

...tik, fraktale Geometrie, Dynamik und Statistik. Zeitgenössische Wissenschaftspraxis der Newton-Ära wird exemplarisch mit gegenwärtigen Modellen der Chaos-Forschung kurzgeschlossen, um Indizien für einen künftigen Paradigmenwechsel im ausgehenden 20. Jahrhundert pseudo-wissenschaftlich zu manifestieren.

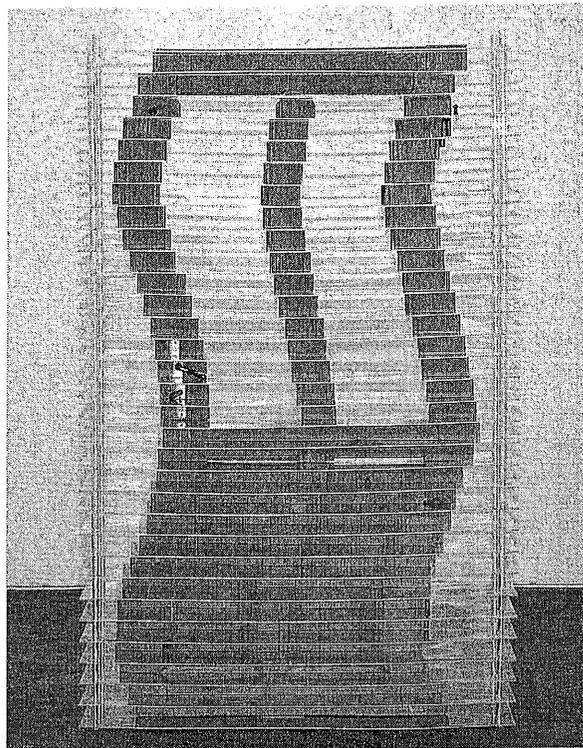
Im dynamischen Wechselspiel zwischen internationalen Handelsgesellschaften und romantisch geprägten, individualistischen 'Entdeckernaturen' steht der revolutionäre Aufstand kurz bevor. Diverse Konspirationstheorien begründen sich aus Ungewißheit, Sabotageversuchen und Desinformation. Soziales, ökonomisches, politisches und ökologisches Chaos verbreitet sich in dieser Erzählung exponentiell zur 'historischen' Ausgangsposition und kehrt jeweils in modifizierter Gestalt zurück. Das letzte Kapitel wird mit formal offenen Konturen als 'Modus' vorgestellt: eine Sammlung schein-historischer Dokumente erweckt das immer lächerlicher werdende Bedürfnis des Lesers, selbst zum ordnenden Mechaniker von Geschichte zu werden.

"The Difference Engine" von William Gibson und Bruce Sterling ist im April 1991 bei Bantam Spectra, New York, erschienen.

Friedrich Petzel

Vom Feld der Bilder - vom Raum der Plastiken (1991) 5.197-195

Das Problem des Tafelbildes und seiner Transformation im 20. Jahrhundert wird gegenwärtig in zwei Ausstellungen in Wien untersucht. Die Galerie Metropol zeigt von April bis Juli '91 unter dem Titel "Das Bild nach dem letzten Bild" eine Auswahl von äußerst reduzierten Bildpositionen, die den Bruch mit dem Bild im Bild selbst austragen. Die Kuratoren Kaspar König und Peter Weibel haben elf zeitgenössische Künstler ausgewählt (Richard Artschwager, Jo Baer, Stanley Brouwn, Jenny Holzer, On



20

Kawara, Sherrie Levine, Ad Reinhardt, Gerhard Richter, Robert Ryman, Rosemarie Trockel, Andy Warhol), in deren Arbeiten die historischen Elemente der Malerei eine äußerst reduzierte Rolle spielen. Das Farbspektrum besteht daher aus den Nichtfarben Weiß, Grau und Schwarz, die Bearbeitung der Oberfläche findet nur am Rand statt oder besteht nur aus einer Linie. Das Original wird ersetzt durch Holzdruck oder Siebdruck. Das Material der Leinwand wird zu Blech, Holz oder Wolle. In einer historischen Perspektive, aber nur in ihrer, erscheinen diese Bilder leer. Gerade in dieser Entleerung und Absenz historisch definierter spatialer und temporaler, farblicher und formaler, bildnerischer und textueller Gesichtspunkte stecken aber diese Bilder vom Rand her aufs Neue das Feld ab, das wir seit den ersten drei monochromen Bildern von Rod-

194 schenko (1921), den ersten sogenannten "letzten Bildern", verlassen haben. Elf Theoretiker (Jean Christophe Ammann, Jean Baudrillard, Benjamin Buchloh, Dan Cameron, Hubert Damisch, Thierry de Duve, Boris Groys, Kaspar König, Rosalind Krauss, Florian Rötzer, Peter Weibel) erstellen in einem begleitenden Textbuch einen Kommentar, der sowohl ein Effekt der ausgestellten Werke wie auch selbst ein Werk ist. Dadurch wird ein Diskurs angeregt, der Grundfragen der Malerei und die Rolle des Tafelbildes im 20. Jahrhundert auf der Höhe zeitgenössischen Denkens und Sehens an einem point of no return reflektiert.

Die Ausstellung der Wiener Festwochen zusammen mit der im Museum Moderner Kunst in Wien, mit dem Titel "Bildlicht - Malerei zwischen Material und Immaterialität" (3. Mai bis 7. Juli 1991 im Museum des 20. Jahrhunderts), kuratiert von Wolfgang Drechsler und Peter Weibel, kann als komplex und geschichtlich breit ausufernde Ergänzung der vorigen Ausstellung gesehen werden, welche die Frage beantwortet, wie es weitergeht nach dem Endpunkt.

180 Werke von 116 Künstlern aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis zur unmittelbaren Gegenwart veranschaulichen, wie die bereits im Impressionismus durch die Betonung der Malerei-immanenten Faktoren Farbe und Licht gestartete Auflösung des Zwangs zur Abbildung der Gegenstandswelt zu einer radikalen Dekonstruktion und Transformation des Tafelbildes führte. Dabei spielte das Begriffspaar Material (Farbe) und Immaterialität (Licht) eine entscheidendere Rolle als die Dialektik "gegenständlich oder abstrakt". Am Ende dieser Entwicklung stand das Bild als Objekt, das nichts repräsentierte noch substituierte, vom monochromen Farbkörper eines Yves Klein bis zum perforierten Metallbild eines Lucio Fontana bzw. die von realen Gegenständen besetzte Leinwand z.B. eines Georg Herold.

Die Selbstaflösung der Malerei war in Wirklichkeit eine bloße Aufgabe ihres historischen Selbst. Ausgehend von der Definition der Farbe als reines Material in der russischen Fakturmalerie der 20er Jahre, ersetzt eine forcierte Materialität (Metalle, Holz, Wolle etc.) die historischen Mittel der Abbildung (z.B. Farbe).

Anstelle des Primats der Farbe und der Form trat das Primat des Materials und der mit ihm korrespondierenden Immaterialität. Diese Ausstellung von der Abbildung und vom Ausdruck, das heißt die Ersetzung von externer und interner Referenzialität durch die Selbstreferenz als künstlerische Methode, welche eine neue Autonomie des Bildes auf der Grundlage des Materials bzw. der Immaterialität begründet. Immaterialität darf aber nicht naiv als schwerelose Materiallosigkeit oder reine Medialität verstanden werden. Denn die Definition, was Material oder immateriell ist, ist abhängig vom jeweiligen historischen Kontext. Die Autonomie eines Werkes, auch die materialbegründete Autonomie, bedarf also des Kontextes eines Diskurses, der sie legitimiert, indem er sie definiert. Insofern bedeutet Ersetzung des Modells Wahrnehmung durch das Modell Sprache in der konzeptuellen Malerei viel mehr eine Immaterialisation als z.B. die Minimal-Malerei.

Die Ausstellungsarchitektur von Helmut Richter, vier große, zum Teil 10 Meter hohe Wände, welche das Museum kegelförmig durchschneiden, und die von den Kuratoren inszenierte Hängung von Werkgruppen an diesen ca. 50 Meter langen Wänden betonen diese Kontextualität. Die Ausstellung schreibt also nicht nur durch einen vorgeschlagenen neuen Diskurs die Geschichte der Malerei um, sondern versucht auch zu zeigen, wie diese Geschichte funktioniert. Nämlich in einem dialektischen Dreischritt. In der Stufe 1, der Akzentverschiebung, werden historische Elemente der Malerei vernachlässigt oder neu

betont. In der Stufe 2, der Verabsolutierung, werden historische Elemente gänzlich weggelassen, und einzelne Elemente verselbständigen sich total (z.B. nur eine Farbe auf der ganzen Fläche). In der 3. Stufe werden die historischen Elemente neu definiert oder durch andere Elemente vollkommen ersetzt, z.B. Leinwand durch Metall.

Im elektromagnetischen Zeitalter, wo Botschaft und Bote separiert sind, wo Zeichen überall und gleichzeitig kommuniziert werden können, da sie ohne Körper und ohne Materie sind, gibt es also für die Malerei scheinbar nur zwei Optionen. Durch Insistenz auf Körper und Material Widerstand zu leisten gegen die immaterielle Welt der Technik und Telekommunikation oder diese Welt nicht allein den Banken zu überlassen und daher das Kunstwerk nicht in materialen Konstruktionen, sondern auch in symbolischen Ordnungen zu begründen. So aber handelt es sich um radikale Transformationen des traditionellen Bildbegriffs. Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom Aufstand der Abstrakten verbannten Gegenstände kehren am Ende des 20. Jahrhunderts als Bilder wieder, die selbst Gegenstände sind oder gegenstandsbesetzte Bilder. Sie bilden den Widerpart zur Immaterialität der technischen Bilder. Insofern malt der moderne Maler nicht mehr, und der postmoderne malt wieder. Zwischen Nichtbild und Lichtbild, zwischen Material und Immaterialität situiert sich der neue Bildbegriff. Im Katalogbuch von 350 Seiten kommentieren die Autoren Vilém Flusser, Christian Meyer, Martina Sitt, W. Drechsler und P. Weibel, Hannah Weitemeier, Ulrich Wilmes und Florian Rötzer die Entwicklung dieses Bildbegriffs.

Neben diesen Aktivitäten als Kurator zeigt Peter Weibel gleichzeitig eine Ausstellung als Künstler. In der Wiener Galerie Grita Insam zeigt er von Mai bis Juli 1991 unter dem Titel "Scanned Objects" neue Skulpturen. In einer metamodernistischen Position greift er Ten-

denzen der perforierten und virtuellen Volumina der modernen Tradition von Rodschenko und Naum Gabo bis Maholy Nagy auf, indem er das Scanning-Prinzip des berechenbaren Bildes, die zeilenweise Zerlegung eines Bildes und Umwandlung in eine Folge von Punkten, wie wir es z.B. vom Fernsehbild her kennen, von der Zeichenwelt auf die Objektwelt rücküberträgt. Er wählt traumatisch besetzte Alltagsgegenstände aus der Wohnwelt aus (Sessel, Tür, Koffer, Nudelwalker etc.) und schneidet sie in eine Vielzahl von Streifen. Zwischen diesen Streifen plazierte er Plexiglas. Bei der Rekonstruktion der Gegenstände können diese Streifen ähnlich manipuliert werden wie die digitalen Zeichen. Er kann also die Gegenstände im Raum verformen und verbiegen wie die Zeichen auf dem Bildschirm. Durch die Spiegelungen auf dem Plexiglas wird der abgebildete Umraum selbst zu einem Teil der Objekte, deren Schnittstelle und Konturen dadurch flexibler werden.

War die moderne Plastik einerseits eine Abstraktion ausgehend von der Figur, bzw. eine Vereinfachung der Gegenstandsformen, und andererseits eine räumliche Konstruktion ausgehend von der Linie und der Fläche, die sich in den Raum entfalteteten und verformten, so lösen diese Skulpturen, bereits ausgehend von räumlichen Konstruktionen, die Grenze zwischen Raum und Gegenstand relativ auf. Durch das Scanning wird die Komplexität der Gegenstände gesteigert und nicht, wie in der Objektkunst, tautologisch entleert.

Republik Weibel.