

ise Lawler_Henri Michaux_Otto Muehl_Bruce Naumann_Shirin Neshat_Walter Niedermayer_Hermann Nitsch_Nam June Paik...
Seedamm Kulturzentrum Bulletin, per forum Spezialausgabe Mai 2006, "Peter Weibel
Kulturaktivist", 2004

Fragen an Peter Weibel (2004) S. 10-17

Pius Freiburghaus: Das unteilbare, autonome Subjekt ist eine juristische Fiktion der Aufklärung. Der Künstler galt während den letzten zweihundert Jahren als Kronzeuge und Stellvertreter dieser Konstruktion. Eine langjährige Konstante in Ihrer Arbeit ist die Auseinandersetzung mit der Frage nach der Identität des Subjekts. Können Sie ausführen wie sich Ihr Denken in dieser Frage über die Jahre verändert und entwickelt hat?

Peter Weibel: In der Tat ist eine Problemkonstante meines Oeuvres die Konstruktion der Identität. Angefangen von einer meiner frühesten Arbeiten Selbstporträt als Anonymus (1967) und Sprachspiegelungen (1973) über Identitätstransfer (1975) und Ichmasse – Massenich (1977/82) bis zu Wider die institutionelle Identität (1980) habe ich in zahlreichen Arbeiten die Konstruktion und Fiktion des Subjektbegriffs demonstriert. Sowohl die Materialien wie auch die Methoden (wie Identität hergestellt wird) dieser Konstruktion. Auch in meinen theoretischen Arbeiten, vom Studium Bentham's (Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst, in: Kontextkunst, Hg. Peter Weibel, Köln 1994) bis hin zur Auseinandersetzung mit der Variabilität von Identität und Körper (Digitale Doubles, in: Illusion und Simulation. Begegnung mit der Realität, Hg. S. Igelhaut, F. Rötzer, E. Schweeger, Ostfildern 1995), habe ich aufklärende Argumente gesucht, um das bürgerliche Subjekt als metaphysische Konstruktion in einem hegemonialen Feld zu debattieren. Ich glaube, diese Konzentration auf das Identitätsproblem ist einer meiner Verdienste als Künstler und Philosoph. Diese Debatte führte ich auch im Zusammenhang mit dem Humanismus. Nach dem Versagen des Humanismus im 20. Jh. das wäre eine der Lehren, die ich aus Auschwitz und Hiroshima ziehe – schien es

natürlich notwendig, den Humanismus selbst in Frage zu stellen. Diese Kritik des Humanismus konnte scheinbar antihumane Züge annehmen, dabei ging es aber darum festzustellen, dass die Konstruktion Mensch nicht mal ausreicht, eine Staatsgrenze überqueren zu dürfen, wie wir im heutigen Asylrecht sehen. Im Namen grosser Ideale werden ständig Menschen ermordet. Also gehe ich davon aus – dies ist, verglichen mit meiner frühen Kritik der juristischen Konstruktion ein neuer Akzent – die Fiktionalität zu verstärken, und an die Stelle des Menschen das Rechtssubjekt zu stellen, das heisst, eine von allen Parteien bewusste Übereinstimmung, welche Rechte ein Subjekt hat, die nicht antastbar sind, weil wir erfahren haben, dass die Würde des Menschen antastbar ist. Auf Rechts-subjekte wird dann vielleicht weniger geschossen als auf Menschen, weil sie juristisch mehr Schutz haben und die Konsequenzen klarer sind. Aufgrund des erhöhten Grades an Fiktionalität müssen klarerweise ein ontologischer Subjektbegriff und die damit verbundenen natürlichen, biologischen, genetischen Kartografierungen des Menschen aufgegeben werden. Die Anatomie ist damit sowenig unser Schicksal wie die Gene der Ort unserer Identität. Das Subjekt wird konstruierbar im Rahmen der Optionen, die im Verlaufe des Lebens von der Gesellschaft angeboten werden. Wir haben es also mit einem optionalen oder positionalen Subjekt zu tun, dessen Identität variabel ist. Das Individuum in seiner klassischen Definition, vom Lateinischen dividere, also das «nichteilbare» soziale Atom wird zum veränderbaren sozialen Atom. Man könnte sagen, das cartesianische Subjekt wird ein virtuelles Subjekt. Die Gemeinschaft, die aus dem besteht, was Individuen teilen, wird also ebenfalls zu einer optionalen Gemeinschaft. Ich glaube, dass die kommenden digitalen bzw. virtuellen Gemeinschaften diese Aspekte verstärkt aufweisen werden.

PF: In Ihren Arbeiten als Künstler sind Sie zwar mit dem Namen Peter Weibel präsent. Sie haben aber nie gestiegenen Wert auf eine «Kanonisierung» Ihres Werks

gelegt. Ist das Verschwinden des Werks und des Künstlers Peter Weibel auch ein Widerstand gegen den Geniekult um den Künstler?

PW: Ich bin eine absoluter Gegner des Geniekults. Es ist abtossend zu sehen, wie nach der Aufklärung, in einer Demokratie die Kunst noch das letzte Feld des Feudal-systems darstellt. Meine Abneigung geht soweit, dass sie auch den Begriff des Autors und des Künstlers affiziert. Deshalb kümmerge ich mich nicht um mein eigenes Werk, bzw. habe mein Werk gelegentlich anderen KünstlerInnen geschenkt. In der Ausstellung Inszenierte Kunstgeschichte, 1989 im MAK in Wien, die besser hätte heissen sollen Konstruierte Kunstgeschichte, habe ich daher sechs Künstlerbiografien, sechs verschiedene Werkstile und sechs verschiedene kritische Diskurse simuliert bzw., erfunden, um eben die Konstruierbarkeit und Fiktionalität (des Künstlers, des Kritikers, des Kurators, des Werkes) im Kunstfeld zu demonstrieren. Mit einem solchen Erfolg, dass damals bis heute der Fake-Charakter gar nicht oder falsch rezipiert wurde.

PF: Sowohl in Ihren frühen Aktionen, wie auch mit der Medienkunst bewegen Sie sich auf dem Feld der zeitbasierten Kunst. Insbesondere Aktionen waren ja auch ein Protest gegen die Materialisierung der Kunst und damit gegen die Einbindung in die Strukturen des Kunstmarktes. Ein früher Entscheid, dem Sie treu geblieben sind?

PW: Ich bin als Diskurs-Dämon und als einer der Gründer der Diskurskunst verschrien. Ich habe den Kunstmarkt nie als Korrektiv gesehen, sondern immer als Instrument der Verzerrung künstlerischer Leistungen und Positionen. Damit sage ich nicht, ich sei gegen Sammler und Museen, diese sind gelegentlich Korrektive des Marktes.

PF: Unser Titel lautet Peter Weibel – Kulturaktivist. Er könnte auch heissen, Peter Weibel – Medienkünstler, Peter Weibel – Kurator, Peter Weibel – Medienphilosoph. Sie sind

unglaublich vielseitig in Ihrer Auseinandersetzung mit Kunst. Was hat Sie bewogen den Aspekt des «Kulturaktivisten» Peter Weibel zu betonen?

PW: Meine Auseinandersetzung mit der Kunst folgt der Logik der Souveränität und des Autonomieanspruchs moderner Kunst wie Boris Groys in dem brillanten Aufsatz Der Künstler als Souverän (in: Liebesgrüsse aus Odessa, Berlin/Karlsruhe 2004) gezeigt hat. Allerdings radikaler als meine Kollegen und Kolleginnen, die sich in dem relativ leichten Feld der Autonomie von Form und Farbe bewegen. Meine Autonomie hat auch die sozialen Praktiken beansprucht. So bin ich vom egoistischen Künstler zum Kritiker und Kurator geworden, der sich nicht nur um die eigene Arbeit und deren soziale Akzeptanz kümmert, sondern auch um die Arbeit anderer Künstler. Ich habe daher nicht nur viele Feinde, sondern stehe einer geschlossenen Front gegenüber, weil ich jeder einzelnen Position im Kunstfeld (vom Kritiker zum Kurator) das historische Monopol wegnehme. Wenn man alles in Personalunion ist, hat man alle zum Gegner – aus einem Irrtum heraus, denn ich arbeite ja nicht für mich allein wie der Künstler, sondern für andere. Ich verlange nicht, dass alle meinem Werk dienen, wie der klassische Künstler, sondern im Gegenteil, ich verstehe mich mit meiner künstlerischen Expertise und Erfahrung auch als Dienstleister für andere Künstler. Der Kulturaktivist als Künstler ist scheinbar ein Paradox, weil es keine Egoisten als Altruisten geben kann. Insofern habe ich auch den klassischen Künstlerbegriff, diese romantische Lüge – ein Künstler opfert seine Existenz, aber vor allem die seiner Mitmenschen, um sein Werk durchzusetzen – denunziert und desertiert, um als Künstler wie als Bürger zu handeln, der keine Sonderrechte im Namen der Kunst verlangt, aber dafür als Bürger im Namen der Demokratie mit künstlerischen und diskursiven Mitteln Gleichheit und Gerechtigkeit einfordert. Der Kulturaktivist ist also ein erweiterter und veränderter Künstlerbegriff. Allgemeine Anliegen vertritt er nicht mehr allein durch seine eigene

Kunst, sondern sieht sie auch durch die Kunst anderer vertreten. In der Musik ist das eine relativ normale Position. Pierre Boulez leitet ein Institut und dirigiert Werke anderer Musiker, Peter Ruzicka ist Komponist und leitet Festspiele in München und Salzburg.

PF: Das originale Kunstwerk und dessen Zuschreibung zur «Handschrift» eines Künstlers bestimmt das traditionelle Denken im Kunstbetrieb. Momentan finden verschiedene Ausstellungen zu Peter Paul Rubens statt. Lange Zeit wurde Rubens wegen seines Werkstattbetriebs von der Kunstwelt gegenüber den «eigenhändigen» Genies der Moderne vernachlässigt. Ein Phänomen in der Medienkunst ist die Kollaboration. Grössere Projekte werden von Teams mit unterschiedlichen inhaltlichen oder technischen Fähigkeiten bearbeitet. Individuen können diese Arbeit gar nicht mehr leisten. Ähnliches gilt auch bei den Projekten des Verpackungskünstlers Christo oder ähnlichen künstlerischen Grossprojekten. Trotzdem tritt dann meist ein Einzelkünstler als alleiniger Urheber auf. In der Medienkunst herrscht ein «Werkstattbetrieb», mit Rubens wird ein vormoderner Künstlertyp gefeiert. Deutet diese Umklammerung der Phänomene «Künstlertyp» und «Original» auf eine zunehmend prekäre Situation dieser Konstruktionen hin?

PW: Die Widersprüche der bürgerlichen Konstruktion von Autorenschaft werden immer paradoxer. Es gibt offensichtlich Kunstwerke, die nur von Teams hergestellt werden konnten. Es gibt jetzt zwei Möglichkeiten: alle Werke die kollektiv hergestellt sind, nicht als Kunstwerke zu akzeptieren, und zu sagen, Kunst kann nur von Individuen – «Hands-on» – geschaffen werden. Jegliche Beteiligung von Technik und von Kollektiven ist industrielle Produktion und Kunst ist nur Handwerk. Das ist klarerweise ein restaurativer Kunstbegriff, weil er versucht, moderne Entwicklungen auf die ursprünglichen, aber in Wirklichkeit transitorischen Bedingungen der Kunstproduktion zurückzuschrauben. Oder zu akzeptieren, dass

Kunstwerke auch ohne die Signatur des Individualkünstlers, im Team und mit Maschinen hergestellt werden können. Das kapitalistische System kommt durch diese Alternativen in einen Konflikt. Einerseits ist evident, dass es auch industrielle und kollektiv produzierte Kunstwerke gibt, z.B. den Film. Andererseits beharrt es auf der Idee alleiniger Signatur und Urheberschaft um Profit abschöpfen zu können. Autor, Urheber und Original dienen dem Copyright, der Sicherung der Geldquelle durch Reproduktion. Deswegen lesen wir in den Filmen hunderte Zeilen Abspann, wer alles an einem Film mitgewirkt hat und trotzdem steht paradoxerweise am Anfang der Name einer Person, von der dieser Film eigentlich stammt. Solange wir in einem kapitalistischen System leben und arbeiten, wird es daher keine Veränderung geben. Mandeville's Bienenfabel (1714) über den Nutzen des Egoismus für das allgemeine Wohl findet in der Filmproduktion ihre Bestätigung.

PF: Die letzte Frage möchte ich zum Thema Archiv stellen. Wir sind heute dank Computern und Netzwerken in der Lage riesige Archive zu schaffen und diese sind prinzipiell frei indexierbar. Es gibt also keine festgelegten Codes der Interpretation mehr. «Die Moderne setzt auf Innovation, die Postmoderne auf das Archiv». Diesen Satz schreiben Sie im Buch zur Ausstellung «Das Bild nach dem letzten Bild» (1991 Galerie Metropoli, Wien). Der Hauptcode der Kunstgeschichte ist die Innovation (alt/neu). Bedeutet es das Ende einer bestimmten Form der Kunstgeschichte wenn aufs Archiv gesetzt wird anstatt auf Innovation?

PW: Ich setze auf die Dialektik von Innovation und Archiv. Das Archiv bildet den Massstab für die Innovation. Ohne dass ich weiss, was bereits geleistet wurde, ohne die Kenntnis der Vergangenheit kann ich nicht beurteilen, was neu ist. Der Ausbau des Archivs ist eine der grossen Folgen der Postmoderne, weil nur so eine Wiederholung des Gleichen verhindert und nicht das Alte fälschlich als Neues etikettiert werden kann. Im Begriff digital heritage

wird eine neue Phase der Archivierung eingeleitet, die in der Tat ein Ende nicht nur bestimmter Formen der Kunstgeschichte, sondern auch des Kulturerbes in Angriff nimmt. Zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit ist es so, dass mehr Information digital gespeichert als analog produziert werden kann. Bisher brauchte man für die Dokumentation der akustischen Dimension eines 60-jährigen Lebens mit analogen Medien mindestens 60 Jahre. Mit digitalen Medien ist es möglich, diese Arbeit jetzt schon auf zehn Jahre zu reduzieren. Das heisst, man hat mehr Speicherraum als Erlebnisraum und diese Kluft wird sich steigern. Den Luxus der Selektion, auf dem bisher der Kulturbegriff aufbaute, kann man sich nicht mehr leisten. Man ist froh, über alles was produziert und gespeichert werden kann im Zeitalter der digitalen Technologie, in dem der Speicherraum die Geschichte aufrisst. Sechzig Jahre Leben werden in einer Stunde verschluckt. Der Wegfall des kulturellen Darwinismus von Selektion und Exklusion bewirkt einen neuen Kulturbegriff. ■

Der Künstler als Souverän

Die Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts haben den Kampf gegen die (Kunst)Institutionen im Namen der Freiheit eines jeden einzelnen Künstlers geführt – der Freiheit, die Grenzen dieser Institutionen zu sprengen, aus diesen Institutionen auszubrechen, die überkommenen Normen zu missachten und etwas Unerhörtes zu schaffen.

Auch heute noch praktiziert man gern die Kritik der Institutionen, welche deren Entmachtung und Auflösung anstrebt. Allerdings hat der Sinn dieser Kritik sich inzwischen grundsätzlich gewandelt. Heute dient die Kritik der Institutionen nämlich allein dem Ziel zu verbergen, dass die Avantgarde eigentlich schon gesiegt hat, und dass es diese mächtigen, normgebenden Institutionen de facto nicht mehr gibt. Die heutigen Kunstinstitutionen sind in der Regel willensschwach, verfügen über wenig Geld, werden vom grösseren Publikum kaum wahrgenommen und können und wollen keine verbindlichen ästhetischen Normen mehr setzen. Vielmehr laufen die Kunstinstitutionen den sich medial verbreitenden Moden hinterher, wollen cool, hip und für die «jungen Besucher» attraktiv sein. Die Figuren eines grossen und mächtigen Museumsdirektors, der eine unumstrittene Macht über seine Sammlung ausübt, oder eines einflussreichen, tonangebenden Kunstkritikers, der dem Publikum seinen Geschmack diktiert, gehören definitiv einer vergangenen Epoche an.

So kann die heutige Kritik an den Institutionen nur als nostalgische Beschwörung dieser vergangenen Epoche interpretiert werden – als Versuch, die tatsächliche Schwäche der heutigen Kunstinstitutionen zu kaschieren. Unter diesen Bedingungen hat der Künstler keine Chance mehr, sich an den existierenden Kunstinstitutionen zu orientieren – sei es im Sinne eine Anpassung an die von