

Peter Weibel

Die Ars Electronica Zwischen Kunst und Wissenschaft

f. 70-74

Der Jugendseite der österreichischen Tageszeitung *Kurier* vom 14. September 1984, Seite 23, kann unter der Überschrift „Linz: Computer-Kids & viele neue Synthies“ das damalige Programmprofil der Ars Electronica ziemlich genau entnommen werden: „Das Linzer ORF-Landesstudio bietet diese Woche eine attraktive Alternative zum trockenen EDV-Schulunterricht. [...] Die Aktion, die sich sicher zum größten Jugendspektakel gemausert hätte, fiel jedoch ins kalte Donauwasser: Ein Animationsprojekt am Linzer Hauptplatz mit Wolferl Ambros, zu dem Christine Nöstlinger das Buch schon geschrieben hatte.“ Dr. Hannes Leopoldseder, Intendant des ORF-Landesstudio Oberösterreich, 1979 einer der Mitbegründer der Ars Electronica, hatte nämlich in seiner Vision des Festivals dieses auf zwei Eckpfeilern errichtet: „Computer- und Medienkunst auf der einen Seite, ‚Kultur für alle‘-Projekte, modellhafte Open-air auf der anderen Seite.“¹ Zu diesen „Kultur für alle“-Signalprojekten gehörten die *Linzer Klangwolke* und andere Großereignisse wie die *Linzer Stahlsinfonie* (1980) von Klaus Schulze oder die *Stahloper* (1982) von Giorgio Battistelli mit Stahlarbeitern und Maschinen der Voest-Alpine auf dem Linzer Hauptplatz. Die Ars Electronica fand zunächst mehr oder minder als Biennale statt (1979, 1980, 1982, 1984, 1986). Von der Präsentation elektronischer Musikinstrumente und -geräte führender Firmen aus Japan bis Australien, der dritten Computerschach-Weltmeisterschaft bis zu Laserkonzerten, „Literatur zum Hören und Sehen“ (Gerhard Rühm, Bazon Brock) und *Sky-Art* reichte das Spektrum. Die künstlerische Treffsicherheit war allerdings gering. Internationale VideokünstlerInnen der 70er-Jahre von Bruce Nauman bis Ulrike Rosenbach, geschweige denn die österreichische Medienkunstszene, waren auf der Ars Electronica nicht vertreten, obwohl diese bereits 1973 beim steirischen Herbst in Graz unter dem Titel „Audio-



(1999)

Ars Electronica Between Art and Science

The article headlined “Linz: Computer Kids & Lots of New Synthies” on page 23 of the September 14, 1984 edition of the Austrian daily newspaper *Kurier* provides a pretty accurate picture of the image of Ars Electronica’s program in those days. “This week, the Austrian Broadcasting Corporation (ORF) Upper Austria Regional Studio in Linz is offering an attractive alternative to dry-as-dust data processing classes in school. (...) But the really big show, which definitely aspired to turn into a major spectacle for young people, was a total washout: a live event featuring ‘entertainment plus’ on Linz’s main square starring Wolferl Ambros (Austrian pop singer, ed.) and scripted by Christine Nöstlinger (Austrian children’s book author, ed.)” After all, Dr. Hannes Leopoldseder, head of the ORF’s regional studio and, in 1979, a cofounder of Ars Electronica, had erected his vision of the festival upon two cornerstones: computer and media art on one hand, and “culture for all” projects such as “open-air” of an exemplary character on the other.¹ Among these “culture for all” projects designed to signal a new cultural direction were the *Linzer Klangwolke* and other large-scale events like the *Linzer Stahlsinfonie* (1980) by Klaus Schulze and the *Stahloper* (1982) by Giorgio Battistelli featuring steelworkers and machinery from the Voest-Alpine works assembled on the city’s main square. At the outset, Ars Electronica was held more or less as a Biennale (1979, 1980, 1982, 1984, 1986). The spectrum of offerings extended from the presentation of electronic musical instruments and devices manufactured by leading firms in Japan, Australia, etc. to the 3rd World Computer Chess Championship, laser concerts, “Literature to be Heard and Seen” (Gerhard Rühm, Bazon Brock) and *Sky Art*. Nevertheless, the number of artistic

Ars Electronica 79-99. 20 Jahre Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft =
Hannes Leopoldseder, Christiane Schöpf, Gerfried Stadlmayr (1979-),
Linz 1999

visuelle Botschaften“ komplett vorgestellt worden waren. Das Festival befand sich nicht auf der Höhe der Zeit und außerhalb des Kunstsystems. Unter Video-Art finden wir daher zum Beispiel 1979 Teilnehmer wie Klaus Basset, Willi Plöchl, Christian Cavadia etc., und die Preisträger wurden von Frank „Wetten-daß“-Elstner präsentiert. Selbstverständlich gab es auch Berühmtheiten wie Wendy Carlos, Joseph Weizenbaum und Charlotte Moorman, Otto Piene, Nam June Paik, die das Festival mit ihrer Anwesenheit aufwerteten. Das Profil des Festivals war also ziemlich diffus. Man konnte fast alles finden, von „Rock bis Kleinkunst“, von Feuerwerken bis zu heliumgefüllten Kunststoff-Skulpturen, von Stahltopfern bis „Mach-mit-Konzerten“, von Elektronikindustrie bis Elektronikbastlern, nur eines nicht: elektronische Kunst. Ein einziges Projekt sei allerdings als rühmliche Ausnahme erwähnt, das Auftragswerk *Die Welt in 24 Stunden. Ein 24-stündiges Telekommunikationsprojekt* von Robert Adrian X. 1984, also relativ spät, zu einem Zeitpunkt, als in der Kunstwelt die neuen Medien bereits totgesagt wurden und die Neuen Wilden in der Malerei triumphierten, kam es bei der Ars Electronica zu einem inhaltlichen Erweichen und Wechsel. Bis dahin war sie nämlich eine reine Spielwiese des ORF. Offiziell war das Festival zwar das Ergebnis einer Partnerschaft zwischen dem ORF-Landesstudio Oberösterreich (Intendant Dr. Hannes Leopoldseder) und der Linzer Veranstaltungsgesellschaft LIVA (Generalmanager Dr. Horst Stadlmayr) mit Sitz im Brucknerhaus. In Wirklichkeit jedoch mischte sich die LIVA nicht in die Programmkonzeption ein, sodass im Grunde populistische Elektronikschnulz- und Live-Ereignisse im Animationsdress dominierten. Im Jahre 1984 allerdings beteiligte sich auch die LIVA erstmals in der Person von Gottfried Hattinger an der Programmkonzeption, da die LIVA mit Karl Gerbel einen neuen Vorstandsdirektor erhalten hatte, der die Ars Electronica, unzufrieden mit ihrem bisherigen populistischen Profil, inhaltlich mitgestalten wollte. Hattinger hatte von Anfang an Interesse, zeitgenössische Ton- und Bildkünstler, die mit den elektronischen Medien arbeiteten, einzuladen, unter anderem auch mich, sodass neben den alten populären auch kritische Künstler ein Forum auf der Ars Electronica fanden. Ab 1984 vollzog die Ars eine programmatische Wende zur Kunst. Ich durfte aber nicht nur in

bull’s eyes landed by the participants was low. International video artists of the ‘70s such as Bruce Nauman and Ulrike Rosenbach—to say nothing of the Austrian media art scene—were not represented at Ars Electronica, even though these had already made their presence fully felt in 1973 at the Steirischer Herbst in Graz with a presentation entitled “Audiovisual Messages.” The festival was not up to the state-of-the-art, and its purview fell outside of the artistic system. Thus, under the heading “video art,” we find, in 1979 for example, participants such as Klaus Basset, Willi Plöchl, and Christian Cavadia, and the prizes were presented to the winners by Frank Elstner, host of a popular TV show. To be sure, there were also artists of international stature like Wendy Carlos, Joseph Weizenbaum and Charlotte Moorman, Otto Piene, and Nam June Paik who enhanced the proceedings with their presence. The festival’s image, though, was rather ill-defined. One could find almost everything, from “rock to cabaret,” from fireworks to helium-filled plastic sculptures, from steel operas to play-along concerts, from the electronics industry to electronics tinkerers. The only thing missing was electronic art, although mention ought to be made of a single glorious exception: the commissioned work “The World in 24 Hours. A 24-Hour Telecommunications Project” by Robert Adrian X. In 1984—thus, relatively late—at a time when the art world had already proclaimed the death of new media and the “The New Wild Ones” were triumphant in painting, Ars Electronica received its wake-up call and the festival’s content began to undergo a process of change. Up to that point, it had been purely a playground for the ORF. Officially, the festival was indeed a partnership between the ORF Upper Austria Regional Studio (headed by Dr. Hannes Leopoldseder) and the Linz event management company LIVA (general manager Dr. Horst Stadlmayr) with headquarters in the Brucknerhaus. In actuality, though, LIVA did not get involved in the program conception, so that, basically, populist electronic hit parade offerings and overblown live spectacles dominated the line-up. In 1984, LIVA, in the person of Gottfried Hattinger, participated for the first time in the conception of the program, since new LIVA Chairman of the Board Karl Gerbel was dissatisfied with the populist image Ars Electronica had

meiner Rolle als Künstler meine Medienoper *Der künstliche Wille* uraufführen, sondern auch als Berater wirken. Nachdem die Ars Electronica schon alles Mögliche gewesen war – eine Ars Metallica, eine Ars Pneumatica, eine Ars Pyrotechnica –, nur keine Ars Electronica, wollte ich, dass sich das Festival in der Tat auf elektronische Kunst konzentriert und veröffentlichte daher zum Katalog der Ars Electronica einen programmatischen Supplementband mit dem Titel *Zur Geschichte und Ästhetik der digitalen Kunst*, in dem ein Großteil der bedeutenden Künstlerinnen wie auch der Begriff „digitale Kunst“ erstmals vorgestellt wurden.

1986 hat diese Neukonzeption unter dem Vorstandsleiter Karl Gerbel umfassenden Charakter angenommen. Insbesondere indem die Ars Electronica nun definitiv als jährliches Festival ausgerichtet wurde. Ich wurde ab 1986 zusammen mit Hattinger als Vertreter der LIVA in die Programmkonzeption einbezogen. Hattinger und ich sorgten gemeinsam für ein massives Engagement zeitgenössischer Avantgarde, von klassischen Avantgardisten wie Günther Brus und Oswald Wiener bis zur internationalen Medienavantgarde, von Woody Vasulka bis Diamanda Galas. Gleichzeitig wurden wissenschaftliche Symposien und Kunstausstellungen mit thematischen Schwerpunkten verstärkt Bestandteil des Festivals.

Ab 1987 gelang es mir erstmals, das Programm der Ars Electronica unter einen gesamten thematischen Schwerpunkt zu stellen, nämlich „Der freie Klang“. Mit der Setzung thematischer Schwerpunkte war es auch möglich, in begleitenden Veranstaltungen und Symposien den wissenschaftlichen Anspruch des Festivals zu manifestieren. Drei Jahre nach der Wende zur Kunst erfolgte die Wende zur Wissenschaft. In der Programmkonzeption wurde eine klare Trennung vollzogen, Leopoldseeder und Schöpf waren nur mehr für die ORF-Räumlichkeiten zuständig, Hattinger und ich für das Brucknerhaus (LIVA). Große Animationsprojekte mit dem österreichischen Schlagersänger Wolferl Ambros auf dem Linzer Hauptplatz oder Feuerwerkssymphonien von André Heller im Donaupark konnte daher der ORF zu seinem Leidwesen nicht mehr durchsetzen. Leopoldseeder zog aus diesem Verlust an Einfluss die Konsequenz und gründete für sich als neue Spielweise 1987 den Prix Ars Electronica,

had up to that point and wanted to collaborate in designing the festival's content. From the very outset, Hattinger was interested in inviting contemporary musical and graphic artists who worked with electronic media—me among them—so that Ars Electronica would provide a forum to not only popular artists but also to their critical colleagues. Beginning in 1984, a programmatic shift toward art was carried out. I was active not only in my role as artist, presenting the premiere of my media opera *The Synthetic Will*, but as an advisor as well. Since Ars Electronica had already been everything it could possibly have been—an Ars Metallica, an Ars Pneumatica, an Ars Pyrotechnica, only not an Ars Electronica—I wanted the festival to actually concentrate on electronic art. To achieve this aim, I published as a supplement to the Ars Electronica catalog a programmatic text entitled *On the History and Aesthetics of Digital Art* in which numerous important artists as well as the term “digital art” were presented for the first time.

In 1986, this new conception assumed an all-encompassing character under Chairman of the Board Karl Gerbel, particularly in light of the decision to stage the Ars Electronica Festival annually. Beginning that year, Hattinger and I as representatives of LIVA were integrated into the program conception process. Together, we brought forth a high level of involvement and commitment on the part of the contemporary avant-garde—from members of the classic avant-garde like Günther Brus and Oswald Wiener to the international media avant-garde, including the likes of Woody Vasulka and Diamanda Galas. At the same time, scientific symposia and art exhibitions with a specific thematic focus assumed increasing importance in the festival.

In 1987, I succeeded in instituting the first overall theme for the entire Ars Electronica Festival program—“The Free Sound.” And with the establishment of a thematic focal point, it also became possible to stage events and symposia in conjunction with the festival in order to live up to its claim to scientific authority. Three years after the shift toward art, this shift toward science took place. With regard to program conception, a clear-cut separation was instituted: Leopoldseeder and Schöpf were responsible only for the ORF venues, Hattinger and I for the Brucknerhaus (LIVA). Much to the ORF's regret, it could no longer stage large-

dessen erste Goldene Nica an Hollywoods „Golden Boy“ John Lasseter für *Luxo Jr.* ging. Die Plakate zur Ars Electronica ließen Hattinger und ich von österreichischen Künstlern gestalten (Attersee, Hans Hollein, Oswald Oberhuber, Ernst Caramelle). Seit 1986/87 stand die Ars Electronica daher in Wirklichkeit auf zwei getrennten Säulen, mit wesentlichen inhaltlichen Differenzen: das Ars Electronica Festival, das durch die LIVA finanziert und programmiert wurde, und der Prix Ars Electronica, der durch die Großindustrie finanziert und vom ORF programmiert wurde. Leider sind in der Öffentlichkeit diese beiden Programmsäulen immer wieder verwechselt und konfundiert worden.

Das Festival Ars Electronica entwickelte sich in den folgenden Jahren unter thematischen Schwerpunkten, welche Trends aufgriffen, verstärkten oder sogar setzten, zu dem, was es heute ist: ein weltweit anerkanntes Forum für elektronische Kunst. 1988 setzten Hattinger und ich den Schwerpunkt „Kunst der Szene“. Beim Symposium zur „Philosophie der neuen Technologien“ sprachen Jean Baudrillard, Vilém Flusser, Friedrich Kittler. 1989 stand die Ars Electronica unter dem Thema „Im Netz der Systeme“, das eigentliche Thema war jedoch die Interaktivität als neues Kennzeichen der Computerkunst. In dem gemeinsam mit Gerhard J. Lischka herausgegebenen Katalog zur Ars 1989, einem Sonderband von *Kunstforum* (Nr. 113), wurde erstmals explizit und vehement ein Votum „Für eine interaktive Kunst“, so der Untertitel des Bandes, abgegeben. Ein neuer Begriff und eine neue Kunstform wurden begründet. Es versteht sich, dass sich ein Jahr später auch der Prix Ars Electronica an die neue Situation anpasste und einen Preis für interaktive Kunst definierte. Im Jahr 1990 dokumentierten zwei Bände – *Virtuelle Welten* und *Digitale Träume* – die neue Aufbruchstimmung im Cyberspace. Prominente Vertreter von Marvin Minsky bis William Gibson diskutierten in Linz. Der wissenschaftliche Anspruch des Festivals spitzte sich 1992 außerordentlich zu, als ich alleiniger Programmverantwortlicher wurde (bis 1995) und zwei neue Wissenschaftsdisziplinen, die kaum jemand kannte, nämlich die Endophysik und die Nanotechnologie, unter dem Titel „Endo & Nano“ ins Zentrum des Festivals setzte. Das Risiko lohnte sich, denn der Zulauf zu den wissenschaftlichen Symposien, wo immer mehr Gelehrte, Philoso-

scale entertainment events starring hit singer Wolferl Ambros on Linz's main square or fireworks/symphony spectacles by André Heller in the park along the Danube. Leopoldseeder drew the obvious conclusion from this loss of influence and set up a new playground for himself in 1987: the Prix Ars Electronica, whose first Golden Nica went to Hollywood golden boy John Lasseter for *Luxo Jr.* Hattinger and I commissioned Austrian artists including Attersee, Hans Hollein, Oswald Oberhuber, and Ernst Caramelle to design the posters for Ars Electronica. Thus, since 1986/87, Ars Electronica has in reality stood upon two separate cornerstones, which displayed considerable, fundamental differences with respect to content: the Ars Electronica Festival, financed and programmed by LIVA, and the Prix Ars Electronica, financed by major corporations and programmed by the ORF. Unfortunately, the general public often fails to distinguish between these two programmatic pillars. In the years that followed, the Ars Electronica Festival—featuring thematic focal points which confronted, intensified or even set trends—developed into what it is today: an internationally recognized forum for electronic art. In 1988, Hattinger and I made “Art in the Alternative Scene” the festival's theme. The symposium on “Philosophy of the New Technologies” featured Jean Baudrillard, Vilém Flusser, and Friedrich Kittler. In 1989, Ars Electronica's official theme was “In the Network of Systems,” but the big issue was actually interactivity as the new characterizing principle of computer art. In the 1989 catalog—a special issue of “Kunstforum” (Nr. 113) edited together with Gerhard J. Lischka—a vehement voice was raised for the first time “In Favor of an Interactive Art,” as the volume's subtitle put it. A new term and a new art form were born. Naturally, the Prix Ars Electronica adjusted to this new situation as well the next year and set up a prize for interactive art. Two texts, “Virtual Worlds” and “Digital Dreams,” documented the optimism regarding the future of cyberspace that was rampant in 1990. Prominent representatives including Marvin Minsky and William Gibson took part in discussions in Linz. The festival's claims to scientific authority reached an extraordinary high point in 1992 when I assumed sole responsibility for the program, a position I held until 1995. I introduced two brand new, generally unknown scientific disciplines—endophysics and nanotechnology, and made them

phen und Experten auftraten, traf auf großen Widerhall in der Kunstgemeinschaft. Weltweit setzte sich die elektronische Kunstszene jedes Jahr einmal in Richtung Linz in Bewegung, um dort zu erfahren und zur Kenntnis zu nehmen, was an der Front der künstlerischen Forschung geschieht. Diese Themenführerschaft und Kompetenz, die 1993 mit Ausstellungen und Symposien zum Thema „Künstliches Leben – genetische Kunst“ und 1994 zum Thema „Intelligente Ambiente“ (Ubiquitous Computing, Smart Buildings, „Dinge, die denken“) und 1995 mit dem Thema „Welcome to the Wired World“, der ersten großen Auseinandersetzung mit dem globalen Netz, vertieft, verstärkt und ausgebaut wurde, entwickelte sich zum Kern des Festivals. 1996 begann mit der Eröffnung des Ars Electronica Center eine neue organisatorische Ära. Die Organisation des Festivals wurde nämlich der LIVA entzogen, sodass ich mich zurückzog. Mit dem eigenständigen Museumsgebäude Ars Electronica Center wurde ein neuer Schauplatz gefunden. Der Leiter dieses Centers, Gerfried Stocker, bestellt vom ORF-Intendanten Dr. Leopoldseher, programmiert nun zusammen mit dem ORF das gesamte Festival. Nach dem Tode von Karl Gerbel wurde 1998 mit Wolfgang Winkler, einem ehemaligen ORF-Angestellten und Mitarbeiter von Leopoldseher, der neue Vorstandsdirektor der LIVA gefunden. Das Ars Electronica Festival, das Ars Electronica Center und der Prix Ars Electronica befinden sich nun in einer einzigen „unsichtbaren“ Hand.

1 Hannes Leopoldseher, „Kunst im Zeitsprung – Zeitsprung in die Zukunft“, in: Karl Gerbel, Hannes Leopoldseher (Hg.), Die Ars Electronica. Kunst im Zeitsprung, Linz: Landesverlag 1989, S. 12

Der vorliegende Artikel spiegelt die persönliche Sicht von Peter Weibel und dessen Einschätzung der Chronik der Ars Electronica wider, wodurch die Arbeit vieler der damals beteiligten Künstler in ein falsches Licht gerückt wird. Die Herausgeber verweisen auf die Fakten in den anderen Artikeln dieses Buches sowie auf die Kataloge zur Ars Electronica und dem Prix Ars Electronica der Jahre 1979 bis 1999.

the focus of the festival entitled “Endo & Nano.” The risk paid off, as attendance rose at the scientific symposia at which an increasing number of scholars, philosophers and experts delivered papers, and these presentations triggered tremendous response among artists. All over the world, the electronic art scene annually set off in the direction of Linz to gather experience in and knowledge about what was happening on the leading edge of artistic research. This thematic leadership and acknowledged expertise which were intensified, strengthened and expanded in 1993 with the exhibitions and symposia dedicated to the theme “Artificial Life—Genetic Art,” in 1994 with “Intelligent Ambience” (ubiquitous computing, smart buildings, “things that think”) and in 1995 with “Welcome to the Wired World,” the first major effort to confront and deal with the global network, developed into the festival's core. A new organizational era began in 1996 with the opening of the Ars Electronica Center. The organization of the festival was taken out of LIVA's hands, whereupon I withdrew from further participation. The construction of the Ars Electronica Center, an independent museum building, established a new venue. The head of this center, Gerfried Stocker, appointed by ORF director Dr. Leopoldseher, then took over the programming of the entire festival together with the ORF. Following Karl Gerbel's death, Wolfgang Winkler, a former ORF employee and colleague of Leopoldseher, was made LIVA's new chairman of the board in 1998. The Ars Electronica Festival, the Ars Electronica Center and the Prix Ars Electronica are now held in a single “invisible” hand.

1 Hannes Leopoldseher, “Kunst im Zeitsprung — Zeitsprung in die Zukunft,” in: Karl Gerbel, Hannes Leopoldseher (Eds.), Die Ars Electronica. Kunst im Zeitsprung, Linz: Landesverlag 1989, p. 12

The present article reflects the personal views of Peter Weibel and his assessment of the history of Ars Electronica whereby the work of many artists involved at that time is misrepresented. The editors refer to the facts given in the other articles of this publication as well as to the catalogues of Ars Electronica and Prix Ars Electronica of the years 1979 to 1999.

Itsuo Sakane

Gedanken zur Geschichte der Ars Electronica

Persönliche Erinnerungen aus meinem Netzwerk menschlicher Kontakte

Das erste Mal war ich im Jahr 1982, d. h. im dritten Jahr nach der Gründung der Ars Electronica, in Linz dabei. Seit damals sind nun 17 Jahre vergangen, in denen ich die Ars Electronica nur zwei Mal versäumt habe. Bei so vielen nostalgischen Erinnerungen kann ich gar nicht anders, als tief bewegt zu sein, wenn ich an die Gesichter der vielen Freunde und Bekannten denke, die ich in all den Jahren in Linz kennen gelernt habe. Es ist, als blicke man in ein Kaleidoskop voller Rückblenden. Ich war damals ein Journalist, der über Kunst, Wissenschaft und Technologie schrieb, und kam nach Linz, um die hier stattfindenden histori-

Reminiscences on the History of Ars Electronica

Personal Recollections from My Network of Human Contact

I first participated in the Ars Electronica event in Linz, Austria, in 1982, in its third year and since then 17 years have already gone by. Since that time, I have attended every event except two. With so many nostalgic memories, I cannot help but feel a deep emotion when I recollect the faces of so many friends and acquaintances whom I met in Linz during these past years. It's as if I am looking at a kaleidoscope of flashback images. I was a journalist around that time, covering the

Masaki Fujihata:
„Nuzzle Afar“

