

Prof. Gottfried Bechtold - Neue Galerie Graz (Hsg.), Magarick,
Galerie Museum, Graz, Pöggendorf, Boren

Notizen zum Wandel der Skulptur in der Epoche der elektronischen Immaterialität

Zu Gottfried Bechtolds selbstreferentiellen Skulpturen

(1994)

PETER WEIBEL Frankfurt

Einem österreichischen Künstler standen Ende der 60er Jahre wenige Traditionen zur Verfügung, auf die er sich berufen können. Zu groß noch war das intellektuelle und künstlerische Vakuum, das die faschistische "Vertreibung der Vernunft" zwischen 1934 und 1945 und der Kalte Krieg-Kulturkampf zwischen 1945 und 1970 in Österreich hinterlassen hatte. Bechtold orientierte sich an der internationalen Avantgarde, ein Wagnis, das selbstverständlich lange zu einem Boykott seiner Arbeiten in Österreich führte. Spuren von Post-Minimal und -Konzeptual wie Post-Land Art prägen seinen Beginn. Mit der Idee von Lichtplastiken beschäftigt er sich seit 1969, mit den neuen Medien Fotografie, Film und Video seit 1971. Die Dromologie (P. V.), das Fahren, die Bewegung in Raum und Zeit durch Auto, Flugzeug und durch die telematischen Medien wie Telefon, Television, thematisiert er seit 1971 (Betonporsche 1971, Reisebilder 1971, Straßenmappe 1971, In Vergangenheit Gegenwart und Zukunft blicken 1971, Time Stream 1971, Das Auto und die Zeit 1972, Recording-Playing 1972, Circle-Connection (mit Telefonapparaten) 1973). Auf der Documenta 5 von Harald Szeemann 1972 in Kassel ist seine 100 Tage Präsenz als Person auch schon das Ausstellungsstück (Behavior Art und Kontextualisierung der Documenta). Mehrmals täglich läßt er durch die Lautsprecheranlage im Friedericianum seinen jeweiligen Stand-

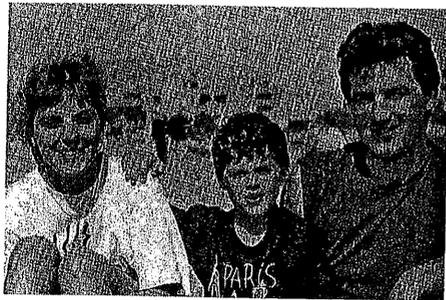
ort ausrufen. Beim Edinburgh Festival 1973 gibt Bechtold über Funk seinen jeweiligen Standort bei einem Spaziergang durch. So entsteht durch die Galerie-Besucher eine Zeichnung. Ursprünglich wollte er 1972 bei der Documenta seine Bregenzer Wohnung ausstellen und darin mit Frau und Kind leben. Durch Plexiglaswände hätten die Besucher diesen Realraum im Kunst-raum sehen können. G. Bijl hatte später die Möglichkeit zu solchen Realräumen als Kunstobjekte. Die Polarität von Real- und Kunstobjekt auf der Achse Differenz - Identität führt bereits 1973 zu einem Meisterwerk, das Strategien von B. Lavier vorwegnimmt, der Safes und Kühlschränke aufeinanderstellt. Bechtold ist fast präziser. Ein Ofen ist ein Temperaturgerät wie eine Kühltruhe. Sie haben eine identische Funktion: künstliche Veränderung der Temperatur. Gleichzeitig sind sie differenziert, denn das eine Gerät heizt und das andere kühlt. Die Skulptur "Ofen in der Kühltruhe" (1973) funktioniert nicht als Objekt-, sondern als Konzept-Kunst. Zwei antagonistische Begriffe werden zusammengeführt, da sie verborgenerweise ident sind. Ebenfalls 1973 projiziert er anlässlich der Winter-Olympiade in Innsbruck die Skulptur "Sozialgrundstück", die multinational und boden- bzw. eigentumsreformerisch orientiert ist, also kontextuell. Ein Grundstück von 55 x 55 m wird allen Menschen geschenkt, pro Person 1 mm². Das Grundstück wird in seiner millimeterweisen Aufteilung entsprechend den Einwohnerzahlen der Staaten eingefärbt. Jeder Bürger, jede

Bürgerin müßte vom jeweiligen Staat gefragt werden, sollten Veränderungen auf dem "Staatsgebiet" en miniature erfolgen. Bechtold interessiert sich überhaupt für Realraum- und Realzeit-Systeme, wie etwa zur gleichen Zeit Hans Haacke. Wie dieser, nur nicht so streng und systematisch, bezieht er seine Arbeiten auf biologische, soziale und physikalische Systeme. Die Präsenz des Künstlers, die ständige Positionsbestimmung in Raum und Zeit, die Präsenz der Wohnung dringen auf die Erfahrung der Echtzeit. Gleichzeitig verweisen seine telematischen Arbeiten auf die Bedeutung der "Information" und "Software", so der Titel zweier Ausstellungen 1970 im Museum of Modern Art. Bechtolds Skulpturen bewegen sich zwischen materialen (hardware) und kommunikativen (software) Selbstreferenzen. Er integriert dadurch sein Werk in die Echtzeit und den Echtraum der "wirklichen Welt": Politik, Geld, Ökologie, Industrie, Landschaft, Galerien und Museen. Seine Systemästhetik, die daraus resultiert, bricht die Hierarchien und Konventionen. Insofern mischt er anarchische Poesie mit Realzeit und Realraum.

Bechtold steht damit in der Tradition derer, welche die Reifikation des Lebens im Spätkapitalismus aufzuheben versuchen.

Früh beginnt Bechtold das Problem der Identität der Kunst bzw. des Real-Objektes zu untersuchen, Kosuths Tautologien medial weiterführend. Entscheidend ist, daß Bechtold die Krise der Identität nicht mit realen Objekten analysiert, sondern in Medien, die durch

ihren Abbild-Charakter selbst schon Zweifel an der Identität und Wahrscheinlichkeit der Repräsentation hegen lassen. Durch diese prinzipielle Lücke und Differenz zwischen Abbildung und Abgebildetem, kann Identität nur eine konstruierte sein. Wenn Bechtold 1973 ein Foto von Fingern in den Fingern hält und die Foto-Finger statt die realen Finger schneidet, zeigt er einerseits eine auf formaler Gleichgestalt aufgebaute Identität, andererseits aber auch den Unterschied, die Differenz. Auch seine Bucharbeiten, Abbildungen von Büchern in Büchern (1974), bezeugen diese Dialektik. Diese Art von Selbstreferentialität zeigen auch die telefonischen und videographischen Medienarbeiten (Tape - Tape 1972, wo auf einem Tisch ein Video-Abspielgerät in Aktion steht und man im TV-Apparat ein Video-Abspielgerät in Aktion sieht).



Selbstreferentialität und Identität, die sich selbst in eine Differenz verwandeln, weil sie konstruiert sind und durch Beobachtung entstehen, die selbst auf einer Unterscheidung gründet, denn ohne Unterscheidung gäbe es keinen Beobachter und seine beobachtete Umwelt (N. Luhmann), sind also in den 70er Jahren das Thema von Bechtolds Skulpturen und stellen ihn in die Tradition einer europäischen Rationalität, deren Axiom die Transparenz ist. Bechtolds selbstreferentiellen Skulpturen sind in dieser Desertion tradiert: plastischer Vorstellungen in ihrer Radikalität mit Asher, Buren, Graham, Smithson, vergleichbar. Seine selbstreferentiellen Skulpturen artikulieren sich in telematischen immateriellen

Medien wie Telefon, Telegramm, Television. Sie artikulieren sich als immaterielle Sprache. Sie sind nicht-lokale Ereignisse, Erfahrungen der Distanz, der Abwesenheit, des unsichtbaren Radarraums, wo Lokalisation und Positionierung nur mathematisch und imaginär möglich sind. Dislokation als Moment der Skulptur heilt: verschiedene Standorte und Standpunkte schaffen eine neue fiktive räumliche Einheit als Skulptur. Die Skulptur zerfällt in ein Netzwerk dislozierter materieller und immaterieller, realer und fiktiver Elemente.

Wenn Bechtold die erprobten Verfahren und Erfahrungen der immateriellen Medien wie Isomorphie, Homomorphie, Selbstreferenz auf klassische Materialien und Skulpturobjekte überträgt, entstehen perfekte Beispiele der neuen Skulptur in der Epoche der elektronischen Immaterialität "Acconci without budget", sagt Peter Fend, und daher besser. In "Waagen" (1973) stellt er 5 Waagen aufeinander, das Prinzip Identität auf der Objektenebene befolgend, gleichzeitig das Prinzip Schwerkraft und Gewicht der klassischen Skulptur (siehe Serra). Jede Waage wiegt offensichtlich 5 Kilo, denn die oberste Waage zeigt 0 an und die letzte, die fünfte, wiegt 20 Kilo. Die Nadel steht also jeweils woanders, sie markiert die Differenz innerhalb der Serie der gleichen Objekte (siehe McCollum). Die Skulptur "Schiene Kofler" (1978) definiert ihre Form ebenfalls durch die Schwerkraft, nämlich durch ihr Eigengewicht. Eine Stahlschiene ist auf zwei Eisenständern am jeweiligen Ende befestigt. Die Länge der Schiene errechnet sich aus dem Gewicht der Schiene. Die Gravitation als Maß der Form. Die Eisenschiene ist genauso lang, wie sie gerade noch ihr Gewicht trägt. Wäre sie länger, würde die Schiene brechen. Eigenform, Eigengewicht, Tragkraft werden bei der aufgebahrten Schiene identisch. Fünf Axiome können vorläufig vorgeschlagen werden, die den Wandel der Skulptur im elektronischen Zeitalter an-

zeigen, Axiome, die wir auch in Bechtolds Werk vorfinden.



1. Der Wechsel von Materie und Substanz zu Immaterialität und Sprache. Die KünstlerInnen arbeiten daher mehr mit Modellen, Metaphern, Allegorien und Codes des Raumes als mit abstrakten Volumen und Objekten des Raumes.
2. Der Einfluß der Performance, der Bewegung, der Erfahrung des Raumes.
3. Raum wird zu einer Erfahrung der Zeit. Die Kompression des Raumes und die Beschleunigung der Zeit durch die moderne Technologie haben die Raumerfahrung zu einer Zeiterfahrung gemacht. Dislokation und Nicht-Lokalität werden daher zu Strukturen der Skulptur, die in klassischen wie nichtklassischen telematischen Medien ausgetragen werden können.
4. Die tendenzielle Auflösung der Differenzen durch die Medien.
5. Relativistische kontext-spezifische Operationen werden eingeführt und verdrängen den universal gültigen Text. Die Raumkunst wird kontextabhängig, verhaltensabhängig, beobachterabhängig. Dadurch verändert sich der Zustand der Kunst. Hat die Kunst sich anfangs vom Gegenstand befreit, befreit sich nun der Gegenstand von der Kunst. Der befreite Gegenstand ist eine Variable im Netzwerk der Bedeutungen.