Praktiker und Theoretiker, aber auch Ausstellungskurator, Rockmusiker. Du hast für die Werbung gearbeitet und vieles mehr. Du selbst bezeichnest dich als Polyartist*

*von multimedialer Mentalität. Wie sollen sich die Leute da auskennen?*

Das, was du sprichst, hat mir in Österreich sicherlich immer geschadet. Die einen sagen, er ist vielleicht ein guter Theoretiker, aber ein schlechter Künstler, die anderen sagen, er ist ein guter Rockmusiker, aber was er schreibt, ist ein Blödsinn. Oder, wenn er theoretisiert, denkt er immer nur an sich. Dabei wird übersehen, daß zum Beispiel ein Schönberg ein großartiger Theoretiker war, der erst ein Buch über Harmonielehre schreiben mußte, bevor er die atonale Musik entwickeln konnte. Man sieht nicht, daß ein Boulez, ein John Cage, ein Stockhausen in der Musik Bände von Aufsätzen geschrieben haben, das heißt in der Musik ist es ganz klar, daß jemand ohne Theorie sich nicht weiterentwickeln kann, dort wird das auch akzeptiert. Bei der bildenden Kunst ist es schwieriger. Dabei muß Theorie ja nicht nur in Aufsätzen stattfinden. Es gibt Protokolle von den Sitzungen der New Yorker Abstrakten Expressionisten. Künstlerkollegen und -paare reden miteinander theoretisch. Picasso und Braque haben, wenn sie sich getroffen haben, sicher wenig über Frauen gesprochen, sondern hauptsächlich über Bilder. In Österreich wird meist übersehen, daß Theoriebildung notwendig ist, um eine Arbeit voranzutreiben. Das Bild des theorielosen Gefühls- und Geschmackskünstlers ist noch immer weit verbreitet. Deswegen habe ich auch solche Figuren wie Kokoschka oder Klimt und finde sie völlig uninteressant, denn sie haben dazu beigetragen, dieses Klischeebild vom Künstler zu zementieren, und dadurch bewirkt, daß Österreich nie wirklich Anschluß an internationale Strömungen finden konnte und sich hier eine provinzielle Kunst breitmachte.