

This exhibition presents an overview of the network on which relevant contemporary art production in Vienna is based. The title alludes to Sigmund Freud's famous book "Das Unbehagen in der Kultur" (Culture and its Discontents, 1930) in that it describes a basic feature of the Austrian and European approach to culture, namely the assertion of being different. This book can bear a critique of culture that is so radical that it has not been taken note of or suppressed up to this day. The title also contains the word *Lokalzeit* (local time), so as to prevent any discourse on concepts like home, nation and religion. In this sense the title refers to particularity in the context of international modernism.

There is an absolute (international) time, but everywhere in the world it exists at a different (particular) point in time, i.e., at the local time. What is the time in a given place (locus) in the world? In an artistic context the question is:

What are the cultural practices that presently (particularly) exist in a given place (locally) of the world (globally). Nobody can escape LOCAL TIME, while the same international time applies for everybody. International time always defines itself and happens locally.

Which particularity dominates globally or universally is another question. It is, in most instances, a question of power.

In presenting the exhibition I am making use of two essential inventions of modernism: the BLACK BOX and the WHITE CUBE.

A wall made of shelves can be seen in all of the exhibition rooms. This wall consists of approximately 65 wooden boxes and stands freely in the space. One box is assigned to each artist (see enclosed information). The artists are free to do with these boxes whatever they wish. The front or the back walls may remain open, the walls may be closed in an opaque or transparent way, pictures may be hung up on the walls of the boxes, and sculptures or objects may be put into them. The boxes may be designed as a whole, or they may be filled up with material. The boxes form a space entirely open for artistic interventions. Existing works may be used or new ones created.

This "museum on the wall" provides almost lexical insight into new Viennese art.

I would like to thank Gabi Senn, Susanna Sommerer and Hans Weigand for their good collaboration and excellent organization without which this exhibition would never have been able to take place. I thank Christian Krawagna for his outstanding analysis of Austria exhibitions. My thanks also go to all of the artists who have contributed in an exceptional way to this show. Last not least I thank Christina and Gerhard Stepan for their active support of art. A project by a private art forum certainly means a challenging enrichment and stimulation for the Vienna art scene.

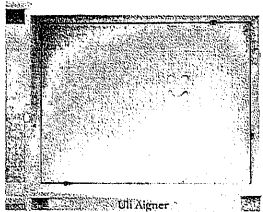
Peter Weibel

Kat. Lokalzeit - Vienna Material in Spiegel der Überbegriffe:  
Kaufmann (1994)

Peter Weibel

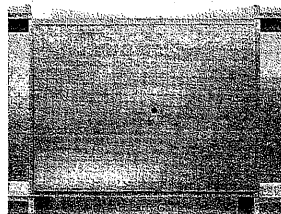
*o.s.*  
DAS EVERSIIVE POTENTIAL DER (1994)  
ÖSTERREICHISCHEN KUNST HEUTE

Von großer Bedeutung, wenn auch bei weitem nicht so wichtig, wie allgemein angenommen wird, sind bei Großausstellungen die zahlreichen Schnitte und Weglassungen die den Kurator züerst mehr bekümmern als die Betroffenen. Die Ausstellung "Lokalzeit" ist mit ca. 70 KünstlerInnen eine Großausstellung en miniature, nämlich sehr viele KünstlerInnen zeigen - auf relativ kleinem Platz relativ viel. Bei der Vorbereitung der Ausstellung wurde in langen Unterhaltungen, um nicht zu sagen Diskussionen, in Wiener Kaffeehäusern, daher auch die szenarisch verpflichtende Idee, ein Wiener Kaffeehaus auf der Einladungskarte abzubilden, um auf die Jahrhunderte alte Tradition der Wiener Kaffeehäuser als Geburtsort der Kultur hinzuweisen, erforscht, welche Wege die kulturelle Produktion in Wien genommen hat, welche Wege die Ausstellung begleiten und welche Spuren zu sichern wären. Es waren daher nicht die Wege des Wohlgefallens, die wir beschreiten wollten, sondern wir wollten auf einen Kern von Beziehungen hinsteuern, auf ein Netzwerk, das über Wien hinausgeht, auch wenn es dort angefangen hat. Dieses Netzwerk hat ohne Pathos, aber nach reiflichen Reflexionen eine Liste von Namen ergeben, die eine formale Ökonomie kennzeichnet, nämlich die Ökonomie der Relevanz füreinander. Die in der Ausstellung versammelten Künstlerinnen und Künstler haben nicht alle direkt miteinander zu tun gehabt, aber die Wege haben von einem zum anderen geführt, aufgrund der Wertschätzung oder Freundschaft, die sie füreinander empfinden. Das Problem der Auswahl geschah gleichsam autopoetisch, sich selbst steuernd, ohne Zensur, ohne Überbau. So ist es möglich, das großartige eversive Potential der jungen und jüngsten österreichischen Kunstszene erstmals den von Ignoranz gefangenen Augen des In- wie Auslandes zur Anregung darzubieten.



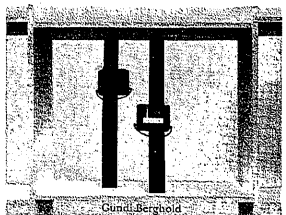
**ULI AIGNERs** Arbeiten sind darauf ausgerichtet, die subjektive Identität des Bildes allein durch Wiedereinsetzung in einen Ausstellungskontext zu erfahren. Gleichzeitig wird durch die doppelte Inanspruchnahme mechanischer Reproduktionsmedien die Reduzierung der künstlerischen Tätigkeit auf einen Arbeitsbegriff verstärkt, welcher nicht in einem Reservat der Freiheit von gesellschaftlichen Konventionen angesiedelt ist, sondern in der Tyrannei einer konsumgerigen Gesellschaft. Die szenische Provenienz ihrer Arbeiten ist nicht die Seele, sondern die Bedingungen der industriellen Massenproduktion und das Abhängigkeitsverhältnis zwischen

künstlerischer und funktionaler Bedeutung. **ART PARTY GANG.** Diese Form der Aktion spricht schon als neue Kunstform für sich selbst, die Intention der Handelnden ist das Versprechen einer zukünftigen Welt, wo das Bewußtsein der Austauschbarkeit jedes einzelnen durch die Suggestierung der Wichtigkeit seiner sozialen Rolle nicht ausstrahlt, sondern spielerisch zu einer objektiven Notwendigkeit wird, das Äquivalent zur Narrenfreiheit. Art Party Gang wendet sich gegen den von der herrschenden Ideologie proklamierten Mythos der Kunst, denn dessen nicht geringste Funktion besteht darin, selbst Aktionen, die mit dem letzten Mut der Verzweiflung entstehen, im Keime zu ersticken.

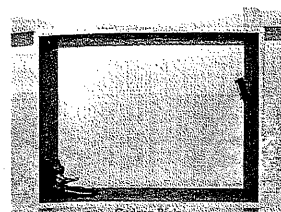


Der Beweis für die allgegenwärtige Realpräsenz dieses kittenden Pessimismus der Kunst ist der völlige Mangel an Parties, die diese Welt verändern. **GOTTFRIED BECHTOLDs** Werk ist nur bedingt museumsfähig. An der Grenze der Ausstellbarkeit liegt es am Publikum, Phantasie zu entwickeln. Hinter der verbrauchten Aktualität des Kommentarcharakters und den Stichworten im Innovationsregister - Arte Povera, Konzeptuelle Kunst, Land Art - werden auf Dauer die Arbeitskonzepte, die unverbrauchten Werke sichtbar. Diese Differenzierung entschädigt. **TINA BEPPERLING** schafft mit Spiegeln Kunstwerke, sehr persönliche Dinge, die dennoch das Gefühl des Unheimlichen kenn-

zeichnet. So sehen wir uns einem fremdartigen Inventar gegenüber, das noch unvollständig ist und das eines Tages sich vervollständigen zu sehen unwahrscheinlich bleibt. Dieses Inventar ist also vereinbar mit einer Ebene, die allein durch die analytische Erkenntnis definiert wäre; es ist aber nichtsdestoweniger überaus treffend angesichts einer komplexen existentiellen Verknüpfung der Erfahrung des Sinnlichen und des Denkbaren. Es gibt weder Tautologie noch Widerspruch; weder Hier noch Anderswo; weder Vernunft noch Bewußtsein usw. Es gibt nur Chiasmus, Dazwischen, Umkehrbarkeit - es gibt Differenz, viel-leicht. **GUNDI BERGHOLD.** Stand das Muster lange Zeit im Schatten des

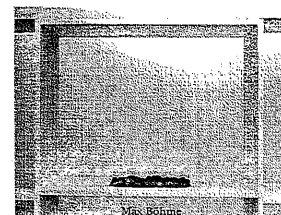
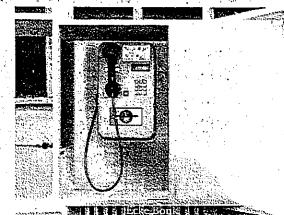


Ornamentalismus, der durch alle, die nach Adolf Loos kamen, darauf geworfen wurde, so ist es Video in der von Gundi Berghold praktizierten Form, der die Entdeckung der Funktionalität des dekorativen Impulses zuzuschreiben ist. Bei **GUDRUN BIELZ** erleben wir das Ende des perspektivischen Raumes (einer immer noch moralischen Hypothese, die sich sämtlichen klassischen Analysen über das "objektive" Wesen des Sehens solidarisch verbunden zeigt). Wir sind also Zeugen eines Vorgangs, in dem sogar das Spektakel abgeschafft wird. Wir befinden uns nicht mehr in der Gesellschaft des Spektakels, noch weniger sind wir dem spezifischen Typ von Entfremdung und



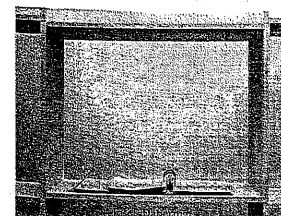
Repression ausgesetzt, den eine solche Gesellschaft impliziert. Sogar das Medium ist als solches nicht mehr greifbar. Es gibt kein Medium im buchstäblichen Sinne des Wortes mehr: von nun an läßt es sich nicht mehr greifen, es hat sich im Realen ausgedehnt und gebrochen, und man kann nicht einmal sagen, es habe sich oder die Realität dadurch verfälscht. **ECKE BONK.** Wer glaubt, man könnte sich in der Inkonsistenz bewegen, wie man sich im Ernsthaften bewegt, nämlich auf konsistente Weise, ist wirklich naiv. Im Bereich der Inkonsistenz muß man sich unzusammenhängend verhalten, ihr also konsistente Segmente beimischen und sie voneinander ununterscheidbar machen. Sie werden

sehen, daß es bei Ecke Bonk immer um diese akademische Frage der Ununterscheidbarkeit geht, die in der Geometrie auch das Problem der Inkongruenz heißt. Bonks Umgang mit der Mechanik enthüllt einen ungeheuren Ballast an Bedeutungen, die mit der technologischen Revolution der letzten Jahrhunderte in Wahrheit nur in sehr vagem Zusammenhang stehen. **MAX BÖHMES** Kunst ist beweiskräftiges Indiz für die Brüchigkeit von Wirklichkeitserfahrungen. Als Ausdruck von Ambivalenz mißt sie die Distanz zwischen der Authentizität (des Körperlichen) und dem Künstlichen (der Sprache und ihrem Zeichen). Was bei **HERBERT BRANDL** als unverfügbare Verdichtung

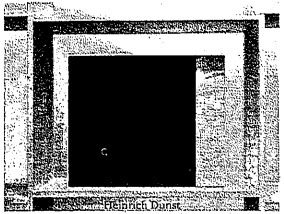


erscheint, das Pastose der Malerei, die erdichtete Überlagerung historischer und persönlicher Signifikanten, sondert sich in Wahrheit Farbton um Farbton selbst aus. Jedesmal wieder, wenn eine Farbe, eine Form, ein Raum, eine Tiefe, eine Schicht durchschnitten ist, immer wieder tauchen neue auf. Endlos endlich. Immer wieder von Neuem und gleichzeitig immer wieder aus einer vergangenen Unaus-tauschbarkeit erneuert sich seine historische Malerei, wie abstrakt oder gegenständlich auch immer, im persönlichen Imaginären und im Imaginären der Kunstgeschichte. **JOSEF DABERNIGs** Arbeiten drehen sich um die Frage nach der 'Wahrheit der Mathematik', statt der Wahr-

heit in der Malerei. Wie ideal sind geometrische und arithmetische Ordnungen und Verhältnisse? Sind Zahlenordnungen historische und kontingente Phänomene, oder entwickeln sie eine schon vorgegebene und im Menschen anthropologisch verankerte Logik, oder formulieren sie objektive, kosmische Gesetze, nach denen sich sowohl das Denken als auch die Welt richten? Josef Dabernigs Zahlen- und Ordnungssysteme lassen sich, zumindest in mathematischer Form, völlig abgelöst von irgendwelcher Referenz verstehen: als Systeme reiner Relationen. Bei **HEINRICH DUNST** entspannt rigorose Monochromie das Auge, läßt es wach werden für Subtilitäten, die sonst verborgen

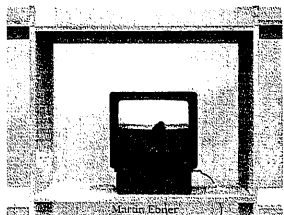
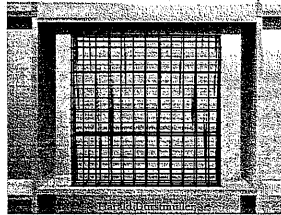


bleiben. Diesess Spannungsfeld aus Form, Zwischenraum und Proportion hat sich letztlich in der Intuition konstituiert, nicht auf Grund exakter Berechnung. Es balanciert sich aus zur Einheit, die nach außen dringt, den Dialog und die Verbindung mit den anderen Bildkonstellationen und der räumlichen Gesamtsituation aufnimmt. Formumriß und Farbfläche sind identisch; die Bildträger von allem Illusionären befreit, konkret. Sie machen die unerschöpfliche Varietät augenfällig, die aus einer insistierenden, aber odgmatischen Beschränkung auf das geometrische Formenarsenal entstehen kann. Das Aufgehen der ehemals freien Binnenteile in ein monumentales Bild-



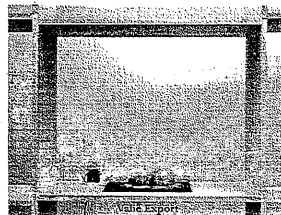
objekt umschließt ebenfalls ihr Beziehungsgeflecht. Ihre Objekt-haftigkeit wird durch die Verwendung von Farben betont. Bei **HARALD DURSTMÜLLER** offenbart sich uns eine aus der Erregung hervorgegangene Bewegung, die geometrische Ordnung oder der Rhythmus der Erregung. Nur in der dynamischen, anschaulichen Durchdringung von Geometrie und Erregung werden Gesetz, Konstruktion und Sinn im Werk konkret realisiert. Die materielle Form bewegt sich auf bestimmten Achsen im Raum. Für jede dieser Bewegungen gestaltet die Form sich eine entsprechende Ordnung - das ist die Konstruktion. Folglich muß die unumgängliche Bedingung für die Konstruktion die Bewegung

oder die Teilnahme an der Bewegung sein. Das Material und seine Konstruktion erfahren eine Entsubjektivierung und Entemotionalisierung. **MARTIN EBNER'S** Werke gehen über die üblichen erzeugten Video- oder Töneffekte hinaus. Manche Künstler gebrauchen die Fähigkeit der Installation, um Interaktionen zwischen Unbekannten einzuleiten. Manche Künstler beziehen die unmittelbare Umwelt in der Installation mit ein, um das Bewußtsein der Teilnehmer für die als selbstverständlich hingegenommene tägliche Umgebung zu schärfen. Martin Ebners Installationen fordern den Teilnehmer auf, die ästhetische Seite der Interaktion und der Entscheidungsvorgänge zu

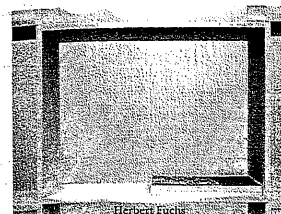


betrachten. Diese Möglichkeit der Intro-spektion ist künstlerisch gesehen genauso wichtig wie die visuellen Effekte, die durch die Mitarbeit des Publikums entstehen. Bei **VALIE EXPORT** wird der traditionelle Bildbegriff aufgelöst, der Körper zum Bild. Es ist die Generation, die in der sogenannten sexuellen Revolution der sechziger Jahre erwachsen geworden ist, für sie hat die Verwendung von Pornographie mit einem subversiven Akt und mit der Situation des Körpers und der Sexualität im Zeitalter der Repression zu tun. Ihr Werk untermauert die These, daß die Geschlechtsidentität eine Konstruktion ist. Es zeigt die Scheinhaftigkeit oder Künstlichkeit der Geschlechter-

konstruktion, denn diese Begriffe sind Bestandteile eines binären Systems, in dem das "Reale" und das "Authentische" gegenüberstehen. Als Genealogie der Geschlechter-Ontologie versucht ihr Werk vielmehr zu begreifen, wie die Plausibilität dieser binären Beziehungen diskursiv hervorgebracht wird. Ferner legt es dar, wie bestimmte kulturelle Konfigurationen der Geschlechtsidentität die Stelle des "Wirklichen" eingenommen haben und durch diese geglückte Selbst-Naturalisierung ihre Hegemonie festigen und ausdehnen. Ihr Werk rebelliert gegen solche Selbst-Naturalisierungen der Frau. **HEINZ FRANK** ist sein eigenes sublimes Subjekt, das Zentrum der Repräsentation, in dem alle Bedeu-

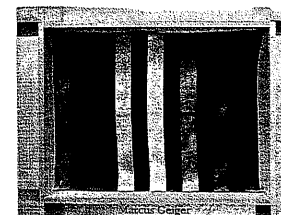
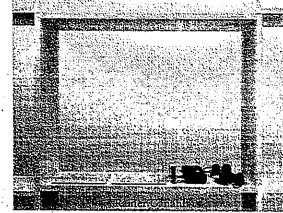


tungen zusammenfließen und aufgesogen werden. Überall um sich herum versammelt er die Zeichen, die ihn als seinen eigenen Autor ausweisen, sein "Selbst", sein "Ich", das Subjekt jener Geschichte, die seine Existenz beweist. Er selbst jedoch bleibt ausgeschlossen von der Repräsentation. Eben dieses Ich ist a-topos, Nicht-Ort. Alle seine Zeichen rufen Bilder des Lebens hervor, vom Produktiven als der Verneinung des Sterbens, von der Geschichte als der Straße der Entwicklung und des Fortschritts. In jedem abgerissenen Gebäude jedoch, jeder sanierten Straße, bleibt die unausgesprochene und unaussprechliche Sprache der Schatten behalten, die Erinnerung an



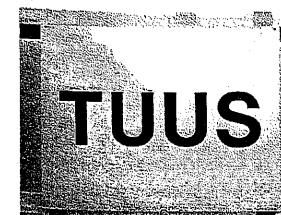
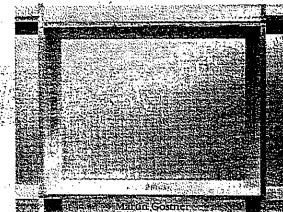
das, was sie verdrängt haben. In diesen Bereichen, im Zeitalter der Freiheit, herrscht jedermann, sei er König oder Geächteter, einzig und allein über sich selbst. **HERBERT FUCHS** untersucht die wissenschaftlichen Koordinaten der anderen Welt und entdeckt, daß dort die gleichen Gesetze gelten wie bei uns: Das Gehirn ist nur bereit, wenn man bereit ist, es einzuschalten. Dies ist kein Grund zur Panik. Keine Sorge, sagt Fuchs, die Funktionen des Gehirns sind nicht beängstigend, höchstens die Funktionen der Emotionen, wenn sie das Territorium des Paradieses verlassen haben, was schneller geschehen kann als uns lieb ist. **RAINER GANAHL** vervollkommnet die Simulation der Subjektivität.

Sein Werk ist die Extension jener neuronalen Netzwerke, die der Computer simuliert. Das eigene Innenleben, in Sprache systematisch zerlegt, erscheint ihm als fremde objektive Kultur. Im Hinblick auf das Scheitern unserer bisherigen Kultur in der Versöhnung von Kunst und Wissenschaft sollten vielleicht nicht nur ausschließlich digitale oder analoge Modelle von Wirklichkeit unterbreitet werden, sondern neue Muster konstanter Interaktionen zwischen beiden als "die Natur der Dinge" postuliert werden. Das Abenteuer, egal in welcher Form, kommt bei dieser Ausstellung, dank **MARCUS GEIGER** nicht zu kurz. Spannend wie ein Kriminalroman - wobei private Initiative und tech-

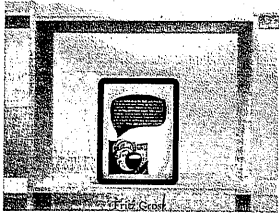


nischer Erfindergeist über politische Animositäten siegen, ist seine Aufbereitung alltäglicher Erfahrung. Texte und poetische Stoffe aus dem alltäglichen Bereich waren im Abendland schon früh verbreitet, teilweise begünstigt durch friedliche und unfriedliche Kulturkontakte. Ein Werk als wahre Fundgrube, eine Höhle Ali Babas. Eine Besonderheit von **MARTIN GOSTNER'S** moderner Kunst besteht darin, beide Sphären mit- und gegeneinander in einem Verhältnis zu halten, also gleichzeitig eine Art Subjekt/Objekt-Identität ins Werk zu setzen, diese aber auch wieder in ihrer unaufhebbaren Spaltung zu thematisieren. Es ist die Fähigkeit, gleichzeitig in den Spiegel zu schauen und sich selbst

als Spiegel zu erkennen. Der Naturzustand der Kunst wird als Lüge entlarvt. Die Werke sind natürlich nicht natürlich vorhanden wie die Dinge. Jedes Werk ist Kommentar und gleichermaßen Symptom für das, was kommentiert wird. **FRANZ GRAF** läßt nur die feine Farbe, in reiner Form geschlossen, übrig und beginnt aus diesen Elementen ganze Klassen, Gruppen, Gleichungen formaler Möglichkeiten in ihren funktionellen Abhängigkeiten zusammenzustellen. Er setzt eine bestimmte Form von bestimmter Farbe in eine bestimmte rechteckige Fläche, gibt den drei Elementen eine bestimmte Abhängigkeit untereinander, fügt neue Elemente hinzu und stellt sie um, trans-

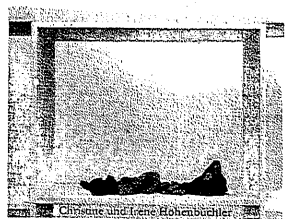
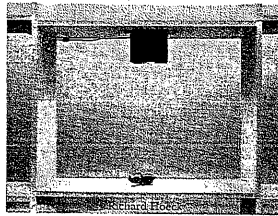


formiert die Leinwand zu Glas. Evident ist, in letzter Zeit die Inklusion von Sprache und zwar von schmutziger Sprache in seine reine Formenwelt. **FRITZ GROSZ** weiß, das Sprechen, die Art, wie gesprochene Sprache wahrgenommen wird, wird sich technisch entwickeln. Die Gefahr wird sein, daß das vom Alphabet losgelöste Sprechen verwildert. Unsere Sprachen sind jahrtausendlang durch die siebenden und ätzenden Raster des Alphabets gegangen, und sie haben sich dadurch in gewaltige und schöne, in feine und exakte Instrumente gewandelt. Wenn ihnen erlaubt wird zu wuchern, werden sie - und mit ihnen ein großer Teil des Denkens - barbarisieren. Er warnt allerdings



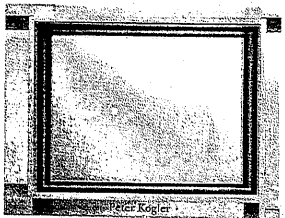
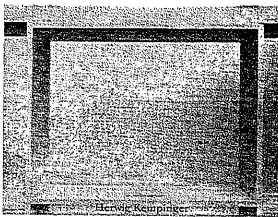
davor, die Wirkung des Alphabets auf das Sprechen zu überschätzen. Betrachtet man nämlich die gegenwärtige Sprachszene, so bemerkt man, daß weitaus das meiste Gerede und Geschreibe Unsinn ist und ärger ist als Unsinn. Sollte nach Abschaffung des Alphabets dieses Geschwätz, diese Demagogie die Vorherrschaft über das Denken verlieren, dann kann dies als eine erkenntnistheoretische, politische und ästhetische Katharsis angesehen werden. **RICHARD HOECKS** Werke berühren immer Menschliches. Seine Fragen bedürfen zwangsläufig ihrer Beantwortung. Nur so kommen wir der Wahrheit einen Schritt näher, auch wenn jede Antwort implizit neue Fragen aufwirft. Die größte

Wohnung, in der die Wahrheit sich finden läßt, ist der Staat, die zweitgrößte das Museum. Was zur Folge hat: Die Wahrheit ist im Alltäglichen genauso wie in der Kunst und über die Kunst im Alltäglichen zu suchen. Und weiter: Die Beseitigung von Fragen ist ein Grundmoment künstlerischen Schaffens, wie das Entfernen von Müll aus Museum und Wohnung. **CHRISTINE** und **IRENE HOHENBÜCHLER** sind zum Maßstab für den "Anspruch" des Salons geworden, zu dem sie zugelassen werden: Kursgewinne und Verluste an der Börse der Kunst-Welt, wie in den Magazinen registriert, werden an diesen beiden Kriterien gemessen; d.h. an einer Summe winziger Nuancen, die

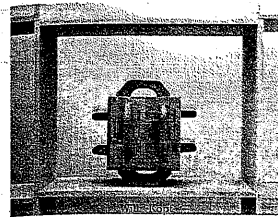


ein geschultes Auge verlangen. In einer Welt, in der alles eingeordnet ist und folglich wiederum einordnende Wirkung hat, wie die Orte, wo man sich sehen lassen muß, also Museen, wichtige Schulen, Vorträge, Ausstellungen, wie Monumente und Inszenierungen, die man gesehen haben muß, also Venedig, Florenz, Maastricht, Arnheim, wie schließlich die Reservate, zu denen man Zutritt haben muß, also vornehme Clubs und Salons, kann man nur dann die höchste Rendite für seine Investitionen in die Kunst-Gesellschaft erzielen oder wenigstens vermeiden, mit wenig gefragten Gruppen identifiziert zu werden, wenn man die Einordnungen perfekt beherrscht. Sie vermeiden daher jeden

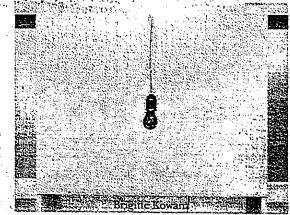
Unterbereich des Felds der Kulturproduktion, wie die Welt der Malerei, in welcher die Geltung jedes Malers in einem ähnlichen Spiel von unbestimmten klugen Urteilen bestimmt wird: die vollkommene Kenntnis des "Spiels" (das "Regeln" nur für die hat, die daran nicht teilnehmen dürfen, und gerade deswegen), der Verhaltensweisen, die gegenüber Kritikern, Kunsthändlern, Malerkollegen angebracht sind, der Äußerungen, die man ihnen gegenüber tun muß, der Personen, mit denen man Umgang pflegen oder die man meiden muß, der Orte (besonders der Ausstellungsorte), wo man gewesen sein muß oder nicht sein darf, der immer kleineren Gruppen, die man nacheinander



durchlaufen muß, ist hier ebenfalls Teil der absolutesten Bedingungen der Akkumulation von Geltung, aus der sich Berühmtheit ergibt. **HERWIG KEMPINGERS** Visitenkarte ist die in Originalgröße reproduzierte Kopie der Visitenkarte seines Galeristen. Dieses Segeln und Surfen zwischen Trompe l'oeil und Index ist auch Indiz für sein Werk. Jede Photographie ist das Resultat eines physischen Abdrucks, der durch Reflexionen des Lichts auf eine empfindliche Oberfläche übertragen wurde. Die empfindliche Oberfläche von Aluminiumfolie hält das Licht gemäß der Zufälligkeit ihrer Knicke fest, modelliert und fixiert es zu unendlich vielen Bildern. So erzählt die Photographie ihre

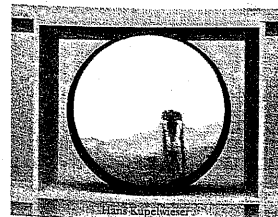
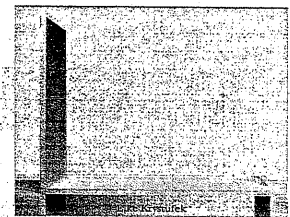


für **WILLI KOPF** einen Idealraum dar. Er liefert das Modell einer Perspektivbühne, die - brechtisch gesprochen - verfremdet ist und von hinten und der Seite betrachtet ihre Konstruktion preisgibt. Von vorne erzeugt sie die Illusion von Weite. Die reale Größe des Raums fängt an, sich bei längerer Betrachtung zu entziehen. Der Raum beginnt, als immaterielle Erscheinung zu schweben. Natürlich ließe sich einwenden, die schlechte Wirklichkeit wird nur scheinbar durch eine ideale ersetzt. Aber ist das Schlechte des Ortes nicht tatsächlich verschwunden? Wer in **BRIGITTE KOWANZ'** Kunst das tiefe Echo eines mystischen Lyriismus erahnt, unterschätzt die lateinische Klarheit der Kontur und ihre



scheidende Linearität. So gesehen ist ihr Werk eine dialektische Synthese von romantischer Mystik und klassischer Aufklärung. Ohne die Umgrenzung durch das andere verkommt das eine zum bloßen Obskurantismus, und ohne Schatten ist das Licht nur reine Blendung, (so wie erst bei Sonnenfinsternis die Form der Sonne wahrnehmbar wird). **KARL KOWANZ**. Ein wichtiger Aspekt in der Problematik der Medienkunst betrifft die Art, in der sie sich auf unsere biologischen Modelle der Verarbeitung bezieht. Wir haben kognitive Triebkräfte, um die Ganzheit entweder in ihre Bestandteile zu zerlegen (à la Descartes) oder ein Muster zu sehen (à la Bateson). Karl Kowanz arbeitet an der

Auflösung dieser Problematik. Materie selbst ist für ihn quasi-digital: genetisch, molekular, atomar, basierend auf Quanten. Materie scheint einer feinen Lösung von digitalisierten, jedoch nicht stets völlig gleichförmigen Einheiten unterworfen. Aber unser psychophysisches Deutungssystem bedarf noch der Übertragung digitaler Einheiten in analoge Muster, um sie wiederzuerkennen. Unsere Reaktion auf Stimuli besteht darin, aufgrund unzureichender Beweislage zu verallgemeinern. Wir tun dies, indem wir Analogien ziehen. Sogar die übliche Kenntnis von Lesen und Schreiben erfordert die Umwandlung von Buchstaben (digital in dem Sinne, daß sie getrennte Einheiten



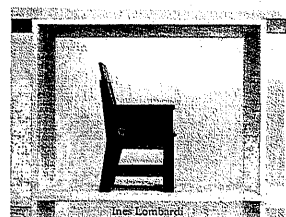
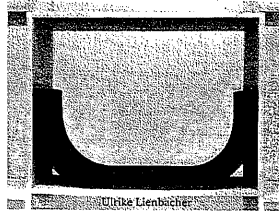
ohne jede Bedeutung in sich und außerhalb ihrer selbst sind) in Analogien. Deshalb schauen seine Videoinstallationen aus wie Schreibtische und seine medialen Bilder offenbaren alphabetische Prozesse. **ELKE KRYSTUFEK** bedient sich in ihren Arbeiten häufig erotischer und pornografischer Darstellungen. Sie macht sich aber selbst oft zur Hauptdarstellerin in einem ironisch assoziativen Beziehungsgeflecht. Sie nimmt keine Wertungen vor, sondern bringt ihre Person ins Spiel, wenn sie beispielsweise ihre angeblichen Liebhaber aus der Kunstszene auflistet oder selbst in erotischen oder pornografischen Posen auf den Fotografien und Collagen, ihren





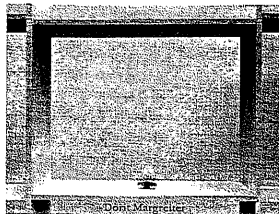
Materialsammlungen erscheint. Die Phantasmen der Freiheit erscheinen umso stärker, je niedriger und gefangener das Material ist, in dem das Begehren sich ausbreitet. **HANS KUPELWIESER** arbeitet an der Sichtbarmachung der Widersprüche zwischen den einzelnen Disziplinen der Kunst wie Malerei, Fotografie, Skulptur, zwischen den verschiedenen Medien und vor allem zwischen der Realität und ihrer künstlerischen Umwandlung. Er kombiniert Realitätsebenen oder grenzt sie aus. Er verweist in seiner Kunst auf die Herkunft der Gegenstände aus der Realität und auf die Konstruktion der Realität durch ihre Gegenstände. Gegenständlichkeit wird identisch mit Abstraktem. Die

Kunst wird zur Fiktion, zum Zufluchtsort der Realität. Selbstreferentiell, aber auch differentiell eignet er der Wirklichkeit stark künstlerische Züge und der Kunst stark realistische Züge an. **HANS KÜNG** rät uns allen, sich testen zu lassen. Die zentrale Frage moderner Kunst: wie zuverlässig ist ein Test, beantwortet er wie folgt, als Schweizer traditionell peinlich pünktlich: Bedenke, daß sich die Teststellen an den Universitäts- und Kantonsspitalern in der Regel drei Arbeitstage Zeit nehmen, bis sie dir das gegebenenfalls mit verschiedenen Nachfolge-Untersuchungen überprüfte Resultat mitteilen. Lassen Sie sich in jedem Fall individuell beraten, was ein HIV-"negatives"

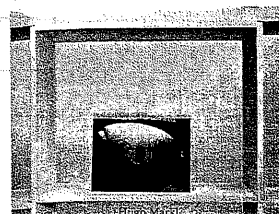


Testergebnis für ihre persönlichen Umstände jeweils zum gegebenen Zeitpunkt bedeutet. Ein "positiver" Test sollte zusätzlich mit einer späteren zweiten Blutentnahme überprüft werden. **ULRIKE LIENBACHER**. Es gibt Leben, Energie in jedem Stoff. Das Wichtigste ist, daß man diese Energie spüren und über den direktesten Weg, nämlich die Kunst, aufdecken kann. Es geht ihr nicht um das Verdecken, sondern um das Aufdecken, nicht um das Schließen, sondern um das Öffnen. Es gibt eine Mischung von logischen und mathematischen Strukturen einerseits und organischen Zufällen im Stoff andererseits. Durch die Stoffe wird auf die Urformen aufmerksam

gemacht, die im Unbewußten strukturiert oder vage vorkommen. Es ist das stille Fließen der Materie, das Gespräch zwischen den einzelnen Stoffen und der Phantasie, ein intuitives Zuhören und Hinschauen, woraus das Kunstwerk entsteht. **INES LOMBARDI** umschreibt den Ursprung des Sozialen als sublimierten Trieb: Trotz vorschriftsmäßiger Anwendung des Entwicklers zeigen sich seit kurzem auf den von ihr belichteten Filmen häufig eigentümliche helle und dunkle Flecken. Sie vermutet zunächst eine ungünstige Zusammensetzung des Silberbadess. Mehrmalige Kontrollen schließen eine solche Fehlerquelle jedoch aus. Besonders in den Bildern aufgenommenen Personen treten diese

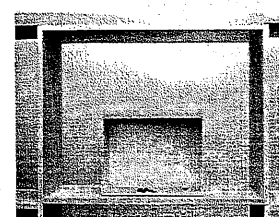
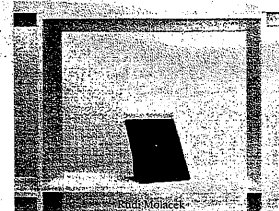


Flecken verstärkt auf. Gerade die Leuchtkegel erscheinen stets direkt vor der Stirn der fotografierten Objekte. Ihre visuellen Formulierungen stoßen in einen bis jetzt für die Kunst tabuisierten Bereich, in dem die Vorstellungswelt der Okkultisten und das allgemein eskalierende Interesse für psychologische Probleme ebenso dargestellt wird als Ausdruck eines Unterbewußtseins im freudianischen Sinne, wie als eine von uns getrennte, nur durch Imagination erreichbare Welt, die wir beeinflussen können und die uns beeinflussen kann. Das Logo von **DORIT MARGREITER** spricht ein dreifaches Verhältnis des ästhetischen Zeichens an, das zum Begriff, das zur Realität und das zu sich



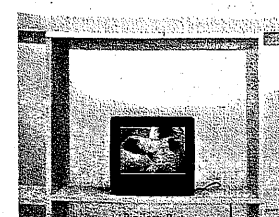
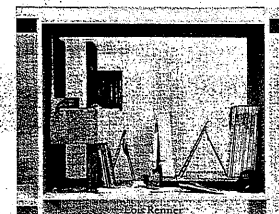
selbst. Besonders die Selbstreflexivität setzt zwei operative Begriffe frei, Inventar und Apparat. "Inventar" ist die begriffliche Fassung des Reservoirs kunsthistorischer Ausdrucksmöglichkeiten, die heute zur Verfügung stehen. "Apparat" benennt den diese Tatsache begleitenden analytisch-konzeptuellen Begriffskorpus. Das Logo definiert sich selbst als Operant der Kritik wie der Kunst. **HELMUT MARK**. Die Medien mit ihrem immensen, fein verzweigten und alles durchdringenden Apparat sind nicht nur Lebensquelle, sie sind ebenso natürlicher Lebensraum für einen eigenen Typus von Kunstwerken geworden. Dieser Lebensraum erzwingt vom Werk ein Regionalidiom, das mehr auf Kompati-

bilität der unterschiedlichen Bereiche abgestimmt ist, denn auf die autarke Formulierung je eigener Erkenntniswerte. Helmut Marks mediales Idiom lehrt uns, daß es offensichtlich nicht wichtiger ist, daß ein Werk in diesem System erscheint, als was mit ihm an epistemischen Primärerfahrungen, die als solche stets widersprüchliche und unsystematische sind, erarbeitet werden kann. Es wird daher zunehmend leichter, unterscheiden zu können, ob und wie weit diese Kunstwerke sich der aggressiven Mittel und Methoden der Kulturindustrie bedienen, um sie schließlich gegen diese selbst zu wenden, oder ob hier die repressive ökonomische und administrative Rationalität bereits so

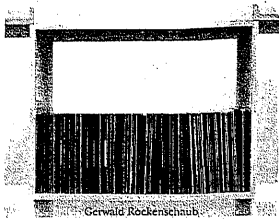


weit vorgedrungen ist, daß sie die kommunikative (ästhetische) Rationalität aus ihrem Wirkungsbereich verdrängt - oder ob nicht vielmehr beides zugleich der Fall ist. **HUGO MARKL** vermeidet das Gepflegte und Zweckmäßige in der Kunst. Er dereguliert die Kunst. Lieber predigt er Entbehrung als Ausnützung, denn nur so sei die Kunst zu schützen. Die Kulturhöhe ist wichtiger als der Nutzen der Kunst. **RUDI MOLACEK** nimmt denjenigen, den er angeblich befreit hat, wieder gefangen. Dem nützt es nichts, daß er am liebsten aus dem Bild entweichen würde oder sich darin auslöschen oder in den Schlaf flüchten, die Pose in eine Antipose verwandeln. Der Photograph nimmt

Rache, aber freundlich und sanft, weil er seine Malerfreunde mit zärtlichem und gleichsam verschwörerischem Blick in den intimsten und ungewöhnlichsten Situationen erwischt. Es ist so, als ob dieser heimliche Wunsch nach Rache von sich aus erlahmt und zusammenfällt, weil der Photograph bewußt vermeidet, sein "Opfer" bewußt in dem Zusammenhang zu zeigen, in dem man es als Maler erkennen könnte. Molaceks Flucht in die eigene Kunstproduktion ist daher die optimalste Rache. **FLORIAN PUMHOSL** beschäftigt sich mit Kunst nach dem Ende der Kunst. Das Ende der Kunst, bereits von Hegel definitiv angekündigt, annoncierte sich, als eine bestimmte Weltordnung verschwand, als

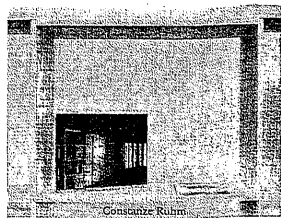
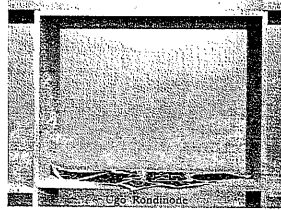


nämlich durch die industrielle Revolution die Ordnung der Dinge in die Ordnung der Zeichen übergang und dabei zugrunde ging. Dieser semiologische Bruch war eine Art Seinsentzug, welcher auch Krise der Repräsentation genannt werden kann. Die Kunst hat nur den einen Ausweg - die Gegenstandslosigkeit. **LOIS RENNER**. Die eigentliche Maß-Losigkeit des Innenraumes des Ateliers von Lois Renner stellt jede Ausstellungsarchitektur für bildende Kunst vor ein grundsätzliches Problem, aber auch vor den Zwang, eine sozusagen modellhafte Situation zu entwickeln. Die Ausstellungspräsentation evoziert eigentlich den Schein von Architektur und nähert sich einer theatralischen Wirkung,



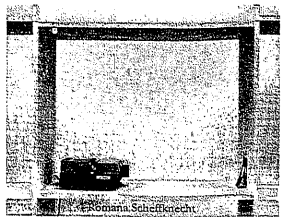
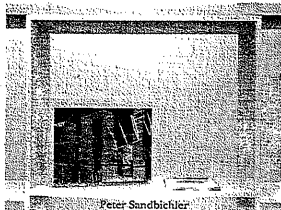
die zum Besten zeitgenössischer Malerei gehört, weil sie die älteren Modelle theatralischer Malerei an Wirkung übertrifft. Hinter den meisten Definitionen stehen noch andere Theorien als diejenigen, die uns bewußt sind. **PIPILOTTI RIST** zeigt uns diese internen Realitäten, die unser Bewußtsein kontrollieren. Die Geographie der Geschlechter ist ihr territorium artis, wo Himmel und Hölle erschaffen werden, unglaublich komplex, gleichzeitig klischeehaft und komisch. **GERWALD ROCKENSCHAUB** behauptet einen Paradigmenwechsel, der ein postästhetisches Zeitalter einläuten soll. Ästhetik ist als Begriff immer mehr in den Bereich des Vergangenen gelangt. Die Notwendigkeit der

verlassenen Ästhetik ist definierter Zug - man tummelt sich zusammen mit den Kunsthistorikern auf dieser abgeschiedenen Spielwiese. Dieses "Im Nachhinein" macht Ästhetik nicht mehr als utopisches Wollen definierbar, sondern als utopische Projektion. So eine Verschiebung im Denken ist die Folge des Sichtbarwerdens von Komplexität und Vernetzung; ein System wie die Kunst kann nicht mehr innerhalb klarer Grenzen analysiert werden. Dieses Sichtbarwerden geschieht einerseits durch Methoden der Kunsttheorie, wie etwa eine sozialgeschichtliche Herangehensweise, oder durch Entwicklungen innerhalb der Kunst, die in zunehmendem Maße Referenzen auf externe Größen zuläßt. Diese

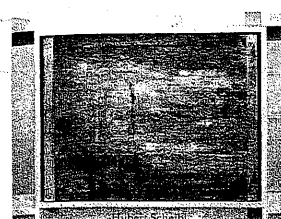


externen Größen können aus unterschiedlichen Bereichen kommen, wie etwa einer allgemeinen Bedeutungstheorie oder der Theorie des Marktes (wenn es der Kunstmarkt ist, so ist dieser auch nur als Teil des Marktes und nicht als Teil der Kunst zu verstehen). Je höher das Maß ist, in dem sich die Kunst nicht-kunstinternen Bewertungsmechanismen stellt oder sich ihrer bedient, desto sichtbarer wird die Projektionshaftigkeit des ästhetischen Programms. **UGO RONDINONE** sucht die Ursachen für bestimmte Wirkungen im Farbenleben und beweist sich als großer Diagnostiker. Er übt dadurch selbst direkte und indirekte Wirkungen aus, die auf verschiedene Weise im Gedächtnis

bleiben wie ein gutes Buch. **CONSTANZE RUHM**. Anstatt das Computer-Interface als eine Membran zu sehen, die den Computer als eigenes Objekt von uns abtrennt, sieht Constanze Ruhm es als Tür in den Datenraum, als synaptisches Intervall in der Symbiose Mensch - Computer. Den Computer nicht anders zu sehen denn als Bildschirm und Tastatur und ihn nicht anders zu benutzen als den Apparat im Buchhaltungsstübchen, ist dazu verdammt, Kunst der "untersten Lade" zu produzieren, das heißt eine Kunst der Zielsetzungen, der Abgeschlossenheit. Die Essenz der Interfaces ist seine potentielle Flexibilität; es kann sowohl feste als auch bewegte Bilder annehmen und ausliefern,

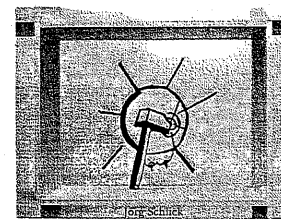
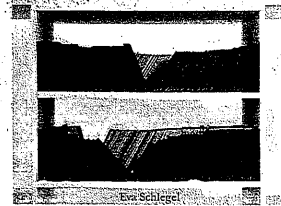


konstruierte, gesampelte oder synthetisierte Klänge, geschriebene Texte, Sprache. Es kann nicht nur ein physisches Environment mit Bewegung, Klang und Bild füllen, es ist selbst ein Environment, eine Arena im Datenraum, in der die Kunst in dieser Mensch-Computer Symbiose ausgelebt werden kann. Bei **PETER SANDBICHLER** bilden Umwelt - Milieu - Medium ein Tripel, welches die vielfältigen Beziehungen, Konnektive, eines komplexen Umweltbegriffs darstellt. Umwelt heute beschreibt ja nicht mehr allein die Beziehung des Menschen zur Natur, sondern auch die Beziehung des Menschen (als zoon politikon) zu anderen Menschen (Milieu bedeutet ja auch die



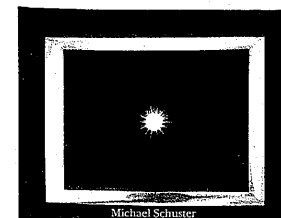
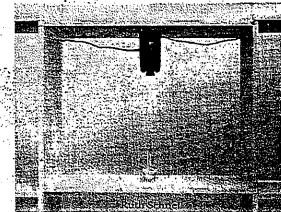
Umwelt der Personen, in der man lebt), und drittens auch die Beziehung des Menschen sowohl zur Natur wie zum Menschen, wie sie ihm von den Medien transmutiert, codiert und historisch überliefert wird. Diese Mediatisierung, dieses Monitorstadium der Geschichte und der Sozietät, bildet die entscheidende Kante, an der sich der Abgrund, die Umweltkatastrophe, bildet, aber auch der Ansatz zur Brücke und zum Sprung. Nur von daher (vom Milieu, vom Medium) kann die Umweltproblematik heute richtig bedacht werden. Nur der ideale Künstler Daidalos (als Sinnbild eine juste milieu, einer mediatisierten Umwelt) kann verhindern, daß unser Haus, nämlich Oikos (Oekologie:

die Umwelt als Haus, in dem wir leben), nicht in die Luft gesprengt wird, einstürzt oder zur Ruine wird. In der kurzen Zeitspanne ihres Schaffens will **ROMANA SCHEFFKNECHT** klare Aussagen machen und die Medien entmystifizieren, einen offenen Raum schaffen und nicht sofort Grenzen durch Qualitätsfragen setzen, sondern erst einmal Inhalte schaffen und Modelle etappenweise lebensfähig machen. Sie schafft dadurch Bilder diesseits der Welt, Techno-Imaginationen von Rang. **HUBERT SCHEIBL** betreibt Malerei als Unmalerei. Nichts Dargestelltes zu erhaschen, ein nicht gesehen und wiedergesehen, beraubt der Hoffnung, einer vorgefertigten Schale ansichtig zu werden, ist

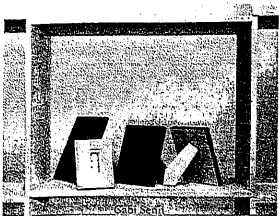


das Wesen seiner Malerei. Also: über den Vorgang und die Ausarbeitung hinaus nicht (einmal) das biblische Erschauen dessen, was unsichtbar ist. Weshalb die Annahme, ein Akt der Kritik oder der Theorie sei frei vom malerischen Unmöglichen, in ein Übermaß an Mutmaßlichkeiten verwickelt, wenn Auge in Auge mit dem offensichtlichen, dem realen Gegenstand? Selbst diese Problematik zu benennen, macht aus einer Unmöglichkeit einen empirischen Gegenstand der Malerei, nämlich der Malerei Scheibls. Bei **EVA SCHLEGEL** ist kein Interpretationssystem einem anderen übergeordnet, weil das, was dieser Tropus der Verschiebung anstrebt, die Erweiterung der Distanz zwischen

den Bezugssystemen ist. In diese eingeschobenen Intervalle wird das Bild als Abwesenheit von anderen Bildern, als Bild unter dem Zeichen des Mangels oder des Begehrens eingeführt; und die Intensität dieses Begehrens gibt ihm die Kraft, gegen die Werke und visuellen Systeme der Vergangenheit anzukämpfen, welche andernfalls Anspruch auf es erheben würden. Die Erinnerung schafft eine Mobilität der Referenz. **JÖRG SCHLICK** geht es um die Simulation von Dingen und Systemen, die vorgeben, Kunst zu sein. Normalerweise sind die simulierten Dinge vordergründig entweder langweilig oder gefährlich, oder aber die Simulation reduziert die Information auf eine besonders dümmliche Art und

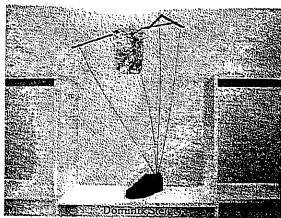


Weise. Wir sollten uns daran erinnern, daß das Medium nicht die Botschaft ist, die Landkarte ist nicht das Territorium, und die Kartographen arbeiten alle für die Regierung und haben bestimmte Verträge unterzeichnet; Schlick geht es daher um die Schaffung von unmöglichen Objekten, die unmögliche Dinge tun, entsprechend den unmöglichen physikalischen Gesetzen eines unmöglichen Universums. Schwer, wenn nicht unmöglich zu glauben, daß ihr Schöpfer darauf besteht, die Kunst und unser Verständnis für irgendwas zu erweitern. Der vom Werk **RUTH SCHNELLS** auferlegte Diskurs sollte beachtet werden: es handelt sich weder um eine Krankheit noch um eine Virus-



infektion, vielmehr muß man sich die Medien so vorstellen, als seien sie in einer äußeren Erdumlaufbahn, einem Orbit, eine Art genetischer Code, der die Mutation des Realen und Hyperrealen bestimmt. Und genau wie der genetische so erweist sich auch dieser Code als bestimmend: nämlich bestimmend für den Übergang von der repräsentativen Sphäre des Sinns zur genetischen Sphäre des programmierten Signals. Die gesamte traditionelle Form der Kunst wird hiermit in Frage gestellt: die perspektivische, deterministische, kritische, "aktive" und analytische Form. Damit verbleibt man jedoch in der medienanalytischen Konzeption, in der Konzeption einer "perspektivischen"

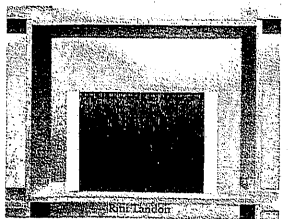
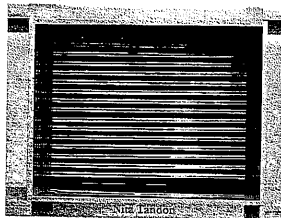
Information mit dem Horizont der Realität und des Sinns als Fluchtpunkt. In der Tat kann **MICHAEL SCHUSTER** nicht unabhängig von einem Wahrnehmungsprozeß existieren, der auf ihn gerichtet ist. Wahrnehmung ist, präzise gesagt, ein System, eine höhere Ordnung der Einbeziehung, die es ermöglicht, daß Muster hervortreten und daß Besonderheiten, die in der integrierten Umwelt deutlich werden, die Ebenen wechseln. Sinnerfahrungen und -wahrnehmungen sind daher die Materie für Schusters Kunst. Auf dieser Ebene wird Fotografie zu einem mentalen Ereignis, nicht zu einem rein physischen. **GABI SENN** will keine Arbeit machen, die allgemein oder universell im üblichen



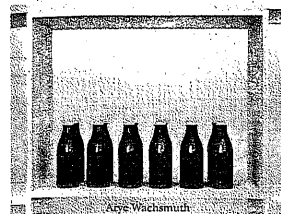
Sinn ist. Ihr ist klar, daß man die Mittel und die Struktur nicht getrennt denken kann und schon gar nicht als zwei miteinander verbundene Dinge. Weder das eine noch das andere Wort ergibt irgend einen Sinn. Eine bestimmte Gestalt, ein Volumen, eine Farbe, eine Fläche bedeutet jeweils etwas eigenes. Keines der genannten sollte als Teil eines Ganzen, das wieder etwas anderes ist, verdeckt werden. Die Formen und Materialien sollen sich durch den Kontext nicht ändern. **DOMINIK STEIGER**. In Erwartung der weiteren Entwicklung kann man sich fragen, ob Dominik Steiger nicht dabei ist, die Post-Bild-Ära einzuleiten, so wie Lascaux vor 15 Jahrtausenden die Prä-Bild-Ära einleitete.



Eine alberne Frage? Das bleibt zu sehen. Wann immer es sich um Probleme der Wahrnehmung, Mythen, Glaubensfragen und Poesie oder auch um solche der Wissenschaften, Theorien und philosophischen Systeme handelt, ist Dominik Steiger als Vermittler dabei. Wir müssen seit jeher auf Repräsentationen zurückgreifen, um sie als Vermittlungsträger zu benutzen. Daraus folgt, daß es nur eine "symbolisierte" Wirklichkeit gibt, das heißt eine durch Symbole verarbeitete, deren Sprache und Bilder beispielhafte Illustrationen sind. Doch die Träger der Vermittlung, etwa Dominik Steiger, vermehren und diversifizieren sich nicht weiterhin. **BEATRIX SUNKOVSKY** versucht eine dichte, dem

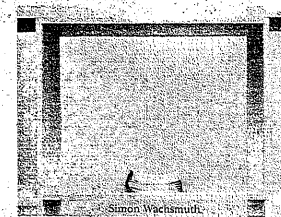


Rätsel verpflichtete Malerei. Verschiedene Realitätsfragmente vermischen sich, Fiktion und Wirklichkeit, Geschichte und Gegenwart, Gesehenes und Unterbewußtes wogen durcheinander. Spontaneität geht dabei mit Disziplin einher. Farbe wird mit Verve aufgetragen und mit Kalkül gesteigert. Sie sucht nach ungewöhnlichen und entlegenen Stoffen, als tanke sie sich gleichsam mit den Energien und Substanzen großer Maler auf. Bei **NITA TANDON** sollen nicht jene Räume im Vordergrund stehen, wie sie jeder Besucher gezeigt bekommt, wie sie jeder kennt. Es spielt sich auch hinter den Kulissen Leben ab, welches oft ignoriert, übersehen wird. Dieses lebendige, gestalterische, hand-

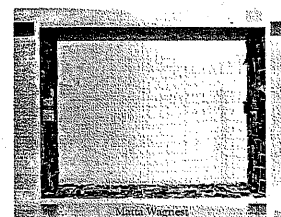


werkliche Treiben im Hintergrund miteinzubeziehen, ist die Aufgabenstellung. Ein Museum endet nicht mit dem letzten Schauraum. Es wäre kahl, leer, eintönig, würden sich diese Räume immer in der selben Struktur, Form und Schönheit zeigen. Die Veränderungen - das Anfertigen der Hilfsmittel, des Zubehörs, Teile einer Ausstellung - sind Hintergrundarbeit. Diese Arbeit spielt sich hinter dem Vorhang ab, sie ist selbstverständlich und trotzdem ein Teil des Museums. Daß dieses Treiben in den Nebenräumen und Zweckräumen notwendig ist und das Museum erst wertvoll macht, wird hier zu zeigen versucht. Die Arbeiten von **RINI TANDON** verharren in der ambivalenten Spannung zwischen

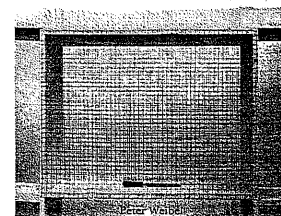
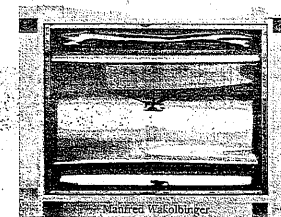
versöhnlicher Integration in die vorgegebene Situation und dem distanzierten Kommentar zur Umgebung. Ambivalenz erfahrung schlägt sich weiter in der Koppelung von demonstrativem Aussagewillen mit lakonischer Verweigerung, von Selbstoffenbarung und Tarnung nieder. Auf der formalen Ebene geschieht dies vorzugsweise mit den Mitteln der Irritation. Die Selbstaufklärung der sachlichen, formalen Konstruktion eines Bildes oder einer Skulptur wird gleichzeitig mit illusionistischen Effekten wieder verdeckt. Bei **ARYE WACHSMUTH** kann man beides, den selbstgewissen Daseinsoptimismus durch materielle Produktion und den selbstaufhebenden Nihilismus in ein



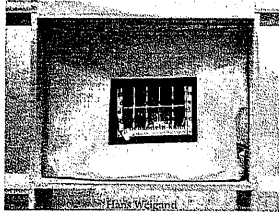
und derselben künstlerischen Formulierung antreffen. Als Werk besitzt die Kunst eine raumverdrängende, körperliche Faktizität, als kritisch, rhetorische Aussage ist das Werkhafte aber wieder der Selbstauflösung ausgesetzt. **SIMON WACHSMUTH** ändert den Spannungsbogen zwischen Modell und Wirklichkeit. Beide werden gleichwertige Module. Jedes Modul ist ein abgeschlossenes Ganzes. Die Reihenfolge der Module ist durch die Programmierungsmöglichkeiten des Künstlers beliebig vertauschbar, somit können auch die Spannungsbögen zwischen den Modulen verändert werden. Die gesamte Komposition der Wirklichkeit läßt sich auf diese Weise umstrukturieren. Für **MATTA WAGNEST**



ist Transparenz nicht mehr das Ideal der Kontrolle. Im objektiven Raum (dem Raum der Renaissance) war die Transparenz noch Voraussetzung für die Allmacht des despotischen Blicks. Es war noch - wenn nicht ein System der Einsperrung - so doch wenigstens ein System von Planquadraten und der Kontrolle. Zwar subtiler, doch immer im Außen, im Spiel mit der Opposition von Sehen und Gesehen werden, selbst dann, wenn der Brennpunkt des Panoptikums vielleicht blind war. Nun herrscht Agonie in der mediatisierten Visualität der 90er Jahre. Es kommt zu einer Krümmung des panoptischen Überwachungsdispositivs. In diesem System der Dissuasion ist die Unterscheidung von

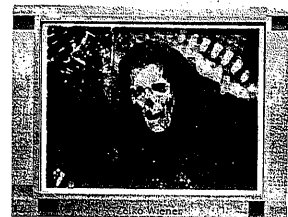
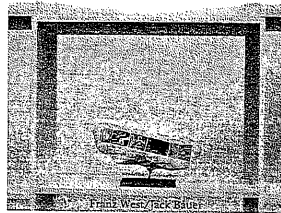


aktiv und passiv abgeschafft. **MANFRED WAKOLBINGER**. Die Substanzen, die Formen, sie alle, sind nicht als sie selbst gemeint, sondern bezeugen ein Hervorgebrachtes, das selbst nicht geformt und substanzlos ist, eine Leerstelle, die gleichermaßen von Skulptur und Architektur als monumentaler Schalenform umschlossen wird. Alles faktisch Gegebene wird bei Manfred Wakolbinger zum äußerlich Umgebenden für den Innenraum der Skulptur, den leeren Raumkern, der aber auf der anderen Seite auch wiederum vom Umgebenden nicht gelöst werden kann: Das Innere, das nun alles Umgebende, Äußerliche bestimmt, ist zugleich unmittelbar vom äußerlich Umgebenden



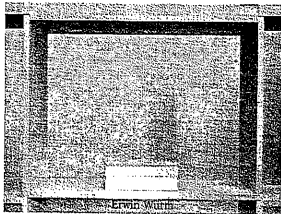
abhängig und infolgedessen immer auch Resultat der vielfältigen Formungsprozesse des Äußeren. Entsprechend bestimmt sich das nach Innen auch nicht ein für alle Mal, sondern weiß sich gebunden an die vielfältigen Formverläufe des Äußeren, wie sehr diese auch selbst wiederum dem Innen als Bezugswert verpflichtet sein mögen. **PETER WEIBEL** geht es um die Gesetze der schiefen Ebenen und Symbolbrechungen. "Die Erde ist blau wie eine Orange" drückt das Unfaßbare aus, das uns gestern das digitalisierte Bild unseres Planeten, übertragen von einem Beobachtungssatelliten aus dem Weltall, nahebrachte. Solche Wunder sucht er, die keine Wunder sind. Das Symbol, das Zeichen, in dem sich

virtuelle Bilder manifestieren, zweideutig und vielstimmig, nicht zurückzuführen auf das Offensichtliche des klaren Gedankens, mit solchem Potential befrachtet, daß tausend Lesarten oder tausend Verzweigungen es nicht ausschöpfen können, so sehr sie auch zusammenwirken mögen, das Symbol, das dennoch 'das Werk öffnet', vermittelt, indem es dieses verständlich macht, ohne das Wunder daran zu zerstören. "The world 's a prison", sagt Hamlet und "no one gets out alive" Jim Morrison. Die Kunst als Fluchtmöglichkeit aus dem System ist leider auch Teil des Systems. **HANS WEIGAND** ist der Meister der äußeren Welt. Unsere externen Realitäten sind die begreifbaren Dinge, die

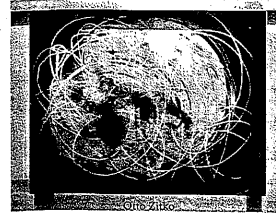


sichtbaren Ereignisse, die mittels Worten, Zahlen, Grafiken, sinnvollen Tönen usw. beschrieben und eingeordnet werden. Jede menschliche Sprache weist Dingen und Ereignissen des Alltags Namen, Töne, Zeichen zu. Diese beschreibenden Zuweisungen finden ihre Grenzen in der jeweiligen Umwelt. Die Sprache der Eskimos, behauptet er, kennt über 30 Worte für Schnee, kein einziges dagegen für die Ereignisse im Dschungel oder in der Wüste. Die italienische Sprache besitze über 300 poetische Umschreibungen für die weiblichen Genitalien, das Englische jedoch nicht einmal zwanzig. Entsprechend verhält es sich bei der Beschreibung der Realität. Mit Bestürzung muß er das feststellen.

**FRANZ WEST.** Die Kunst normaler, stabiler Zustände, in denen die Grenzen des Ichs gegen das Es durch Widerstände (Gegenbesetzungen) gesichert, unverrückt geblieben sind und das Über-Ich nicht vom Ich unterschieden wird, weil beide einträchtig arbeiten, eine solche Kunst würde uns wenig Aufklärung bringen. Was uns fördern kann, sind allein Zustände von Konflikt und Aufruhr, wenn der Inhalt des unbewußten Es Aussicht hat, ins Ich und zum Bewußtsein einzudringen, und das Ich sich gegen diesen Einbruch neuerlich zur Wehr setzt. Nur unter diesen Bedingungen können wir die Kunst machen, die uns interessiert. Ein solcher Zustand ist aber der nächtliche Franz West und darum ist auch

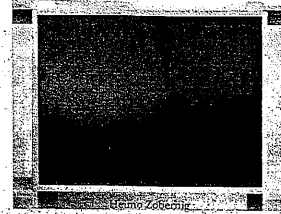


seine Tätigkeit, die wir als Kunst wahrnehmen, unser günstigstes Studienobjekt. **ZELKO WIENER.** Gegenstand ist die Transformation von Energie. Gegenstand der Computerwissenschaften ist die Transformation von Information, ihr Objekt sind Daten. Daten existieren als Ströme, der Datenfluß ist ephemere, transient, verschieblich. Daten sind überall und nirgends. Eine Physik der Information würde über den Phasenraum sprechen, den virtuellen Raum, den Daten beanspruchen. Obwohl Daten unter dem Aspekt der Zeit verarbeitet werden - der Pulsschlag eines Computers wird in Nanosekunden gemessen -, sind Daten nichtsdestoweniger zeitlos und zeitresistent insoweit, als ihre



Transformation innerhalb von Computernetzwerken betroffen ist. Das heißt, der Benutzer solcher Netzwerke kann mit anderen Benutzern interagieren, sie ansprechen, mit ihnen zusammenarbeiten ohne Rücksicht auf Zeit und Raum. In diesem Sinne springt Wissen von einer Ordnungsstufe zur nächsten, in Quantensprüngen eben. Statt 'Vorstellbarkeit' kann man bei **ERWIN WURM** auch sagen: Darstellbarkeit in einem bestimmten Mittel der Darstellung. Und von einer solchen Darstellung kann allerdings ein sicherer Weg zur weiteren Verwendung führen. Andererseits kann sich uns ein Bild aufdrängen und garnichts nützen. Die Überführung von Darstellbarkeit in Vorstellbarkeit, und von Unvor-

stellbarem in Darstellbares ist Wurms Stärke. **MICHAEL ZINGANELS** Kunst ist eine Kunst, die sich ihres Erkenntnispotentials bewußt ist und die Positionierung des Einzelnen im gesellschaftlichen Netzwerk als Frage sich stellt, um sie im Raum der Kunst zu diskutieren. Gesellschaftliche Strukturen werden beobachtet, analysiert, gelebt, in die Kunst aufgenommen und dort als Kunstraum wiedergegeben, der als modellhafter Entwurf rund um die Bestimmung von Selbst-Sein und gesellschaftlichen Determinanten entwickelt wird. Seine Räume handeln von der Profilierung des Individuums innerhalb der Grenzen der Kunst - ohne den Blick auf die Mechanismen des Kunstsystems selbst zu



vergessen, mitzudenken und als Thema implizit mitzubearbeiten. **OTTO ZITKO.** Das Sfumato, das Chiaroscuro zeichnet zweifellos die Raummalerei Otto Zitkos aus. Aber, enthüllt sie uns die Schönheit dieser Welt nicht weit besser als der scharf trennende Strich? Wir müssen "einfach begreifen", so Paul Valéry, "daß es in der Natur keine Striche gibt und daß der Strich eine Entscheidung ist". Der Strich, mit dem wir diesen schöpferischen Gedanken nachvollziehen und mitteilen, während der Gedanke sich erschafft und fortpflanzt, dieser Strich ist eine Entscheidung. Vielleicht sind wir gar nicht gezwungen, nur die wenigen, kaum wirklich als "subtil" zu bezeichnenden Striche zu verwenden, für die - wie man uns versichert - die automatischen Maschinen zur Verarbeitung von Informationen eine Vorliebe haben, die unser Denken und Schaffen bereits imitieren können oder es bald können sollen? Zitko schafft ein Universum aus Strichen, die entscheidend sind. **HEIMO ZOBERNIG** ist im Hauptberuf Historiker und

Wissenschaftler. Schon indem er die eigentlichen Dinge bloße Dinge nennt, verrät er die Sachlage. Das "bloß" meint doch die Entblö-Bung vom Charakter der Dienlichkeit und der Anfertigung. Das bloße Ding ist eine Art von Zeug, obzwar das seines Zeugseins entkleidete Zeug. Das Dingsein besteht in dem, was dann noch übrigbleibt. Aber dieser Rest ist in seinem Seinscharakter nicht eigens bestimmt. Es bleibt fraglich, ob auf dem Wege des Abzugs alles Zeughaften das Dinghafte des Dinges jemals zum Vorschein kommt. So stellt sich auch die dritte Weise der Dingauslegung, diejenige am Leitfaden des Stoff-Form-Gefüges, als ein Überfall auf das Ding heraus. Überfälle im Hinterhalt bzw. beim Unterhalt der Dinge sind Zobernigs Spezialität. Auch er ist schöpferisch, er schöpft - mit O. Wiener - Verdacht. Dieses ESSAY entstand auf Grund einer Methode die ich vor ca. 20 Jahren angewendet, aber deren Ergebnisse nicht veröffentlicht habe. Sie geht von der postmodernen Idee aus, daß die künstlerische Produktion von

einem Netzwerk von Texten begleitet wird, das einerseits willkürlich und beliebig ist, andererseits von der künstlerischen Produktion nicht zu trennen ist. Daher ist es gerade die Willkürlichkeit der Texte, die sie fast beliebig austauschbar auf jede künstlerische Produktion im Diskurs dieses Netzwerkes anwendbar macht. Es wurden ca. siebzig Texte aus dem zeitgenössischen Theorie-Diskurs in Katalogen und Kunstzeitschriften und allgemein kulturphilosophischen Büchern ausgewählt und in einer Mischung aus Zufall, Intuition und zielgerichteter Absicht diese Texte verwendet. Ich habe dann diese Texte nur leicht verändert und variiert und der jeweiligen Künstlerin bzw. dem Künstler zugeordnet. Die Überraschung dabei war, daß trotz dieser abgeschwächten Zufallsoperationen die Texte fast stets einen treffenden Sinn und eine passende Interpretation lieferten. Wie schon Gertrude Stein sich verwunderte "How it is impossible to make sentences without meaning".