

Peter Weibel  
 Notizen zum Wandel der Skulptur in  
 der Epoche der elektronischen-  
 Immaterialität. Zu Gottfried Bechtolds  
 selbstreferentiellen Skulpturen

(1994)  
 1998  
 2001

NACH DEN ARCHITEKTONISCHEN EXPERIMENTEN Yves Kleins mit Luft und Feuer um 1960, nach Dan Flavins Ausstellung 1964 in der Green Gallery in New York, wo durch Licht der Raum selbst kontextualisiert wurde, nach den frühen elektronischen Experimenten von Wolf Vostell und Nam June Paik um 1963, hat die plastische Kunst eine radikale Transformation erfahren, wie sie insbesondere von Oldenburg, Serra, Broodthaers, Naumann, Smithson, Graham, Weiner, Kosuth, Barry, Asher, Buren, Haacke Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre ausgearbeitet wurde.

Immaterialien wie Luft, Feuer, Licht, Gas und Sprache wurden als skulpturale Elemente eingeführt, ebenso telematische elektronische Bausteine. Die Objekte verlieren ihre Identität; der Kontext, die Bedingungen der Skulptur (wie Materialität, Schwerkraft) und des Raumes (sein Volumen, seine Funktion) wurden thematisiert; aus der Funktion von Ausstellungen und Galerieräumen entstand „Verhaltenskunst“; perzeptive und sprachliche Prozesse standen im Vordergrund.

Einem österreichischen Künstler standen Ende der 60er Jahre wenige Traditionen zur Verfügung, auf die er sich hätte 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. Das informelle Werk Oswald Oberhubers war nicht bekannt, die Wiener Aktionisten standen zu nahe. Wotruba und seine Schüler betrieben eine langweilige Semi-Abstraktion. Erst Bruno Gironcoli, Walter Pichler, Franz West verstanden es in den 70er und 80er Jahren, das Informel und den Aktionismus in skulpturale Tableaux umzusetzen, die aber als spezifisch österreichische Ausprägungen nicht an den internationalen Diskurs anknüpfbar waren. 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 Photographie, Film und Video seit 1971. Die Dromologie (P. Virilio), das Fahren, die Bewegung in Raum und Zeit durch Auto, Flugzeug und durch die telematischen Medien wie Telefon, Television, thematisiert er seit 1971 (Betonporosche 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-Connexion (mit Telephonapparaten) 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 Fridericianum seinen jeweiligen Standort 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 Kunstraum 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 Bernard Lavie 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 mm<sup>2</sup>. 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“ ein miniature erfolgen. Bechtold interes-

siert sich überhaupt für Realraum- und Realzeit-Systeme, wie etwas 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 „Software“, so der Titel einer Ausstellung 1970 im Jewish Museum N.Y.. Ebenfalls 1970 fand im Moma, N.Y., die Ausstellung „Information“ statt, die immaterielle Skulpturen und Prozesse favorisierte, wie wir sie auch aus Bechtolds Werk kennen. Bechtolds Skulptur „Sozialgrundstück“ von 1973 ist so im Zusammenhang von Haackes „Real Estate“-Stück von 1971 zu sehen (Real Estate Holdings, a Real-Time Social System). Bechtolds Skulpturen bewegen sich zwischen materiellen (hardware) und kommunikativen (software) Selbstreferenzen. Epistemische, formale, materielle Selbstreferenzen, wie die Selbstreferenzen sozialer und biologischer Systeme, bilden die Basis für seinen Skulpturbegriff. Er integriert dadurch sein Werk in die Echtzeit und den Echtraum der „wirklichen Welt“: Politik, Geld, Ökologie, Industrie, Verkehr, Landschaft, Galerien und Museen sind Themen seiner wirklichen Welt, die seine Werke gerade wegen ihrer Selbstreferenz behandeln. Denn dieser Selbstreferentialität entspringt die Dialektik der Transformation der wirklichen Welt. Seine System-Ästhetik, die daraus resultiert, bricht die Hierarchien und Konventionen. Insofern mischt er anarchische Poesie mit Realzeit und Realraum.

Marcel Broodthaers hat 1968 seine Wohnung in der Rue de la Pépinière in Brüssel in ein fiktives Museum verwandelt, in das erste einer Reihe von vielen fiktiven Museen, um eben die Bedingungen zu untersuchen, die unser Leben und unsere Kunstproduktion bestimmen. Das Projekt „Galerie Gunther Sachs“ von 1974 treibt Bechtolds Idee des Wohnens und Lebens in der Documenta 1972 wieder auf und erweitert und radikalisiert es im Galeriekontext. Damit steht Bechtold in der Tradition derer, welche die Reifikation des Lebens im Spätkapitalismus aufzuheben versuchen.

Die Photoarbeit „Portrait de Maria avec statif“ (1967) von Broodthaers, die ein reales Stativ zeigt, das sich in einem Photo fortsetzt und dort nahtlos in ein photographiertes Stativ übergeht, hinter dem Maria Lilissen mit

Abb. vorhergehende Doppelseite  
 (on the two preceding pages)  
 Schiene Koffler (Koffler Rail), 1978  
 Normstahl, Knotenbleche  
 Breitflanschträger IPB 140 ST 37  
 7 Einzelstücke, unten verschraubt  
 (industrial steel, junction-plate,  
 1" beam IPB 140 ST 37  
 7 separate pieces, bolted from below)  
 2104 x 15 x 15 cm  
 Durchhang (déviation from the horizontal) ca. 30 cm

Die Schiene ist so konzipiert, daß Eigengewicht und  
 Tragkraft identisch sind.

The weight and carrying capacity of the beam, are  
 identical to one another.

einem Photoapparat steht, verweist auf die medialen Selbstreferenzen und Tautologien in Bechtolds Medienwerken.

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 Wahrhaftigkeit der Repräsentation hegen lassen. Durch diese, prinzipielle Lücke und Differenz zwischen Bild/Abbildung und Objekt/Abgebildetem kann Identität nur eine konstruierte sein. Isomorphie und Homomorphie, jene künstlerischen Strategien, die Bechtold seit 1973 im Medium der Photographie verfolgt, sind also etwas anderes als Tautologien, als Objekte, die sich in der Tat exakt selbst beschreiben, wie z. B. das Objekt „Gras“ mit dem Text „Gras“. Wenn also Bechtold 1973 ein Photo von Fingern in den Fingern hält und die Photo-Finger statt die realen Finger schneidet, zeigt er einerseits eine konstruierte Identität, auf formaler Gleichgestaltung aufgebaut, andererseits aber auch den Unterschied, die Differenz. In „Fazilet I“ und „Fazilet II“ von 1978, zwei großformatigen Photo-Arbeiten, wo ein Mädchen ein 1:1 Photo seiner Person vor sich hängt bzw. stellt, erkennt man ebenfalls diese Dialektik von Differenz und Identität. Auch seine Bucharbeiten, Abbildungen von Büchern in Büchern (1974), bezeugen diese Dialektik. Diese Art von Selbstreferentialität zeigen auch die telephonischen 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 Beobachtungs-Skulpturen und stellen ihn in die Tradition einer europäischen Rationalität, deren Axiom die Transparenz ist. Diese europäische Rationalität hat in Wien vor 1934 eine große Blüte erlebt (Freud, Wittgenstein, Kelsen etc.) und an ihr richtet sich Bechtold aus. Entstanden sind dabei Skulpturen, die fast nichts mit dem traditionellen Skulpturen-Begriff gemein haben. Bechtolds selbstreferentielle

Skulpturen sind in dieser Aufgabe tradierter 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 heißt: verschiedene Standorte und Standpunkte schaffen eine neue fiktive räumliche Einheit als Skulptur. Die Skulptur zerfällt in ein Netzwerk disziplinierter materieller und immaterieller, realer und fiktiver Elemente.

Im Jahre 1985 hat Gottfried Bechtold mit dem Projekt „Interkontinentale Skulptur“ den Wettbewerb für die Gestaltung des Vorplatzes des Austria Center Vienna gewonnen. Diese Skulptur besteht aus fünf Monolithen, die aus fünf Erdteilen (Afrika, Australien, Europa, Asien, Südamerika, Nordamerika) herangeschafft wurden. Das Alter der Steine schwankt zwischen 300 Millionen und 3,5 Milliarden Jahren, ihre Masse zwischen 60 und 100 Tonnen. Sie bilden die Eckpunkte eines regelmäßigen Fünfecks im Zentrum des Vorplatzes. In die Steine sind Fenster geschlagen. Durch diese Fenster wird mit Hilfe von Planspiegeln ein gelblich-grüner Argon-Laserstrahl gelenkt, der die Monolithe miteinander verbindet. Diese Skulptur ist typisch für das bildhauerische Wollen von G. Bechtold und für den radikalen Wechsel des Skulptur-Begriffs, der in den 60er und 70er Jahren von österreichischen Medienkünstlern wie er selbst, R. Kriesche, V. Export und P. Weibel, erreicht wurde.

Die Skulptur besteht aus zwei Komponenten. Einerseits sind Materie, Masse, Gewicht, Gravitation, geometrische Form und Kontinente Kategorien des Raumes. Andererseits sind Alter, Licht, Energie, Geschwindigkeit, Schwerelosigkeit Kategorien der Zeit. Materialität und Immaterialität, Raum und Zeit stehen einander gegenüber bzw. sind miteinander verknüpft. 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 a budget“, sagt Peter Fend, und daher besser. In „Waagen“ (1978) stellt er fünf Waagen

aufeinander, das Prinzip Identität auf der Objektebene befolgend, gleichzeitig das Prinzip Schwerkraft und Gewicht der klassischen Skulptur (siehe Serra). Jede Waage wiegt offensichtlich fünf 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 genau so lang, daß sie gerade noch ihr Gewicht trägt. Wäre sie länger, würde die Schiene brechen. Eigenform, Eigengewicht, Tragkraft werden bei der aufgebahrten Schiene identisch. Eine Skulptur, deren materielle Aspekte (wie Gewicht des Stahls) und deren immaterielle Form (nämlich die Länge) definieren sich selbstreferentiell: ein Equilibrium vor der Katastrophe. Später, im Jahre 1991 baut Bechtold eine Replik in Japan. Es gibt nur einen Stahlträger, diesmal in der Mitte der Skulptur, die sich links und rechts dann durch ihr Gewicht im Raum biegt. Wäre die Skulptur länger, würde sie ihr Eigengewicht sprengen. Wiederum eine selbstreferentielle Skulptur.

Fünf Axiome können vorläufig vorgeschlagen werden, die den Wandel der Skulptur im elektronischen Zeitalter anzeigen, 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, mehr mit spatialen Signifikanten als mit historischen Materialien der Raumkunst.

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.

Bechtolds selbstreferentielle Skulpturen operieren mit allen fünf Axiomen. Das macht ihren internationalen Rang aus. Daß dies nicht international bewußt ist, gehört zu den Folgen der „Vertreibung der Vernunft“. Die großen Ergebnisse des transformierten Skulpturbegriffs der 60er und 70er Jahre wurden nämlich in Österreich weder von Galerien noch von Museen ausreichend unterstützt. Sie landeten im Vakuum. Eine beliebige, theatrale Inszenierung von Objektkunst feierte in den 80er Jahren Triumphe, welche die schon erreichten avancierten Positionen unter sich begruben. Die Direktoren der österreichischen Museen und Kunstvereine haben diese Künstler nicht ausgestellt und sich nicht am Diskurs beteiligt. Isoliert haben einige KünstlerInnen dann den Diskurs nicht mehr aufrecht halten können, was allerdings ihre schon erreichten Verdienste, zum historischen Wandel des Skulpturbegriffs auf internationalem Niveau beigetragen zu haben, nicht mehr schmälern kann.