

Routextkonst = P. Weibel (627), Köln

# Kontext-Theorie der Kunst (1971)

(1994) Peter Weibel

1. 69-77

Gekürzt wiederabgedruckt in: Um 1968. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, DuMont, Köln 1990, S. 86-99.  
Vgl. zu diesem Thema auch den Artikel von Buchloh: *Periodizing Critics. Discussions in Contemporary Culture*, Dia Art Foundation, N. Y. 1987.

114 Jack Burnham, *Steps in the Formulation of Real-Time Political Art*. In: Haëcke, *Framing and Being Framed* (Anm. 109), S. 138.  
J. Burnham ist auch der Verfasser des einflußreichen Buches *Structure of Art*, 1971, zu deutsch: *Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der Kunstinterpretation*. DuMont, 1972.

115 cf. *Art et Littérature*, Nr. 3, 1964, *Société Anonyme d'Éditions littéraires et artistiques*, Lausanne, S. 220, und im Katalog *Cyvind Fahlström*. 33. Biennale von Venedig 1966.

116 Daniel Buren, *Beware!* Studio International, London 1970. Daniel Buren, *Critical Limits*. In: *Five Texts*, New York 1973, S. 38.

117 Daniel Buren, *Matrix 33, Dominoes: A Museum Exhibition*. Wadsworth Atheneum, Hartford, S. 6.

118 Siehe Benjamin Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*. In: *Performance, Texts & Documents*. Ed. Ch. Pontbriand, Montreal 1981, S. 64. Michael Asher, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*. Ed. B. Buchloh, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

119 Siehe dazu M. Ryklin, *Faktur, Wort, Kontext: Das Objekt in der Tradition des Moskauer Konzeptualismus*. In: *Iskusstvo*, Nr. 10, 1989, S. 14-17.

120 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. The Lapis Press, San Francisco 1986, S. 65.

121 Douglas Crimp, *This Is Not a Museum of Art*. In: *Marcel Broodthaers*. Rizzoli, New York 1989, S. 71.

122 Vgl. Benjamin Buchloh, *Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde*. In: *Artforum*, Vol. 18, Mai 1980, S. 52-59.  
B. Buchloh, *The Museum Fictions of Marcel Broodthaers*. In: *Museums by Artists*. Art Metropolis, Toronto 1983, S. 45-56.

123 Craig Owens, *From Work to Frame, or, Is There Life After "The Death of the Author"?* In: Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Hg. S. Bryson, B. Kruger, L. Tillmann, I. Weinstock, Univ. of Calif. Press, 1984.

124 Martha Rosler, *Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience*. Wiederabdruck in: *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Ed. Brian Wallis, N.Y. 1984.

125 Craig Owens, *The discourse of others: feminists and post-modernism*. In: Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Hg. S. Bryson, B. Kruger, L. Tillmann, I. Weinstock, Univ. of Calif. Press, 1984.

126 Allan Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*. In: *Massachusetts Review*, vgl. XIX, Nr. 4, Winter 1978, S. 859-881.  
Vgl. auch Allan Sekula, *The Traffic in Photographs*. In: *Art Journal*, Spring 1981, S. 15-23.

127 Victor Burgin, *Situational Aesthetics*. Studio International, Okt. 1969, London.

128 In: D. Lamelas, *Responses to three statements*. London 1970.

129 Victor Burgin, In: *Deurle III/7/73*. MTL-Galerie, Brüssel 1973.

130 Siehe Cheryl Bernstein, *The Fake as more*. In: *Idea Art*. Hg. Gregory Battcock, Dutton, N.Y. 1973, S. 41-45.

131 Douglas Crimp, *Pictures*. (Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Phillip Smith). Artists Space, N.Y. 1977.  
Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 1 and 2*. In: *October* 12 und 13, 1980. Craig Owens, *Representation, Appropriation, and Power*. N.Y. 1982.  
Beide wiederabgedruckt in: Craig Owens, *Beyond Recognition*. Ed. S. Bryan, B. Kruger, L. Tillman, J. Weinstock, Univ. of Cal. Press, 1984.  
Benjamin H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*. In: *Artforum*, Sept. 1982, N.Y. S. 43-56.

132 1982 beging Jenny Holzer diesen Irrtum im Dienste des Mainstream: „As far as the systematic exploration of context is concerned, at that time (ca. 1977) that point had been made.“ Zitiert nach: Hal Foster, *Subversive Signs. Theories of Contemporary Art*. Hg. R. Hertz, S. 180.

133 Jessica Prinz, *Art Discourse/Discourse in Art*. Rutgers Univ. Press, New Brunswick 1991.  
R. Wollheim, *Die Institutionstheorie der Kunst*. In: *Objekte der Kunst*, Frankfurt 1982.  
Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. In: *New Left Review*, Nr. 146, Juli-August 1984, S. 53-93.  
Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. In: *October* 54, Herbst 1990. Deutsche Übersetzung in: *Texte zur Kunst*, Juni 1992, 2. Jahrgang Nr. 6, S. 131-145, Köln.

Wenn wir uns an die Einteilung der Sprache in Syntax, Semantik, Pragmatik halten wollen und unter Syntax die Beziehungen der Wörter untereinander, unter Semantik die Bezüge der Wörter zu den Objekten, also die Bedeutung der Wörter, und unter Pragmatik die Beziehungen der Wörter zu den Subjekten, die die Wörter gebrauchen, also die verbale Kommunikation, verstehen, so sehen wir deutlich, daß der Großteil dessen, was als Dichtung verstanden wird, sich in bloß syntaktischen Erkundungen der Sprache erschöpft. Die Rolle der Wörter im Sprachsystem, nicht jedoch die Rolle der Sprache im „System“, spielte eine Rolle. Der gesellschaftliche Aspekt der Sprache, z.B. wie sehr Sprachmuster und Sprechakte im sozialen Rollenspiel eine Rolle spielen, blieb so auf der Strecke. Jene entscheidende Wende für die Avantgarde der Literatur, nämlich die Hinwendung auf Semantik und Pragmatik, hat Oswald Wiener etwa um 1967 programmatisch für das *literarische cabaret* (1958 und 1959) der Wiener Gruppe treffend so formuliert: „wir waren nicht nur am verhalten der worte in bestimmten sprachsituationen interessiert, sondern auch an der steuerung konkreter situationen durch den sprachgebrauch.“ Um die Sprache selbst zu steuern, um den Sprachgebrauch zu untersuchen und um einer sprachlichen Steuerung zu entkommen, hat sich die Avantgarde seit Fluxus & Co. Ltd.

außersprachlicher Mittel beim Umgang mit der Sprache bedient. Dabei ist man draufgekommen, daß die außersprachlichen Mittel selbst von sprachlichen Strukturen befallen sind. Dadurch ist das Universum der Sprache größer geworden: Strukturen der Sprache wurden erweitert und neue Sprachstrukturen entdeckt. Beispielsweise erstreckt sich die sprachliche Organisation bis in die äußersten Grenzen unserer sozialen Organisation. Die Organisation unserer Sinnesdaten wie die Organisation unserer Akte in der Administration sind mit der Organisation der Wörter in der Sprache verwandt. (Man denke sich eine Linie durch eine Stadt gezogen und an dieser Linie die Körperteile der Stadtbewohner aufgespießt, so sieht man einen Satz vor sich, wo jeder Körperteil einen Satzteil darstellt: Hände sind Beistriche, Rumpfe Hauptwörter, Glieder Zeitwörter usw. Die Funktionen, die die Körperteile gerade innehaben, seien es soziale oder intime Funktionen, sind die Bedeutungen. Es wird nicht schwerfallen, hinter der Monotonie dieses Satzes, dessen Syntax der Staat diktiert, die Grammatik der Empfindung zur höheren Ehre der Gesellschaft zu erkennen.) Genauso, wie gewisse gestaltliche Symmetrien sich von den Molekülen über die Kristalle bis in die Gestaltung der Gebäude fortsetzen, so besteht auch zwischen Sprache und Wahrnehmung eine

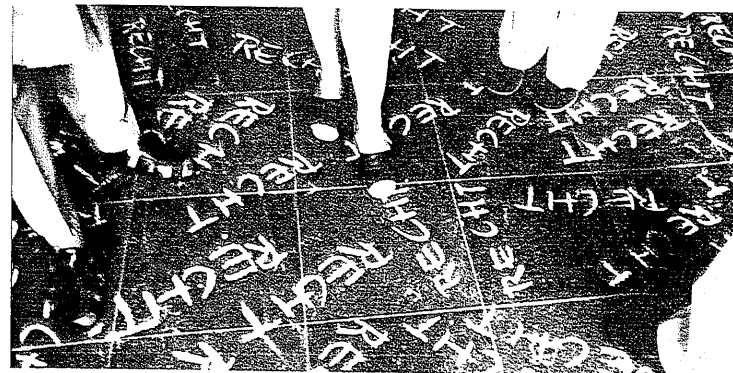
kontinuierliche Linie aus Fleisch und Blut. Was unter anderem besagt, daß jene Trennungen in Architektur und Dichter, in Medien und Materialien, in Maler und Musiker, etc., oberflächliche Trennungen sind, willkürlich vorgenommen von einem speziellen Standpunkt, nämlich der Perspektive der Verschleierung.

Ein Dichter kann mit Steinen oder Fotos genauso gut dichten wie mit Zahlen oder Wörtern. Von Bedeutung dabei ist nur, wie sehr er und auf welche Weise er die Bedeutung der von ihm verwendeten Materialien verändert. Insofern sind die hier publizierten Foto-Poeme (photo poems) ein sehr kleiner Teil meiner verzweigten Unternehmungen, diese Trennungen aufzulösen, um die Sache der Dichtung voranzutreiben. Die Befreiung der Dichtung und damit die Befreiung der Subjekte, die eine Sprache sprechen, hängt natürlich eng mit einem verschärften Interesse für Semantik und Pragmatik der Sprache zusammen. Die Sensibilisierung der Perception und Kognition, der ich vom Film bis zur Literatur angehangen habe, scheinen mir u. a. auf der Erkenntnis gebaut sein zu müssen, daß jeder Text in einem Kontext steht.

Wobei jeder Kontext (Umgebung) wiederum Text für einen anderen Kontext ist, der allerdings umfassender ist. Aus dieser schichtenweisen Aufeinanderfolge von Texten und Kontexten kann man z. B. folgende Auswahl treffen: Wort (=Text) – Satz (= Kontext), Satz (Text) – Seite (Kontext), Seite (Text) – Buch (Kontext), Buch (Text) – Buchhandlung (Kontext), Buchhandlung (Text) – Verlag (Kontext), Verlag (Text) – zivilisatorische Kommunikation (Kontext) usw. (Bei dieser Darstellung meiner Kontext-Theorie des Textes opfere ich einiges an Genauigkeit für Verständlichkeit.) Ein Dichter kann nun auf diesen verschiedenen Ebenen ein Gedicht realisieren. „Meine Krankheit ist nicht der Reimzwang“ (hier steht der Beweis, ansonsten müßte es ja heißen „Mein kranker Drang ist der Reimzwang“) ist ein Gedicht auf der Text-Kontext Ebene Wort-Satz. Wenn auf der Seite 12 steht „Der Satz auf Seite 24 ist falsch“, und auf Seite 24 „Der Satz auf Seite 12 ist falsch“,

dann ist das ein Gedicht auf der Ebene Satz-Seite. Wenn der Schutzumschlag eines Buches, das im Schaufenster liegt, das Buchhandlung zeigt, vor dem ein Mann steht, so spielt sich dieses Gedicht auf der Ebene Buch-Buchhandlung ab. Wenn jemand ein Buch macht, das nur aus der Verlagskorrespondenz, die zu einem Buch hätte führen sollen, besteht, so spielt sich das auf der Ebene Verlag-zivilisatorische Kommunikation ab, usw. Ich habe Paradoxa als Gedichte gewählt, weil sie bezeichnend sind für ein grundlegendes Paradoxon, nämlich, daß die Befreiung der Welt von der Sprache mit einer sprachlichen Verwucherung der Welt Hand in Hand geht. Denn indem einerseits neue Textstrukturen erkannt bzw. Textstrukturen auf Gebieten entdeckt werden, wo sie bisher verdeckt waren, nimmt andererseits die Textualisierung der Welt zu. Wo das Auge hinblickt, stößt es auf Sprache. (Wenn E. Williams Fische alphabetisiert hat, so zeigt er damit zwar Zusammenhänge zwischen Sprache und sozialer Organisation, aber er schafft auch neue Texträume ins Universum: Fische werden Buchstaben. Wenn I. H. Finlay kleine oder große Segelboote mit Texten versieht, so sehe ich plötzlich statt dem Objekt Segelboot einen segelnden Text.)

Um mich verständlich zu machen, wiederhole ich: Was die Tageszeitungen und Institutionen unter Literatur verstehen, ist das „verhalten der worte in bestimmten sprachsituationen“ (O. Wiener). Sie sind an bloß syntaktischer Dichtung interessiert, die die Grenzen der Sprache nicht antastet. Als ihr eigentliches Ziel könnte man umschreiben, daß ein jeder ein Leben lang in Sprichwörtern rede. Jeder weiß, was für eine festumrissene Bedeutung die Wörter in literarischen Wendungen wie „einen heimlichen Groll nähren“ haben. Dadurch versteht jeder jeden und fühlt sich jeder zu Hause, zu Hause in der Kommunikation. Bei Sprichwörtern haben die Wörter sprichwörtlich die Bedeutungen fest und sicher wie Rucksäcke angeschnallt. Wenn ich sage: Lügen haben kurze Beine, dann zieh ich damit keinem den Teppich unter den Füßen weg, im Gegenteil, der bleibt

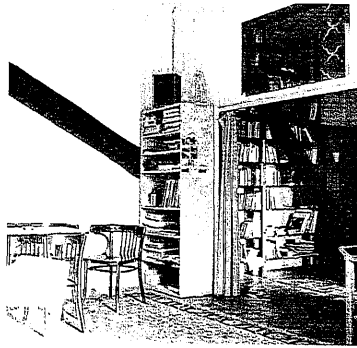


Peter Weibel, *Das Recht mit Füßen treten*, Stift Melk, 23.5.1968

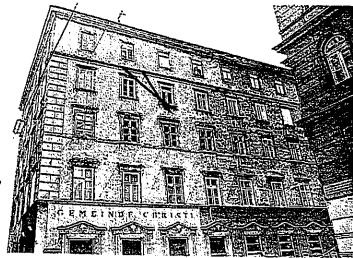
sicher auf dem Boden der Tatsachen, die die Welt bedeuten. Mitunter jedoch, um im Bild zu bleiben, falle ich aus dem Bild heraus oder das Bild aus dem Rahmen und damit ich aus dem Rahmen, – und der Krage der Kommunikation ist geplatzt. Mitunter jedoch, bildlich gesprochen, spricht das Sprichwort kein Wort mehr zu mir, bzw. versteht der sprachlich Gebildete meine Wortbildungen nicht mehr, – und aus der Welt der Sprache, wo wir uns alle so gut verstehen, falle ich in die vielseitigsten Bedeutungen und Kontexte, daß es nur so platscht. Die Avantgarde (Wiener Gruppe, Dieter Rot, Tomas Schmit...) betreibt nun eben das Platzen der Kommunikation. Ihr ist die sprichwörtliche Sprachhaut zu eng. Sie flieht jedoch nicht in das Schweigen, sondern interessiert sich für die „Steuerung konkreter Situationen durch den Sprachgebrauch“ (O. Wiener), d. h. für Semantik und Pragmatik. Sie bedient sich der Mittel der Sprache, um die Kommunikation und bisher nicht erschlossene Quellen der Kommunikation zu untersuchen. Sie erweitert die Dichtung, indem sie neue Entitäten verstärkt einsetzt, indem sie auf unbenutzte, unbekannte Kontexte und Strukturen aufmerksam macht: Dieter Rot, der die Semantik auf Druckprozesse reduziert, so wesentlich poetisches und epistemo-

logisches Kapital aus den Herstellungsverfahren des Buches schlägt; T. Schmit, L. Gosevitz, die Pragmatik auf das Buchobjekt reduzieren, die aus dem unmittelbaren Wörtlichnehmen der Bedeutung, aus der Nähe von Zeichen und Zeichnung, soviel Vergnügen und Erkenntnis gewinnen. Auch in Jan Dibbets' *Veränderung des Territoriums eines Rotkehlchens* (einem Rotkehlchen wird langsam beigebracht, nur auf die vom Künstler aufgestellten Stangen zu fliegen, solcherart als Werkzeug des Künstlers eine Skulptur herstellend) erkenne ich als Modell das Gedicht (der Vogel als Wort, der Park als Seite etc.). Diese Plastik ist gleichsam ein auf den Kontext der Natur erweitertes Gedicht. Kontext-Erweiterungen dieser Art sind übrigens bestimmend für die Avantgarde der bildenden Kunst und eine Kontext-Theorie der Kunst ein angebrachtes Instrument der Interpretation. Diese Kontext-Erweiterungen sind oft gleichzusetzen mit Strukturüberlagerungen.

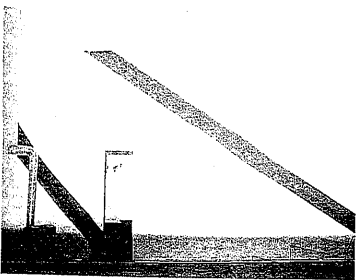
Wenn ich z. B. über diesen Text (!) eine Notenlinie lagere und festsetze, daß die Oberlängen und Unterlängen der Wörter Noten darstellen, so mach ich aus einem Text Musik (Idee 1967). Indem ich eine ungeläufige visuelle Struktur am Text wahrnahm und mit einer geläufigen visuel-



Wien I, Grünangergasse 1, 4. Stock



Wien I, Grünangergasse 1, 3. Stock



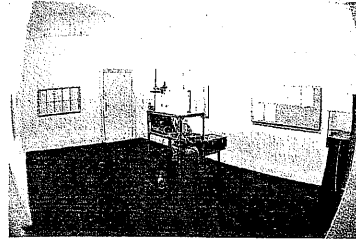
Galerie nächst St. Stefan, Wien I, Grünangergasse 1, 2. Stock

**Peter Weibel, X-Skulptur, 1977, Galerie nächst St. Stefan, Wien I, Grünangergasse 1**  
Zwei schwarze Stoffbahnen wurden in einem Raum der Galerie so aufgehängt, daß sie sich in den Fluchtpunkten schneiden. Die Schnittlinien waren außerhalb der Galerie an der öffentlichen Hausfassade ein Stockwerk höher zu sehen. Die auseinanderstrebenden Stoffbahnen waren in zwei Räumen einer Privatwohnung im nächsthöheren Stockwerk sichtbar angebracht, aber nicht öffentlich zugänglich. Grenzen des Sichtbaren, öffentliches und privates Territorium? Skulptur als Lokalisierung, als Markierung eines Ortes.

len Struktur verglich, habe ich zwei visuelle Notationen (die schriftliche und die musikalische) überlagert. Desgleichen kann ich Schriftstrukturen mit Gebäude- und Stadtstrukturen übereinander lagern. Ich kann auch gleiche Strukturen übereinander lagern, z. B. Schrift aus Schrift machen.

Ein Schritt weiter ist es, jetzt wirds heiter, wenn ich aufmarschierende Soldaten als visuelle Notation auffasse, über sie eine Notenlinie lege und festsetze, daß jeder Stahlhelm eine Note ist (Idee 1970). Da ich nun eine bewegliche visuelle Formation vor mir habe, also eine Notation brauche, die auch die Zeit verarbeiten kann, fallen Fotos flach. Na? Zeit und Bilder? Laufende Bilder? Film fällt mir ein. Damit ich mir aber etwas Arbeit erspare, und ich schätze Kunstwerke immer mehr nach dem ein, mit wieviel Intelligenz sich einer Arbeit erspart hat (weil das ein positives Lebensmodell ist), denke ich gleich ans Fernsehen, weil die ohnehin dauernd Truppenaufmärsche bringen. Ich lege über den TV-Schirm die Notenlinie, kopple einen automatischen composer dran, der das Wandern der Helme über die Notenlinie sofort in Töne umsetzt: der TV-Schrank als Musikschrank. Was sagt das? Zusammenhänge über Musik und Staat, über Musik und Militär. Die Noten, wie sie brav aufmarschieren, und die Noten gleichenden Soldaten, wie sie nicht aus der Reihe, sondern auftanzen zu einer Musik, die Vater Staat pfeift.

Indem ich seit 1966 in meinen Dichtungen besonders Konzepte wie Raum und Zeit, Naturprozesse und künstliche Prozesse einsetzte, intensiv mit Naturalien oder elektronischen Komponenten arbeitete, oder direkt in die Öffentlichkeit eingriff, realisierten sich meine Interaktions- und Kommunikationsmodelle auf komplexen Ebenen zivilisatorischer Prozesse, in den höheren Schichten von Text-Kontext. Text-Objekte („Grüß Gott“ gebakken, beim Grüßen gezeigt und gegessen), Text-Räume (vom Publikum steuerbar und neue Beziehungen zu sinnlichen Erfahrungen herstellend), Text-Aktionen („Freiheit und Knechtschaft was bedeuten sie heute“), Text-Prozesse („air-text“), text-environments, Plakat-Aktionen (Plakate mit



**Peter Weibel, Ein bioenergetisches Paradoxon** (demonstriert am phototrophen Wachstum der Blaualge *Anacystis nidulans*, fußend auf der Dissertation von Günter A. Peschek, Wien, 1975)  
Galerie nächst St. Stefan, Wien

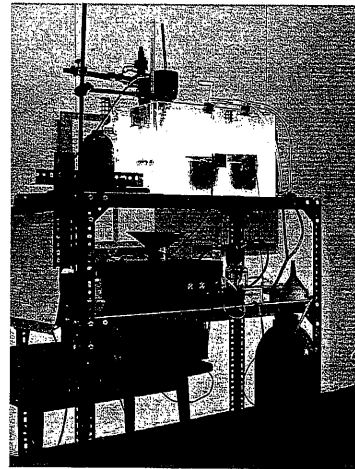
Die Blaualgen, eine spezielle Gruppe phototropher Bakterien, werden als jene Mikroorganismen angesehen, die vor etwa 3,2 Milliarden Jahren damit begannen, die bis dahin anoxygene Erdatmosphäre in eine oxygene (sauerstoffhaltige) umzuwandeln, und zwar zufolge ihrer Fähigkeit, im Zuge pflanzlicher Photosynthese aus Wasser unter Lichteinwirkung Sauerstoff freizusetzen (freien Sauerstoff abzuspalten). Unter Photosynthese versteht man den Aufbau körpereigener Substanz mittels Lichtenergie, und zwar zumeist durch die Assimilation des atmosphärischen Kohlendioxids.

Die Produktion eines bestimmten Betrages an Biomasse benötigt bei geringer Beleuchtungsstärke einen längeren Zeitraum als bei einer stärkeren. Die Wachstumsrate ist im Bereich der Lichtsättigung der Beleuchtungsstärke annähernd proportional. Für die Blaualgen stellte sich somit der Darwinsche struggle of life als struggle of light dar: Schnelles Wachstum bei hoher Lichtintensität führte zu einer zunehmend schnellen Verdunkelung der Algenpopulation durch Selbstbeschattung und damit zu einem Stillstand des Wachstums.

Nun können wir das bioenergetische Paradoxon eigentlich definieren: Das Licht bewirkt das Wachsen der Zellpopulation, doch damit auch eine Zunahme der Selbstbeschattung, welche wiederum zu Wachstumsstillstand führt. Ergo: Diejenige Energiequelle, die das „Leben“ (die Vermehrung) bewirkt, bewirkt in einem geschlossenen System letzten Endes auch dessen Auslöschung.

Ein Sekundär-Paradoxon:

Die Konkurrenz zwischen sich vermehrenden Individuen, die ihre Prosperität ein und derselben Energiequelle verdanken, führt schließlich dazu, daß dem einzelnen nur noch ein Energiebetrag verbleibt, der selbst



zum Überleben unzureichend ist. Das Konkurrenzprinzip erscheint also nur für eine befristete Zeitspanne als zuträglich, letzten Endes jedoch führt es in autokatalytischer Weise zur Dissipation seines Ursprungs.

Zwei korrelierte akustische Paradoxa:

Zur Verdeutlichung der bioenergetischen Paradoxie, die sich visuell darin zeigt, daß die Blaualgen („paradoxiert“ von grüner Farbe) in ihren Behältern immer dunkler werden, habe ich zwei akustische, korrelierte Paradoxa damit verknüpft.

An der Aquariumswand sind zwei lichtabhängige Widerstände befestigt, die auf die durch die Vermehrung der Algen herbeigeführte Verdunkelung reagieren. Anstelle der lichtabhängigen Sauerstoffentwicklung, nun eine lichtabhängige Tonentwicklung. Der eine Widerstand reguliert durch die Lichtstärke einen Sinuston-Generator, der andere ein Tonbandgerät. Des Morgens, wenn die Algen von noch sehr dünner Population sind, also das Wasser hell und lichtdurchlässig ist, erklingt ein hoher, heller Sinuston, bzw. ist „raus“ sehr laut zu hören. Mit der Zunahme der Population wird das Wasser dunkler, läßt die Lichtdurchlässigkeit nach, wird der Sinuston tiefer, wird „raus“ leiser. Die Parallelschaltung des visuellen Geschehens mit einem akustischen führt am Abend zum Verstummen bzw. Tieferwerden des Tones.

lieber Kolleritsch

15/2/72

also die lesung geht in ordnung. bleibt es bei dem termin 10. märz?  
 der titel:  
 poetische kosmologien.  
 psychopathie und wissenschaft.  
 ich verstehe die lesung als kunstwerk, insoferne mich daran interessiert bzw. an der kunst überhaupt, welche minimale variationen erforderlich sind, um aus alltäglichen prozessen kunstprozesse zu machen, d.h. durch welche minimalvarianten die gewohnten zeichen eine neue information abwerfen. z.b. treten bei der lektüre wissenschaftlicher werke nur jene aspekte in vordergrund, die unserm bild von der wissenschaft entsprechen (beweis, logische folgerung etc.), die anderen aspekte übersehen, aufgrund einer kontextänderung, einer veränderung der umgebung und des systems, in dem die texte rezipiert werden, treten die einen aspekte zurück und die anderen hervor (so wie blau auf einem blauen hintergrund untergeht doch auf einem roten aufleuchtet). diese kontextänderung ist es, was die kunst ausmacht. sie besteht darin, die sog. wissenschaftlichen texte mit sog. psychopathologischen texten zu mischen: dadurch treten die psychopathologischen züge der wissenschaft selbst hervor.

über den kunstcharakter hinaus (wie du siehst ist meine kunsttheorie auf eine kontexttheorie gebaut) interessiert mich jedoch vielmehr der kommunikative aspekt des unternehmens, der in einer extremen relativierung der weltbilder besteht: an die stelle der logik der wissenschaft und die irrationalität der geisteskrankheit treten die pathologie der wissenschaft und die logik des wahns. ich bin ein fan von beiden, in dieser perspektive, weil ich an den höchsten und besten werken des wahns wie der wissenschaft die imagination des entwurfs der welt, die konsequenz in der verfolgung der ideen, den strengen kalkül der konstruktion gleicherweise bewundere. psychopathie und wissenschaft gleicherweise und mit gleichen rechten als poetische kosmologien aufzufassen, heißt vielleicht jenen anfang der relativierung der kommunikation, ihrer normen und systeme, zu machen, die den geist befreit vom gefängnis der bedeutungen und das fleisch vom gefängnis der sinnesdaten. zurück zum kunst-kontext, der für das publikum wichtig ist: um die etwas minimale kontextvariation zu verschärfen und zu verstärken bringe ich etwa 4 mädchen von ausgesuchter, wenn auch etwas neurotischer schönheit mit. diese 4 außerordentlich schönen mädchen, etwas abseits der illustrierten norm, werden nur neben mir sitzen während ich vortrage, weil ich mir eine zusätzliche und besonders spitze spannung der sensibilität vorstelle, wenn zur spannung der texte im auditiven jene spannung zwischen den texten und den optischen erscheinungen (die beruht und jederzeit in ihr gegenteil umschwanken kann aufgrund anderer ästhetischer interpretationen, wird sicherlich die schlanke spaltung der texte verstärken und zusätzlich jenen hintergrund liefern, auf dem die krankheit der wissenschaftlichen methode und die relativierung der kommunikation als horizont erscheinen.  
 bitte schicke mir eine fotokopie dieses briefs, ich vergaß den durchschlag und sehe, daß ich den text brauchen kann.

peter weibel

Brief an Alfred Kolleritsch, Forum Stadtpark, Graz, 15.2.1972

sehr geilen Fotos und dem Text „alles ist schön was geil macht“ in der Stadt an allen Wänden), Fahngedichte, Tele-Aktionen etc. entstanden. Auf der Suche nach Strukturen hinter den sprachlichen, nach den Zusammenhängen zwischen sprachlichen und anderen Strukturen, beschäftigte ich mich also mit dem Kontext von Texten, d. h. mit dem, was normalerweise nicht in den poetischen Kalkül gezogen wird, und trieb dabei immer mehr von Vers & Satz ab ans andere Ufer der Medien, ans Werkzeug der Literatur (Schreibmaschine, Feder, Papier), ins Wesentliche der Literatur: die Kommunikation. Das Verhalten als Quelle der Literatur konzipierend, interessierte mich an der Kommunikation, was daran nicht verbal war. Pränatale Ursprünge des Verhaltens, Raum und Zeit als Werkzeuge, Botschaften zu übermitteln, Habitate und Territorien, phylogenetische Merkmale, Strukturen der Metakommunikation, neurophysiologische Bedingungen der Erkenntnis der Welt rückten als Quellen von Botschaft und Bedürfnis in den Bereich der Dichtung, als Quellen der Kreation und als Quellen des Verstehens.

Kontexte wurden wichtiger als Texte. Verfahren der Kodifikation und nicht die Botschaft selbst, Methoden der Erforschung und nicht das Gefundene, die Bedingungen der Kultur und nicht die Kultur, das System der Werte und nicht die Werte selbst, rückten in den Brennpunkt des Interesses, wurden das Material der Dichtung einer „schweigenden Sprache“. Die Membran wurde durchstoßen.

Unter den vielen Aspekten der non-verbalen Kommunikation spezifiziere ich für den gegenwärtigen Zweck den visuellen Aspekt. Analog zu den Texten entstanden eine Reihe von Foto-Objekten, Foto-Aktionen, Foto-Poemen, TV-Foto-Aktionen, foto-environments etc. Die Foto-Poeme sind also Versuche einer außersprachlichen wie ultrasprachlichen Dichtung. Foto-Poeme, das merkt jeder Blinde, sind Gedichte mit den Mitteln der visuellen Kommunikation, wobei Fotografie als Aktion und Fotografie als Notation die beiden vorläufigen Pole sind. Damit meine ich,

GALERIEPROJEKT Nr. 1 (1968)

Die Galerie bleibt während der Ausstellung geschlossen. (Ob in den Räumen der Galerie überhaupt Exponate vorhanden sind, bleibt ein zwischen dem Galerieleiter und dem künstler vertraglich beschlossenes Geheimnis.)

GALERIEPROJEKT Nr. 2 (1968)

Die Galerie (sic) wird jeden Tag nur so knapp geöffnet, daß nur ich zu Beginn der Öffnungszeiten einträte und am Abend wieder austreten kann. Die nicht-publika Aktivität, der ich während der geschlossenen Öffnungszeiten nachgehe, sei es, daß ich einen Film drehe, sei es, daß ich privat herumtelefoniere, sei es ... ist die nicht-publika Ausstellung.

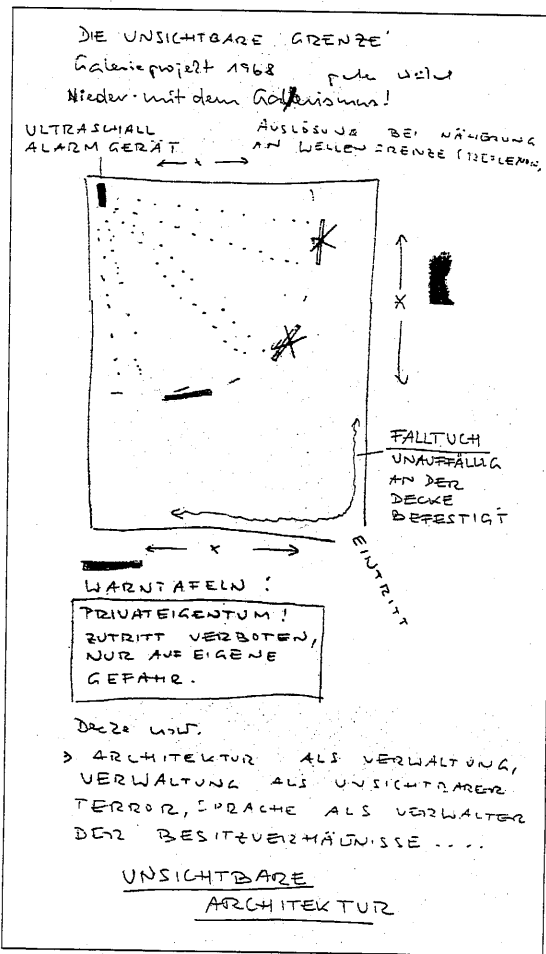
GALERIEPROJEKT Nr. 3 (1968)

Während der Eröffnung der Ausstellung begnne ich erst an der Ausstellung zu arbeiten. Während der Dauer der Ausstellung arbeite ich ausschließlich während der Öffnungszeiten in den Räumen der Galerie an der Ausstellung. So wird die Arbeit an der Ausstellung selbst ausgestellt. Die Resultate dieser Arbeit, die mit der Beendigung der Ausstellung abgeschlossen ist, werden nach der Ausstellung vernichtet. Die Dokumentation dieser Vernichtungsarbeit ist das Material für eine darauf folgende Ausstellung. Die Vernichtung dieser Ausstellung wird in einem Katalog dokumentiert. (Der Katalog wird verbrannt. Das Foto davon bleibt als einziges Residuum übrig. Es trägt den Titel "Galerieprojekt Nr. 3".)

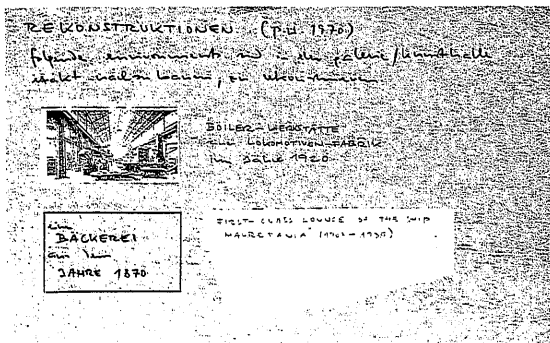
GALERIEPROJEKT Nr. 4 (1968)

Eine unter meinem Namen angebotene Ausstellung behältet die Kunstwerke derjenigen Künstler, die im Zeitraum des Jahres vor meiner Ausstellung um eine Ausstellung in eben dieser Galerie gebeten hatten und von der Galerie abgelehnt worden sind.

Peter Weibel, Die Ausstellung der Ausstellung, eine Projektserie ab 1967

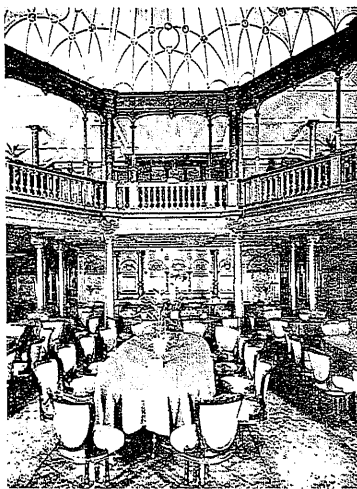


Peter Weibel, Die unsichtbare Grenze, aus der Projektserie Unsichtbare Architektur, 1968

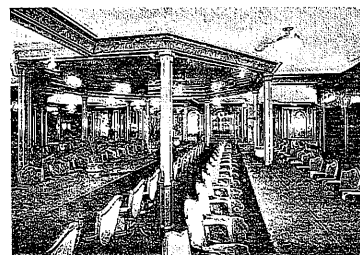
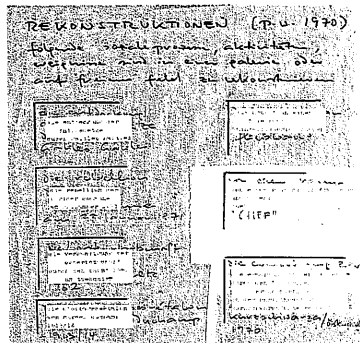


Peter Weibel,  
*Rekonstruktionen*,  
1970, vgl. auch die  
Publikation anderer  
*Rekonstruktionen* in  
der slowenischen Zeit-  
schrift *Problemi*, April  
1971, Laibach („Kunst ist  
das Erkennen sozialer  
Prozesse“)

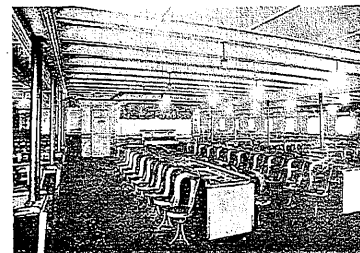
Die Räume der Galerie  
nächst St. Stefan in Wien  
sollten in Schiffsräume  
umgewandelt werden,  
Kunsträume in Real-  
räume, und zwar nach  
dem Klassen-System der  
Speisesäle, um die  
Klassenstruktur der  
Gesellschaft auch im  
sogenannten freien  
Kunstraum zu zeigen.



First-class Dining Saloon



Second-class Dining Saloon



Third-class Dining Saloon

daß zwischen reinen Foto Poemen, die Gedichte sind, die nur mit den Mitteln der Fotografie realisiert werden können, und fotografischer Beschreibung, wo die Fotografie halt am besten geeignet ist, ein Ereignis/Erlebnis/eine Information mitzuteilen, eine Reihe abgestufter Varianten möglich ist.

Wenn ich aus meiner Wohnung ins Stiegenhaus trete, befinde ich mich bereits in einem Kontext, der meine Stimmung und Situation steuert. Meine Sensibilität reagiert auf die Umgebung. Je nach Stiegenhaus befindet sich mein Lebensgefühl, je nach Lichtverhältnissen, Tageszeit, Verputz, Größe der Stiegenstufen usw. Jedes Stiegenhaus ist ein visueller Kontext, der meine Sensibilität steuert, jedes Stiegenhaus ist ein Wort, das in mir Bedeutungen auslöst. 30 verschiedene Stiegenhäuser sind 30 verschiedene Wörter, die (ein Foto neben dem andern) zusammen ein Gedicht ergeben, ein Foto-Poem.

Ein Foto-Text jedoch wäre beispielsweise, wenn ich einen Text schreibe, den fotografiere, den fotografierten Text auf den Originaltext klebe, aber nur soweit fixieren lasse, daß ich Teile noch runterreißen kann, und diesen nur mehr fragmentarisch lesbaren Text unter dem Titel *Geheimnis der Natur* an einen Baum nagle (1970). Die Zeit im Fotogedicht: Ich war in einem Automat,

1967, mit dem großen Mund vom Foto-Poem *Liebesgedicht* vorm Kopf, machte etwa 20 Fotos. Durch Bewegungen des Körpers erreichte ich, daß das Blitzlicht durch diversen Lichteinfall immer mehr den Mund aus Papier auf dem Foto auslöschte. Entsprechend gereiht, anfangs der klar erkennbare Mund, am Schluß der fast gelöschte, ergab dies das Foto-Poem *Der Kuß* (der Kuß wird wek).

Der zivilisatorische Kontext im Foto-Poem *Sofa* (1970), das viele in einem Bunker stehende Sofas zeigt: Die Verschiebung der Bedeutung und Kontext-Änderung ist hier: Normalerweise warten Personen auf Sofas, nun warten die Sofas selbst auf ihr Schicksal. Die Sofas sitzen gleichsam auf sich selbst. Was vorher Material war, wird nun Form, was vorher Träger der Bedeutung war, ist nun selbst Bedeutung geworden, was Funktion war, wird Sein.

Manchen ist der Anzug zu eng, manchen manchmal die Wohnung, mir ist immer die Welt zu eng. Der eine zieht den Anzug aus, der andere aus der Wohnung. Was soll ich tun? Ich studiere meine Leiden, ich studiere das Geflecht, das mich umgibt.

Geschrieben im Dezember 1971 für das Monatsmagazin *Neues Forum*, Wien, dort nicht angenommen. Im Original erstpubliziert im Buch *Peter Weibel, Kritik der Kunst – Kunst der Kritik*, Edition Literaturproduzenten, Jugend & Volk, Wien 1973.