

mahr'svierteljahrsschriftfürästhetik

4 (2001), Nr.2/September

http://h2.hobel.phl.univie.ac.at/mahr'svierteljahrs/01214-2.htm

Interview mit Peter Maler

Peter Weibel. Mit einer biobibliographischen Anmerkung. 34117 Zeichen. (2001)

PM Wenn man Ihre Texte zur Kunst einmal durchgeht, dann fällt einem bald auf, daß Sie in viele Richtungen gearbeitet haben. Man konnte zwar wissen, daß Sie Ihre Ursprünge als Künstler einerseits im Film, andererseits in der Literatur haben. Aber daß auch die anderen Künste im Lauf der nächsten Jahre behandelt werden würden, überrascht dann doch. Neben Literatur und Film gibt es zur Photographie Ausführliches, zur Skulptur mehrere Anläufe, selbstverständlich zur Malerei. Aber sogar die Musik haben Sie behandelt, sodaß für einen Antiästhetiker, als der Sie sich aus dem Rückblick auf die Avantgarde begriffen haben, die Frage ist: Woher kommt dieser extensive Zusammenhang, der sich eigentlich über alle Künste erstreckt, wenn nicht aus einem traditionellen theoretisch-philosophischen Interesse, das letztlich von einer allgemeinen Kunsttheorie her motiviert sein muß, als die sich die Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert definiert.

W Also die antiästhetische Haltung, die insbesondere in den 60er Jahren artikuliert habe, sehe ich heute allgemeiner als Problem der Repräsentation. Da die Ästhetik im Mainstream mehrheitlich als Repräsentationstheorie verhandelt wurde, war faktisch Vieles als ikonoklastische Geste motiviert. Dieser Motor hat mir jedes weitere Feld, in dem ich etwas Ähnliches gesehen habe, eröffnet, zum Beispiel das Rauschen in der Musik. Und er hat mich dazu getrieben, auf diesen Gebieten eine theoretische Bestimmung zu suchen. Das reicht bis zur Architekturkritik. Es ist eine allgemeine ästhetische Auseinandersetzung, die aber immer der Repräsentationskritik verpflichtet ist, etwa wenn ich frage, wie Geschlecht repräsentiert wird, zum Beispiel im Bezug zur Gewalt in den Zeichnungen und der Malerei von Otto Mühl. Daran knüpfen sich weitere Fragen: Wie wird der Raum repräsentiert? Wie wird Wirklichkeit repräsentiert, etwa durch die Medien? Oder wie repräsentiert Politik - durch den allgemeinen Willen, die *volonté générale* oder den Willen der sogenannten Mehrheit?

PM Sie sprechen von der ikonoklastischen Geste. Ich hätte gerne gewußt, ob es nicht auch mit Ihren Studienschwerpunkten zu tun hatte, zu denen auch die Philosophie gehörte. Waren Sie an Kunstphilosophie interessiert? Oder war Ihnen, wie es in Ihren Schriften zur Geschichte der österreichischen Philosophie anklingt, eher eine Philosophie der Wissenschaften und der Logik wichtig?

PW Mein Philosophiestudium - das sehen Sie richtig - hat sich eigentlich für Kunstphilosophie nicht interessiert. Mein Interesse war immer ein genuin philosophisches in der österreichischen Tradition eines radikalen Rationalismus, sodaß ich mich in der Hauptsache auf mathematische und logische Philosophie konzentrierte, erstens als Ausbildung eines Werkzeuges zum Erkennen einer Problemstellung und dann, wenn es zur Sprachkritik geführt hat, zur Gesellschaftskritik - es gibt ja auch radikalere Ausformungen wie etwa bei Otto Neurath oder eine sozialistische wie bei Karl Popper, die dann auch zu einer anarchistischen Version bei Paul Feyerabend geführt hat. Im Grunde war mein Philosophiestudium der Kern einer Ausbildung, aber er hat sich auf Philosophieprobleme, nicht die Philosophie grundsätzlich gerichtet.

PM Das würde auch mit meiner Beobachtung übereinstimmen, daß die theoretischen Gehalte in bezug auf die Künste insbesondere der Avantgarde eher aus filmtheoretischen, linguistischen Fragestellungen hervorgehen. Und hier schien mir die Möglichkeit zu einer Verallgemeinerung eines Problemgehalts zu bestehen, zumindest wenn man auf die 60er, 70er Jahre zurückblickt, was Sie vielleicht am exponiertesten in dem Text über die Katastrophentheorie der Literatur ausführen, der versucht, von der Montage, wie sie im Film auftaucht und theoretisch von Sergej Eisenstein und anderen begriffen wurde, nicht nur in bezug auf die Literatur, sondern überhaupt ein Phänomen herauszuarbeiten, das auch für die anderen Künste interessant ist, das, was Sie als ein Überlappen von Metapher und Montage beschrieben haben, was aus der Repräsentationskritik heraus auch bei den anderen Künsten gezeigt werden könnte.

PW Es stimmt, ich habe versucht, das linguistische Modell, das ich in der analytisch-philosophischen Methode kennen lernte, sehr bald auf andere Gebiete auszudehnen. Da ging es mir unter anderem um die theoretische Fundierung des Expanded Cinema. Ich definierte Film als Verband von Kalkülen, der erweitert werden könnte. "Erweiterung des Verbandes" ist ein Begriff aus der Mathematik, der mathematischen Philosophie. Und das habe ich dann versucht, auf den Körper zu übertragen und weiter auf die Medien. Das linguistische Modell ist universalisierbar. Somit war die Basis der Repräsentationskritik immer auch eine linguistische, nach dem berühmten Satz von Wittgenstein im "Tractatus": "Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit." Um dann zu fragen: Stimmt das überhaupt? Es ging darum, den Satz nicht tautologisch zu akzeptieren, wie das die amerikanische Konzeptkunst von Joseph Kosuth machte, daß dann einen Begriff zeigte, eine Definition eines Gegenstands, das Foto eines Gegenstands und dann noch den wirklichen Gegenstand. Es ging vielmehr um eine Kritik an dem Satz von Wittgenstein. Im Grunde habe ich gesagt, o.k., das war die Methode, zu sehen, wie man es semiotisch formulieren kann. Dann hat man gesehen, daß man sogar poststrukturalistisch diese Methode beibehalten kann, als das symmetrische Modell von Baudrillard auf die Ökonomie übertragen wurde. Es wurde ersichtlich, daß dieses linguistische Modell in verschiedenen Bereichen universalisierbar ist. Im Grunde bin ich dem bis heute treu geblieben, auch wenn die Wege labyrinthisch erscheinen.

PM Ich möchte noch einmal fragen, sehen Sie die Möglichkeit, eine philosophische Zusammenschau zu unternehmen, die nicht nur aus den einzelnen Verfahren in den einzelnen Künste unter Zuhilfenahme des linguistischen Modells zu einer Verallgemeinerung kommt? Gibt es so etwas wie eine Theorie der Künste, sofern sie nicht schon an einer bestimmten Kunst expliziert wird? Könnte so etwas heute überhaupt noch einen Sinn haben?

PW Es hätte noch einen Sinn, und es wäre auch machbar. Ich glaube, es ist durchaus möglich, zu den existierenden, großen ästhetischen Entwürfen vergangener Jahrhunderte auch im 21. Jahrhundert eine Theorie des Ästhetischen zu liefern. Das einzige Problematik sehe ich darin, daß im 20. Jahrhundert so viele Brüche mit den vorangehenden Systemen erfolgten. Wir sehen zwei Dinge, einerseits das Fortschreiten der ästhetischen Systeme von Kant, Hegel bis herauf zu den Franzosen, deren Begrifflichkeit bindend ist - das Kunstschöne, das Naturschöne, die ästhetische Erfahrung. Andererseits sind die Brüche so wirkungsvoll, daß es schwierig ist, sie in der Theorie zu übersteigen. Gleichzeitig ist die künstlerische Praxis extrem woanders. Wenn früher ganz klar war, was ein Künstler ist, was ein Autor, welches die handwerklichen Dispositive, dann haben wir im 20. Jahrhundert begonnen, diese Klarheit aufzugeben. Wer macht das Kunstwerk eigentlich? Welches ist der Anteil der Maschine, welcher des Kollektivs? Heute zeigt der Nachspan eines Film von Steven Spielberg fünf hundert Namen. Früher war das wunderbar, da hat ein Autor das Bild gemacht. Jetzt kann ich mit den alten Begriffen diese neue Praxis nur mehr annähernd beschreiben. Auch die Manifeste waren theoretisch nicht stark genug. Eine Möglichkeit, der auch ich anhängen, ist eine Art technisches Schreiben. Früher war es einfacher. Sah man die ersten modernen Kunstwerke von Beckett oder Giacometti, konnte man als ganz Junger linke Literatur dazu lesen von Leo Kofler bis Sartre. Die war sehr einleuchtend, aha, das Theater des Absurden zeigt den entfremdeten Menschen in der kapitalistischen Gesellschaft. Diese Faszination gab es noch bis zu Adorno und Marcuse. Aber man sah, das sind ja Techniken der Theorie, die eigentlich von Hegel kamen. Wenn Sie sie dann auf avanciertere Sachen anwenden wie Cage, Happening und Fluxus, ging es ziemlich daneben. Und dann müssen Sie entscheiden: Will ich jetzt Happening und Fluxus und alle diese modernen Dinge im Rahmen der Kritischen Theorie verurteilen? Oder versuche ich sie so zu beschreiben, wie es dann einige auch versucht haben, etwa wie in Amerika Benjamin Buchloh? Für mich waren nur bestimmte Teile der Praxis mit der Theorie in Einklang zu bringen. Die andere Möglichkeit wäre, anstelle der historischen Theorie eine rein technische Beschreibung vorzunehmen, um den operativen Vorgang des Kunstwerks im technisch gesellschaftlichen Dispositiv ans Licht zu bringen. Aber ich kann mir gut vorstellen, daß die Zeit dafür reif ist, neue ästhetischen Theorien zu schreiben.

PM Doch wie sollte das möglich sein, wenn Sie einer solchen Aktivität, die zu einem gewissen Grad philosophisch sein wird, die Grunddisziplin der Philosophie entziehen, die Ontologie? Sie sprechen ausdrücklich von einer postontologischen Kunst. Damit ist zwar zunächst gemeint, daß Sie von einem traditionellen Ding- und Objektbegriff abrücken. Aber doch meinen Sie damit nicht nur die Ebene der Gegenstände, sondern auch die Theorie über sie, die Ontologie. Wie soll das dann funktionieren?

PW Es gibt in der Neuzeit verschiedene philosophische Ansätze, die antiontologisch sind. Wenn ich jetzt ein paar nenne, dann möchte ich damit nicht sagen, daß ich ein Anhänger ihnen bin, aber ich nehme mit großem Interesse ihre Existenz zur Kenntnis. Nehmen wir einmal die Theorie der Performativität, sie ist mir willkommen, weil, wenn ich das jetzt reduzieren darf, sie sagt: Sprechen ist eigentlich Handeln. Das heißt, die Artikulation mit Worten, das ist nicht nur ein linguistischer Akt, sondern auch ein Akt mit Folgen. Ein linguistisches Modell wird gleichgesetzt nicht nur mit Wahrnehmung, sondern mit Sein selbst. Das heißt, das Sprechen erzeugt das Sein. Ich greife dann in meinen Arbeiten auf Vorläufer zurück wie Jeremy Bentham, auf seine Theorie der Fiktionen, die mir eben selbst bekannt geworden ist durch einen Philosophen, der dem Wiener Kreis nahe gestanden ist, durch Ogden, dem wir mit Richards auch das Buch "The Meaning of Meaning" verdanken. Sie sehen eine Diktion, die das Ontologische negiert. So kann ich nur hoffen, daß viele solche Strömungen auftauchen und damit auch eine Begrifflichkeit gefunden wird, die erlaubt, ohne Widersprüche eine postontologische Ästhetik zu formulieren.

PM Worin besteht überhaupt eine Postontologie? Oder anders gesagt, brauchen wir nicht letztlich doch eine Ontologie, um so etwas wie dem Ästhetischen oder auch der Kunst oder dem künstlerischen Prozeß auf die Spur zu kommen? Wir müssen doch in irgend einer Weise den künstlerischen Prozeß, die künstlerische Praxis von einer anderen Praxis unterscheiden. Bewegen wir uns nicht immer, wenn wir Unterscheidungen in bezug auf unsere Handlungskreise treffen, in einer Ontologie? Ist es nicht eine Illusion zu sagen, man bewegt sich von vornherein immer in praktischen Zusammenhängen, aus denen heraus man operiert. Begibt man sich dann nicht der Theorie oder eines Überblicks? Anders gesagt, sind wir wirklich dazu gezwungen, wie Sie in avanciertester Form mit Otto Rössler sagen, in einer Perspektive von innen heraus so etwas wie einen Zusammenhang, in dem wir mit Objekten stehen, zu leben oder auch teilweise zu beobachten? Dennoch soll es die Distanz, die Außenperspektive nicht mehr geben? Ich frage nach dem ontologischen Fundament, das wir letzten Endes für eine Kunstphilosophie brauchen.

PW Ich glaube - mit der Warnung vorweg, daß ich diese Frage nur vorläufig beantworten kann - , ich habe Quellen, aus denen diese Theorie entstehen könnte. Der zentrale Begriff ist der Begriff der Erscheinung. Es gibt viele Werke der Ästhetik, die solche zentralen Begriffe wie etwa theory of appearance haben. Die Leute verstehen gewöhnlich unter Erscheinung das Gegenteil von Schein. Da gibt es verschiedene Parteigänger, die sagen, die Kunst ist, Gott sei Dank - à la Nietzsche - , das Reich des Scheins. Andere wieder verwerfen, was nur Schein ist und nicht Sein, es ist dann die Kunst nicht wert. Also man hängt sich auf an der Frage: Was ist eine Erscheinung? Ist etwas, was sich fälschlicherweise anmaßt, Sein zu sein, aber in Wirklichkeit nur Schein ist? Oder ist Erscheinung wirklich etwas, - das wäre dann phänomenologisch zu klären - , in dem Sinn, daß etwas in seinem Wesen erscheint, in seinen Gegenständen oder wo auch immer? Wenn wir etwas finden könnten, was diesen Urvorgang des Erscheinens ablösen könnte von der Bewertung, dann wäre viel gewonnen. Ich könnte die Frage dann linguistisch aufrollen. Was erscheint mir, wenn ich einen Satz spreche? Was erscheint mir beim Photo, das ich von irgend etwas mache, von etwas, das sogar existiert, oder beim Photo, das ein

Kunstwerk ist, das etwas erzeugt, das vorher gar nicht existiert hat? Jetzt beginnen die Unterscheidungen. Ist es eine dokumentarische Photographie, weil ich hier den Autobus fotografiere, während er hier vorbeifährt. Das andere ist im Studio ein Modell eines Autobusses fotografiert - ist das schon eine konstruierte oder inszenierte Photographie? Und was ist mit Photographie, wo gar keine Gegenstände gezeigt ist - diese Art von generativer Photographie, die nur die Eigenwelt der Photographie zeigt? Jetzt habe ich schon drei Kategorien und dann noch viele andere im Grunde, die doch immer noch auf alten ontologischen Schemata beruhen. Das eine hat mehr Seinsgehalt, weil es eben einen wirklichen Autobus abbildet. Das Photo hat aber weniger photographischen Gehalt, weil es nur eine Abbildung dessen ist, was sowieso existiert. Also, ist es nicht, ontologisch gemessen, parasitär? In der Hierarchie weit unten? In Wirklichkeit hat in der generativen Photographie das Photo ontologisch einen ganz hohen Rang, ist aber und im Seinsgrad sehr gering, weil es nichts Seiendes enthält außer sich selber. Sie sehen, auch in der Medientheorie komme ich aus der Begrifflichkeit des Erscheinens nicht heraus. Und wenn ich jetzt - ich sage noch einmal, ich habe Ansätze - in meiner Beschreibung möglichst technisch zu arbeiten versuche, wie könnte ich dann Wege finden, aus dieser Erscheinungsproblematik herauszukommen? Ich habe neulich in einem Vortrag für die Medientheorie griechische Begriffe wieder aufgewärmt, die ich vergessen worden sind wie etwa Kyklima. Kyklima war eine Methode im griechischen Theater. Man sagte, hier ist die Bühne, und wir wissen, das sie schon abgehoben ist, daß es schon ein Theater des Scheins ist. Hier zeigt sich das Problem, daß ich mit einer Ontologie des Scheins auch wieder Scheinwelten aufbauen muß, denn hier ist ein realer Schauspieler, hier ist die reale Bühne. Aber wenn ich zeigen wollte: Jetzt sind die Leute im Haus, dann haben sie gesagt, o.k., fahren wir mit einem kleinen Wagen hinein. Und in dem Augenblick, als jemand aus dem Wagen stieg, wußte jeder der Zuschauer oder Beobachter: der ist jetzt in seinem Haus, da findet eine Szene im Haus statt. Das war dann die Bühne auf der Bühne. Also wurden auch hier Versuche unternommen, wie ich eine Entontologisierung einführen und innerhalb des Scheins wieder verschiedene Versuche machen kann. Es gab ein Unbehagen, das somit formuliert wurde. Weiter sind wir bis heute nicht gekommen. Mein Partner bei dem Projekt "Jenseits der Krise der Repräsentation", Bruno Latour, ist im Gegensatz zu mir ein Ikonophile. Wir haben entdeckt, daß man es in bezug auf zwei Welten so sagen kann. Die einen, die Ikonoklasten sagen, es ist alles nur Zeichen. Und die Gegentheoretiker sagen, es gibt nicht nur Zeichen, wie es etwa die Strukturalisten und Poststrukturalisten sehen. Nein, es es stimmt nicht, there is nothing just but mere signs. Es gibt nicht nur die Zeichen, sondern die Zeichen haben in irgend einer Weise einen Bezug zur Wirklichkeit, auch wenn sie noch so abstrakt aussehen. Das ist der Ikonophile. Das einzige, was die beiden Positionen unterscheidet, ist, wie man sie bewertet.

PM Ich würde Ihre Ausführungen in einer bestimmten Hinsicht das so zusammenfassen: Sie sehen die Kunst von ihren Leistungen her, Erscheinungen hervorzubringen, dadurch auch Realität sichtbar zu machen - das alte Programm der Kunst -, etwas wie - "Quasi-" oder auch "Nicht-Quasi"-Realität zu erzeugen. Damit natürlich ist sogleich der technische Bezug gegeben. Es gibt keine Ontologie ohne die technische Verbindung zu dem, was die Gegenstände sind. Damit nähern Sie auch, wenn ich das en passant sagen kann, die Kunst der Wissenschaft an. Sie hat darin auch ihre epistemische Funktion. Wo wäre dann aber das Ästhetische als Gegenstand, als das, worauf man sich primär konzentrieren könnte. Man könnte eine Technik- oder Medientheorie entwickeln, indem man sagt, ab einem bestimmten Entwicklungsstand wird eine Technik so komplex, daß sie auch Ästhetisches abwirft, sozusagen als sekundärer Effekt. Aber wenn auch ein Künstler noch 2001 sich auf das Ästhetische eines technischen Verfahrens um seiner selbst willen konzentrierte und das als Kunst begriffte, dann wäre er bei Ihrer Theorie nicht aufgehoben, oder?

PW Vollkommen richtig, aus einem ganz bestimmten Grund. Die Schwierigkeit, die Sie jetzt beschrieben haben, ist genau die Schwierigkeit, aber auch der Ansatz der Lösung, nämlich daß die Kunst auf tragisch komische Weise in dem Augenblick das preisgibt, was sie über fünf Jahrhunderte im Reich der Malerei am meisten ausübte, nämlich die Macht, mit Bildern zu repräsentieren, die fast ein Monopol war. Und wir haben im 20. Jahrhundert, durch die Künstler die Bildhaftigkeit nicht nur in Frage zu stellen, sondern sogar zu ridiculisieren. Das heißt, von Duchamp angefangen bis zu John Baldessari, war für alle modernistischen Praktiken wie die die Serigraphie das Bild flach. Dann gibt es Gegenbewegungen wie Surrealismus und Expressionismus. Das Herz des Modernismus hat die Bildhaftigkeit in Frage gestellt. Die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts ist im Grunde ikonoklastisch. Sie hat die Macht der Zeichen, die Macht der Bilder in Frage gestellt und das tragischerweise in einem Moment, als diese Macht von der Wissenschaft in einer Weise übernommen wurde, wie sie vor hundert Jahren unvorstellbar gewesen wäre. Ich gebe Ihnen ein Beispiel. Der größte Mathematiker des 19. Jahrhunderts, Lagrange, hat in seinem Buch im Vorwort in etwa geschrieben: "Das ist das erste reine mathematische Buch, das ist wirklich reine Mathematik, bei mir kommt keine einzige Zeichnung vor, kein Diagramm, gar nichts." Also keine Zeichnung, keine Diagramm, sondern nur Zahlen. Heute aber sehen wir von der Medizin bis zur Kosmologie die triumphale Rückkehr des Bildes. Heute sind wir dankbar, wenn wir ein Bild sehen von einem Krebs oder einem Tumor, daß diese Bilder die Fähigkeit zu einer Visualisation haben. Wenn das nicht funktionierte, wüßte der Computer nicht, wo er die Sonde hineinstecken sollte. Das heißt, wir sind in der Wissenschaft auf eine Funktion des Bildes der Wirklichkeit in einer derartigen vitalistischen oder relevanten notwendigen Weise weit über das Maß hinaus angewiesen, das wir der Kunst zugetraut haben. Und das ist eine merkwürdige Bewegung. In dem Augenblick, wo die Kunst diese Welt - Rembrandt, Goya - preisgibt, sagen wir alle, das brauchen wir nicht, das ist schlecht. Die Zeichen haben den wissenschaftlichen Bezug zur Wirklichkeit. Und das ist genau der Punkt. Jetzt muß ich eine ästhetische Theorie schaffen in der Medizin, die den berühmten bildgebenden Verfahren Rechnung tragen. Die Kunst lebt noch in der Illusion, sie hätte noch das Monopol der Bilder und sagt wie die verschmähte Braut, die Bilder sind in der Kunst eigentlich gar nicht das Wichtige. Das heißt, wenn ich jetzt eine Bildtheorie machen möchte - das ist jetzt der Angelpunkt -, dann muß ich natürlich die sogenannten nicht-kunstfähigen Bilder der Wissenschaft hereinnehmen und Theorien fassen, die allen Bildern, allen technischen Bildern gerecht werden. Wie Sie gesagt haben, muß eine ästhetische Theorie leider genau das leisten, das Ästhetische auszulassen.

PM Negatives Resultat.

PW Oder der Preis ist - aber den möchte ich nicht bezahlen -, alles ist ästhetisch. Das ist ja diese Verwerfung, alles ist Kultur. Aber ist ja keine theoretische Lösung.

PM Das wär dann der Ästhetizismus der Ästhetisierung.

PW Ja. Der wäre ja gefährlich.

PM Der wäre, zumindest ontologisch gesprochen, zu wenig komplex. Kommen wir zu den Medien. Und zwar möchte ich gleich anknüpfen an das, was sie über die Bilder gesagt haben. Es scheint so zu sein, daß seit, das meine ich jetzt auch hinsichtlich Ihrer Theorieentwicklung, daß, seit Sie begonnen haben, 1984, sich mit digitaler Kunst zu beschäftigen und das hieß damals natürlich, mit der Kunst des digitalen Bildes, daß Sie seitdem dieses Zentrum jeglicher kunsttheoretischer Reflexion am Bildbegriff nicht mehr losgelassen hat. Das bringt mich auch zu einer kritischen Frage. Ist es wirklich so, daß im Zuge der Konvergenz der Digitalisierung des Bildes und dadurch auch der Verschriftlichung des Bildes ein Komplex entsteht, der gar keinen anderen Medienbegriff mehr zuläßt? Und da möchte ich durch die Hintertüre einen älteren Medienkunstbegriff hereinbringen, der mit der Oper darauf abhob, die Künste in ein Insgesamt zu bringen. Nicht nur theoretisch sind Sie dem nachgegangen, sondern auch praktisch innerhalb einer sehr weit gefaßten, szenisch aufgefaßten Medienkunst. Aber im Zentrum steht doch dieser Bildbegriff. Heute, wo sämtliche Künste in irgend einer Phase mit dem Computer gemacht werden - bei der Musik hat man es in den letzten Jahren besonders deutlich gesehen - heute wo jede Kunst mit dem Entwurfsbild arbeitet, weil sie am Bildschirm des Computers erarbeitet wird, würde dieses Zentrum noch zusätzlich Nutzen bekommen, aber meiner Meinung nach auf Kosten dieser älteren Medienkunstauffassung. Ist das ein Widerspruch? Geht das noch zusammen? Wie läßt sich dieser ältere Gesamtkunstwerksbegriff mit dem neuen zusammendenken? Gibt es da eine Verbindung zur Tradition? Oder gibt es wirklich eine Zäsur, muß man ganz neu anfangen?

PW Ich würde Ihre Kritik bis zu einem gewissen Grad sogar teilen. Ihre Beobachtung ist richtig. Als ich anfang, hatte ich, ohne daß ich es bemerkt hätte, nur durch die Lektüre und meine Interessen gar keinen Bildbegriff gehabt. Ich habe das sogar wahnsinnig abgelehnt. Meine Expanded-Cinema-Versuche waren der brutalste oder fast sogar schlimmste Versuch, das Bild nicht zur Kenntnis zu nehmen, lief auf die Abschaffung des Bildes hinaus. Gerade das Kino war der Ort der Befreiung des Bildes. Da habe ich lauter Dinge gemacht, bei denen das Bild gar nicht existieren konnte. Die radikalste Dekonstruktion und Zerstörung des Bildes war mein Programm, weil ich gesehen habe: Diese Malerreste von Brus bis Nitsch, diese Pinselreste, diese Bildreste, sie waren ja grauenhaft. Und dann kam eine viel avanciertere Theorie, die ich dann in den 80er Jahren verließ und erst später wieder auf sie zurückgekommen bin über Begriffe wie das "offene Handeln". und solche Dinge. Sie haben aber richtig bemerkt, daß ich in der Praxis, indem ich ja Medienopern gemacht habe - "Der künstliche Wille", "Stimmen aus dem Inneraum", "Wagners Wahn" - , versuchte, eben auch mit digitaler Technologie, mit dem erweiterten Handlungsbegriff, mit Performativität, Theatralität, Narrativität, das irgendwie zu behandeln. Diese Bildfixierung ist mit 1984 richtig datiert. Es war der Augenblick, als ich überrascht wurde, daß der Bildgedanke durch die Neue Malerei so massiv zurückkehrt. Nachdem ich ja auch gesehen hatte, daß ich meiner gesamten institutionellen Ressourcen verlustig gegangen bin, daß ich aus meiner Hausgalerie hinausgeschmissen werde, habe ich die Umwälzung stattfand, zwar theoretisch mit meinen bescheidenen Mitteln bekämpft. Aber damals war es, man kann es nachlesen, wie ein Fieber, das alle Leute erfaßte, ein blindes Fieber. Und als ich dann bemerkte, daß Kollegen wie Bill Viola, Bruce Nauman plötzlich ungeheure Erfolge hatten, weil sie das Bild entgegen der Medientheorie oder gegen meine Verbündeten wie das Ehepaar Vasulka zurückholten, da wußte ich dann, ich muß in den Bildbegriff die historischen Bedingungen hineinnehmen, zumindest theoretisch. Man sieht ja dann auch in den Spielfilmen, für die ich die Drehbücher machte wie für Valie Exports "Unsichtbare Gegner", daß hier Ende der 70er Jahre der Bildbegriff noch differenziert ist. In den 80er Jahren habe ich dann stärker versucht, einen kommerziellen Bildbegriff in die digitale Technologie zu integrieren. Da war meine Hauptidee, wie ein Bild zum nächsten Bild führt. Ich habe mich dann sehr für die audiovisuelle Syntax interessiert.

PM Wenn ich die alte Tradition der Oper mit der Medienkunst in Verbindung gebracht habe, dann war das nicht nur wegen des Gesamtkunstwerks, sondern auch, weil die Medienkunst, wie der Begriff im Deutschen seit den 80er Jahren existiert, sich nicht nur mit dem Bild und sei es auch mit dem bewegten Bild, sondern auch mit einer Verbindung zum Akustischen beschäftigte. Dahinter stand dann auch das, womit Sie sich auch sehr früh beschäftigt haben oder was zumindest ein Ausgangspunkt war, nämlich die Synästhesie und zwar in Ihrer subversiven Funktion, die diese Grenzüberschreitung der Künste von einer Kunst zur anderen beförderte, womit man natürlich noch nicht beim Gesamtkunstwerk ist, aber doch einen Schritt in diese Richtung geht. Aus diesen traditionelleren Traditionssträngen kam meine Frage: Sehen Sie eine Verbindung, eine Anknüpfungsmöglichkeit an diese ältere Tradition, oder bewegt sich die Medienkunst, die digitale, die elektronische, die Computermedienkunst auf einem völlig neuen Terrain?

PW Nein, ich habe das damals gemacht, weil ich bis heute diese Nachbarschaft sehe, diese Wahlverwandtschaft. Die eigentlichen Gründe waren die des Synästhetischen, aber diese Versuche scheiterten. Sie waren vielleicht zu früh und vielleicht nicht gut genug. Ich sehe mit Interesse, daß diese Versuche jetzt wieder unternommen werden, daß mein Kollege Gary Hill plötzlich nicht nur Installationen macht, sondern auch mit Sprache, mit einer Sängerin arbeitet, mit eigenen Texten, also mit Medien genau dieses Mapping macht, also diese Korrespondenzen der einzelnen Medien ansteuert.

PM Noch eine Frage zur Philosophie. Sie haben in verschiedener Weise "retrospektiv" gearbeitet, um einmal die "Theorie der Automaten" einzuklammern. Sie haben, obwohl Sie seit vielen Jahren auf die österreichische Tradition beständig hingewiesen haben, überraschenderweise 1991 fast so etwas wie ein philosophisches Theater produziert, was ich gar nicht despektierlich meine, sondern einfach nur, weil es eben nicht so sehr in Ihr Bekenntnis zur österreichischen, philosophischen Tradition hineinpaßt. Ich meine den Text zur Fotoarbeit von Anna und Bernhard Blume, wo Sie ganz aus der deutschen, idealistischen Tradition, natürlich im Blick auf Baudrillard und Lacan arbeiten, sodaß mir fast schien, daß es möglich ist, so etwas wie eine philosophische Maske anzunehmen, aber ohne das im mindesten mit ironischen Anklängen zu machen, sondern in einem ganz ernsten, konsequenten Durchlauf. Die Frage führt uns eigentlich von der Ästhetik weg. Aber ich möchte sie dennoch stellen: Ist die Abhandlung tatsächlich ein Testlauf angesichts zweier deutscher Künstler, wie

es eben Anna und Bernhard Blume sind, oder gibt es wirklich eine Verbindung von "österreichischer" und "deutscher" Tradition, die Sie jetzt, ich würde sogar fragen, nicht nur in Ihrer eigenen Arbeit hervorbringen, sondern auch zu einer Theorie der Kunst führen?

PW Ich glaube, daß es eine Verbindung gibt. Ich habe mich immer zu Lacan hingezogen gefühlt. Sein Grundtheorem - das Feld des Unbewußten ist strukturiert wie eine Sprache - zeigt genau das, was Rückkehr zu Freud heißt. Psychoanalyse als talking cure zeigt, daß er klarerweise eher auf das linguistische Modell abzielt. Das ist der Kern seiner Theorie. Darin sind viele Autoren enthalten wie etwa Roman Jakobson. Lacan hat sehr viel von ihm übernommen und gelernt. Dann auch seine Auseinandersetzung mit diesen berühmtem Mathemen. Wie kann man logische Knoten lösen, und wie kann man das mathematisch zeigen? Und er hat auch lange Zeit mit Georg Kreisel, einem der größten Logiker Österreichs, und dessen Beweistheorie gearbeitet.

Biobibliographische Anmerkung. Peter Weibel ist seit 1999 Direktor des Zentrums Kunst und Medientechnologie/Karlsruhe. --- Lehrtätigkeit: 1976-81 Lehrauftrag über "Theorie der Form", 1981-84 Gastprof. und seit 1984 Prof. für Gestaltungslehre, später visuelle Medien an der Hochschule für angewandte Kunst/Wien (z. Zt. kareziert); Gastprof. 1979/80 und 1983 an der Gesamthochschule Kassel; 1985-89 Direktor des Digital Arts Laboratory und Prof. f. Video Art an der State University of New York/Buffalo; 1989-94 Gründungsdirektor des Instituts Neue Medien der Städelschule/Frankfurt am Main. --- Monographien: Kritik der Kunst. Kunst der Kritik. Es says & I say, hg. v. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten, Wien/München: Jugend und Volk 1973; Mediendichtung, = protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst, hg. v. Otto Breicha. In Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt Wien, Wien: Jugend & Volk 1980/Nr.2; Zur Geschichte und Ästhetik der digitalen Kunst. Supplementband zu: (Ausst.Kat.) Ars Electronica '84, hg. v. Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH, Vorstandsdirektor und Generalmanager Dr. Horst Stadlmayr, Vorstandsdirektor Karl Gerbel, Linz <o.V.> 1984; Die Beschleunigung der Bilder. In der Chronokratie, Bern: Benteli 1987; Das Ich und die Dinge. Kommentare zu einem philosophischen Text von Anna und Bernhard Blume in Form inszenierter Fotografien, Frankfurt am Main: Museum für moderne Kunst 1991. --- Herausgeberschaften: (gem. m. Valie Export) wien. bildkompendium wiener aktionismus und film, frankfurt: kohlkunstverlag 1970; (gem. m. Franz Kaltenbeck, um einen Anhang mit neueren Beiträgen erweitert, übersetzt und mit biobibliographischen Hinweisen versehen) C. E. Shannon/J. McCarthy (Hg.), Studien zur Theorie der Automaten (Automata Studies), München: Rogner & Bernhard 1974; (gem. m. Oswald Oberhuber) Österreichs Avantgarde 1900-1938. Ein unbekannter Aspekt. Bildende Kunst. Literatur - Wissenschaft, Wien: Oswald Oberhuber/Erika Patka/Galerie nächst Stephan o.J. <1976/77>; (gem. m. Wolfgang Drechsler/Wiener Festwochen) Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität, o.O. <Wien> o.V. 1991; (gem. m. Gerhard Johann Lischka) Feminismus und Medien, Bern: Benteli 1991; Pittura/Immedia. Malerei in den 90er Jahren, Klagenfurt: Ritter 1995; Quantum Daemon. Institutionen der Kunstgemeinschaft, Wien: Passagen 1996; Jenseits von Kunst, Wien: Passagen 1997; die wiener gruppe. friedrich achleitner. h. c. artmann. konrad bayer. gerhard rühm. oswald wiener, dt./engl., Wien/New York: Springer 1997; Kunst ohne Unikat. Multiple und Sampling als Medium: Techno-Transformation der Kunst, dt./engl., Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 1999; Jean Baudrillard, Fotografien. Photographies. Photographs, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999; Offene Handlungsfelder. Ecke Bonck. Peter Friedl. Rainer Ganahl. Christine Hohenbüchler. Irene Hohenbüchler. Knowbotic Research. Wochenklausur, dt./engl., Köln: Dumont 1999. --- Artikel: Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst (1966), in: P. W., Kritik der Kunst ... , S.34-49; entwurf für ein bildungsprogramm, in: P. W. (Hg., gem. m. Valie Export) wien. S.204; vortrag bei "kunst und revolution", 7. 6. 68, über finanzminister dr. koren, in: a.a.O., <S.312>; Kontext-Theorie der Kunst (1971), in: P. W., Kritik der Kunst ... , S.65-69; Was ist ist und was soll eine Subgeschichte des Films?, in: Hans Scheugl/Ernst Schmidt (Hg.), Eine Subgeschichte des Films, 2 Bde., = es 471, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, Bd.1, S.12-27; Video als Raumkunst, in: Video, Ausst.kat. Association Musée d'art moderne, Genf/Basel 1977; wieder in: Siegfried Zielinsky (Hg.), Video - Apparat/Medium, Kunst, Kultur, Frankfurt am Main 1992, S.147-151; Der Wiener Formalfilm, in: Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hg.), Film als Film - 1910 bis heute, Köln 1977, S. 174-179; wieder in: Robert Fleck (Hg.), Weltpunkt Wien. Un regard sur Vienne: 1985, Wien: Löcker 1985, S.177-191; wieder in: S. Györigyösi (Hg.), Art of Vision, Salzburg 1993; Nietzsche-Rock, in: Neues Forum, 26. Jg., Nr.307/308, Juli/Aug. 1979, S.72-75; Die Medienkunst und der veränderte Werkbegriff, in: Galerie Krinzinger (Hg.), Zur Definition eines neuen Kunstbegriffs, 1979, S.21ff.; Schaufenster-Botschaften. Ein Piktorial zur Ikonographie des Urbanismus, in: Peter Pakesch (Hg.), Künstlerschaufenster, Graz 1979, S.5-17; Zu einer Katastrophentheorie der Literatur, in: protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst, hg. v. Otto Breicha. In Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt Wien, Wien: Jugend & Volk 1980/2, S.23-44; Zur Geschichte der Künstlerfotografie, in: Camera Austria Nr.5/1981/S.36-42, Nr.6/1981/S.56-60, Nr.9/1983/S.49ff., Nr.13/1984/S.46-58, Nr.14/1984/S.46-51, Nr.15-16/1984/S.79-86; Bankrock Made in Austria oder Kuschen als Kredit, in: Franz Schuh (Hg.), hannibalium, Wien: Hannibal 1983, S.73-81; Repro-Ästhetik und 1984, in: Hildegund Amanshauser/Dieter Schrage (Red.), "1984" - Orwell und die Gegenwart. Ausstellung der Wiener Festwochen im Museum des 20. Jahrhunderts, <Kat. Wien 1984,> S.172f.; Das Goldene Quadrupel: Physik, Philosophie, Erkenntnistheorie, Sprachkritik. Die Schwelle des 20. Jahrhunderts: Wissenschaftliche Weltauffassung, in: Maria Marchetti (Hg.), Wien um 1900, in: Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien: Brandstätter 1985, S.407-418; Zur Aktionskunst von Günter Brus, in: Günter Brus, Salzburg: Residenz 1986, S.33-49; Logo-Kunst. Eine künftige Methode der Bildbetrachtung, in: Gerhard-Johann Lischka (Hg.), Philosophen-Künstler. Hannes Böhringer, Gerhard-Johann Lischka, Sylvère Lotringer, Bernard Marcadé, Peter Weibel, = imd 131, Berlin: Merve 1986, S.85-123; Pluriversum der Plastik. Modelle und Metaphern, Microchips und Codes des Raums, in: Durch, Nr.1, 1986, S.3-14; Kiesler als Künstlertypus, in: Friedrich Kiesler, hg. v. d. Hochschule für angewandte Kunst, o.O., o.V. (1987), S.6; Von der visuellen Musik zum Musikvideo, in: ders./Veruschka Bódy (Hg.), ..., S.53-164; Der freie Klang zwischen Schweigen, Geräusch und Musik, in: Ars electronica. Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft, Linz, 16.-19.

September 1987, Linz: o.V. 1987, S.8-17; Vom Ikon zum Logo. in: Rosemarie Trockel, Ausst.Kat. Kunsthalle Basel/ICA London, 1988, S.36-47; Peter Weibel, in: Christian Reder (Hg.), Wiener Museumsgespräche. Über den Umgang mit Kunst und mit Museen. Eine Publikation der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien: Falter 1988, S.127-148; Kunst der Szene. Von der Sozialen Bühne zur immateriellen Szene, in: Ars electronica. Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft, Linz: o.V. 1988, S.25-28; Transformationen der Techno-Ästhetik, in: Florian Rötzer (Hg.), Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien, = es 1599, Frankfurt am Main 1991, S.205-246; (gem. m. Wolfgang Drechsler) Malerei zwischen Präsenz und Absenz, in: P. W. (hg. gem. m. Wolfgang Drechsler/Wiener Festwochen) Bildlicht, ..., S.45-48, 81-128, 165-196, 213-233; Mimikry und Simulation - Strategien der Evolution?, in: mhg. m. Florian Rötzer, Strategien des Scheins. Kunst, Computer, Medien, München 1991, S.290-297; Foto Fake II. Freud und die Medien, in: Camera Austria International, Nr.36, 1991, S.3-11, 13f., 17-21; Schwindel der Kunst. Gespräch mit Peter Koslowski, Karlheinz Lüdeking, Odo Marquard und Wolfgang Welsch, moderiert von Florian Rötzer, in: Kunstforum international, Bd.120 <1991>, S.230-246; Die Welt von Innen - Endo & Nano. Über die Grenzen des Realen, in: P. W. (Hg. gem. m. Karl Gerbel), Ars Electronica 92. Die Welt von Innen - Endo & Nano, engl./dt., Linz: o. V. 1992, S.8-12; (gem. m. Otto Rössler), Unsere Regenbogenwelt, in: P. W. (hg. gem. m. Karl Gerbel), Ars Electronica 92. Die Welt von Innen - Endo & Nano, engl./dt., Linz: o. V. 1992, S.13-21; Peter Weibel, Der Bruch, in: Der Kommissär und das Bundesministerium für Unterricht und Kunst Wien (Hg.), Andrea Fraser/Christian Philipp Müller/Gerwald Rockenschaub. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993, dt./engl./ital., o.V. 1993, S.273-302; Perspektiven der Computerkunst. Gespräch mit Heinrich Klotz und Florian Rötzer, in: Künstliche Spiele, hg. v. G. Hartwagner/S. Iglhaut, München 1993, S.118-137; Ära der Absenz, in: Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, hg. v. Ulrike Lehmann, München/Berlin 1994, S.10-26; (gem. m. Otto Rössler/Raimara Rössler) Die Welt als Schnittstelle, in: Florian Rötzer (Hg.), Vom Chaos zur Endophysik. Wissenschaftler im Gespräch, o.O. <München> Klaus Boer 1994, S.369-381; Die Welt der virtuellen Bilder. Zur Konstruktion kontextgesteuerter Ereigniswelten, in: Camera Austria, Nr.46, 1994; Vom Bild zur Konstruktion kontextgesteuerter Ereigniswelten, dt./engl., in: Camera Austria, Nr.49, 1995, S.33-44; Das Bewußtsein stimulieren, um dadurch einen anderen Blick auf die Wirklichkeit zu bekommen, in: Rudolf Maresch (Hg.), Am Ende vorbei. Gespräche mit Peter Weibel, Wien: Turia & Kant 1994, S.316-351; Pittura/Immedia. Die Malerei in den 90er Jahren zwischen mediatisierter Visualität und Visualität im Kontext, in: P. W. (Hg.), Pittura/Immedia ..., S.13-26; Das Rauschen des Beobachters, in: P. W. (Hg. gem. m. Karl Gerbel), Mythos Information. Welcome to the Wired World, Wien/New York: Springer-Verlag 1995, S.8-23; Geräusche, Rauschen, Schall und Klang, in: Musikprotokolle 95 Graz, hg. v. Sabine Sanio/Christian Scheib, Berlin 1995, S.81-98; Neurocinema. Zum Wandel der Wahrnehmung im technischen Zeitalter, in: Brigitte Felderer (Hg.), Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert. Ein Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung, Wien/New York: Springer 1996, S.167-184; Ein minimales Aide-mémoire, in: Texte zur Kunst, Nr.22, 1996, S.66-67; Quantum Daemon. Das Rauschen des Beobachters, in: P. W. (Hg.), Quantum Daemon ..., S.235-238; Medien und Metis, in: Remote Connections, hg. v. Amnon Barzel, Graz, S.12-20; wieder in: Medienkunstpreis 1997, Hg. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, München 1997; wieder in: Manfred Faßler (Hg.), Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität. Wahrnehmung. Ethik der Kommunikation, München: Fink 1999, S.105-109; Konturen einer Geschichte der Wahrnehmungstheorie und -kunst in Österreich, in: P. W. (Hg.), Jenseits von Kunst, ... 1997, S.26-44; Endophysik und Kunst, a.a.O., S.263f.; Paul K. Feyerabend - der Wissenschaftler als Künstler, a.a.O., S.569; Kairos und Kontingenz in der Fotografie am Beispiel Jean Baudrillard, in: P. W. (Hg.), Jean Baudrillard, Fotografien, dt./frz./engl., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999, S.186-195; Wirklichkeitsdiffusion. Wirklichkeitserfahrungen in der Kunst zwischen hyperreal und hypermedial, in: Kat. Hypermental. Wahnhaftige Wirklichkeit 1950-2000 von Salvador Dali bis Jeff Koons, hg. von Bice Curiger und Christoph Heinrich, Kunsthaus Zürich, Ostfildern-Ruit 2000, S.28-32; Lasset uns Menschen machen. Die Konstruktion des Humanen. Gespräche über das neue Menschenbild. Erstes Gespräch mit Alain Finkielkraut, Michel Houellebecq, Peter Sloterdijk und Peter Weibel. Zweites Gespräch mit Carl Hegemann, Thomas Schule-Herbrueggen, Thomas P. Weber und Peter Weibel, in: Glück ohne Ende. Kapitalismus und Depression II, hgg. von Carl Hegemann, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 2000, S.10-66; New Media Curating. Interview with Peter Weibel, Chairman and CEO of the Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, Germany. He was interviewed by Sarah Cook at ZKM, September 2000. http://www.newmedia.sunderland.ac.uk/crumb/phase2/nmc_intvw_weibel.html

© Peter Mahr und Peter Weibel 2001

back to: [Addenda](#)