

Am Ende vorher: Rudolf Maresch (Hfg.), Wien

PETER WEIBEL

Das Bewußtsein stimulieren, um dadurch einen
anderen Blick auf die Wirklichkeit zu bekommen* (1994)

5.316-359

Je mehr Verkehrstote, desto weniger Staatsbürger

RUDOLF MARESCH: Peter Weibel, in einer jüngst von DER ZEIT eröffneten kleinen Serie über die 68er Bewegung bezeichnete einer der ehemaligen Wortführer der jugendlichen Rebellion diese Generation 25 Jahre danach als »staatstragend«. Auch Sie gehören zu den sogenannten 68ern. Würden Sie sich auch mit diesem Etikett belegen lassen? Sind Sie auch ein kritischer, aber loyaler Staatsbürger und damit zum Träger dieses Staates geworden?

PETER WEIBEL: Ich habe damals sehr viele Manifeste und Aktionen gegen den Staat gemacht und massivste Kritik an bestimmten Erscheinungsformen beziehungsweise sozialen Organisationsformen des Staates, insbesondere am Mietrecht, an der Polizei, an der Universität und am Kunstbetrieb geübt. Im Gegensatz zu manch anderen Aktivisten wußte ich aber, daß es kein Außerhalb der Gesellschaft gibt. Wer Strom und Miete zahlt und im Besitz eines Meldezettels ist, ist staatlich erfaßt. Meine anonymen Aktionen, wie die nächtliche Organisation von Verkehrsunfällen, passierten immer im Bewußtsein, gezwungenermaßen Bürger dieses Staates zu sein. Alle Ausstiegs-Phantasmen sind daher für mich romantisch-pubertärer Illusionismus gewesen. Übrigens habe ich bis heute keinen Meldezettel und war gelegentlich scheinangemeldet. Der Staat erfaßt mich heute über meine institutionelle Tätigkeit, so wie die Gesellschaft mich zwingt, ein Konto auf der Bank zu haben und meinen Geldverkehr über Banken abzuwickeln, was ich eigentlich ablehne.

Ich bin jetzt durch meine Lehrtätigkeit Staatsangestellter und beziehe Geld vom Staat. Dadurch bin ich natürlich noch offenkundiger Mitglied des Staates. Das heißt nun aber nicht, daß ich weniger kritisch geworden

* Das Gespräch wurde am 7. April 1993 in Frankfurt/Main geführt.

wäre. Die Kritik an gesellschaftlichen Formen hat sich nur differenziert und sie ist nicht mehr so brutal und provokativ.

RUDOLF MARESCH: Darf ich noch etwas bei Ihren Störaktionen bleiben. Von Beginn an gehörten Sie zu den wesentlich radikaleren subversiven Aktionisten, die sich weit grundsätzlicher und direkter mit den Fundamenten des bürgerlichen Establishments auseinandergesetzt haben als die in die fernen Welten Vietnams und Cubas entschwebten und vom internationalistischen Pathos ergriffenen Politfreaks. So haben Sie bekanntermaßen des Nachts Barrikaden gebaut und versucht, Unfälle kunstvoll und effektiv zu inszenieren. Verständlicherweise wurden solch eklatante Störungen der öffentlichen Ordnung von den Behörden verfolgt und vor den bürgerlichen Gerichten nicht als Kunstwerke anerkannt.

Welche Tabus dieser Gesellschaft wollten Sie damit verletzen, welche Schamgrenzen übertreten? Ich denke, diese Frage ist gegenwärtig deshalb so brandaktuell, weil Schamverletzungen und Tabubrechungen heute zur Sache einer rechts radikalisierten Szene geworden und nach dort hin abgewandert sind.

PETER WEIBEL: Mein Programm war damals die Wiedergewinnung beziehungsweise Wieder-Herstellung von Wirklichkeit. Die Aktionen wurden gemacht im realen Raum und in Real-Zeit vor Publikum als Instanz der Kontrolle, um die Illusion, den Schein zu bannen und dafür in der Wirklichkeit zu intervenieren. Im Grunde handelte es sich aber bereits um einen Mediendiskurs, um einen Diskurs über Medien und ihrer Ent-Stellung der Wirklichkeit. Die Wirklichkeit erschien mir nie als pur sensomotorische, bewußtlose Domäne, die durch sexuell-therapeutische Praktiken im Sinne Wilhelm Reichs oder durch die reine Bearbeitung des Körpers wiedergewonnen werden konnte. Den Körper zum Ort der Austragung gesellschaftlicher Konflikte zu machen, erschien mir zu wenig. Der Körper ist die Geisel, mit der die Gesellschaft mich erpreßt, die konsensuale Wirklichkeit zu akzeptieren. Der Körper macht mich zum Gefangenen von Raum und Zeit. Aber es ist eine Schweinerei, daß die Gesellschaft versucht, mich über die Bedürfnisse meines Körpers zu ihrem Gefangenen zu machen. Meine Attacken richteten sich deswegen von Anfang an gegen die Institution und gegen die gesellschaftliche Produktion von Diskursen. Ob in der Galerie oder als Hund auf der Straße, das Stören der Diskurse, des allgemeinen Konsensus und das Aufdecken verborgener Zwangsmechanismen innerhalb der Diskurse geriet zum Inhalt aller meiner Aktionen. Ich wollte stets die Grenzen der vom Staat konstruierten Wirklichkeit aufzeigen und überschreiten. Daher mein stetes Interesse für Gangsterism und Kriminalität als Kunst. Vielleicht kann ich es an einem Beispiel deutlich machen. Bei ei-

ner Ausstellung im Jahre 1967 habe ich auf den Boden das Wort »Recht« geschrieben. Alle Besucher der Ausstellung mußten über dieses Wort »Recht« gehen. Automatisch haben sie »das Recht mit Füßen getreten«, was der allgemeine Zustand der Gesellschaft war und auch heute noch ist: die schwankende Rechtsstaatlichkeit. Das heißt, die Besucher haben kein Objekt gesehen, sondern ich habe ihnen einen Kontext geliefert und diesen hat das Publikum als Text selbst partizipatorisch erstellt. Diese »Kontextualisierung« von Kunst, wie ich heute sage, war immer auch Diskursanalyse, Kunst als Diskursanalyse. Wie wird Kunst produziert? Wo wird sie produziert? Wem dient sie? Wie ersetzt autoritärer Konsens die Wirklichkeit? Wer konstruiert die Wirklichkeit?

Heute plane ich meine Aktionen viel direkter mit den Medien. Ich setze nicht mehr auf die Unmittelbarkeit. Diesen Glauben habe ich verloren. In den 60er Jahren war Unmittelbarkeit eine gute Technik, um den Diskurs zu analysieren, aufzubrechen und Blicke auf die Wirklichkeit freizusetzen. Mit dem Satz: »Der Vietnamkrieg findet nicht in Vietnam, sondern hier in diesem Saal statt«, konnten wir die Leute unmittelbar verletzen. Heute mache ich das nicht mehr. Provokationsformen, die sich im »Erschrecken des Bürgers« erschöpfen oder solche, die das vermeintliche Verdrängte des bürgerlichen Bewußtseins beim Namen nennen wollen, sind ausgelaufen, weil sich nun dieses Verdrängte, zum Beispiel der Rassismus, ja selbst zeigt. Weder »Hosen-runter«-Aktionen, noch »Heil-Hitler«-Rufe in einer Gaststätte sind heute adäquat. Sie befinden sich ja in Übereinstimmung mit der bürgerlichen Stimmung. Zudem ist Sexualität durch die Universalisierung der Sexualität als Warenform vollkommen uninteressant geworden. Die Wiederentdeckung des Körpers ist chic und affirmativ, solange sie nicht die soziale Dimension des Körpers und der Sexualität sieht. Alle Ausstellungen, die ich gegenwärtig zum neuen Topos des Körpers sehe, wagen nicht die Auseinandersetzung mit der »Sexualität pur«, also jener Sexualität, die nicht Macht ausübt über den eigenen Körper und über andere, sondern die sich gegen die soziale Macht richtet, gegen den Körper selbst als Kontrollmedium der Gesellschaft. Sogar Michel Foucault ist es in »Sexualität und Wahrheit« nicht gelungen, die Provokation einer anonymen »Sexualität pur« herauszuarbeiten.

Aus allen diesen Gründen versuche ich jetzt, das Bewußtsein zu stimulieren. Die Stimulation des Bewußtseins – ein Begriff, der von Florian Rötzer in die Diskussion gebracht wurde – ist im Moment eine der wichtigsten Möglichkeiten, die durch den Staat oder andere soziale Formen entstellte Wirklichkeit zu entzerren und den Leuten einen anderen Blick auf die Wirklichkeit zu geben. Über die medial-technische Stimulation des Bewußtseins kann aber auch der Anspruch der Kunst aufrechterhalten werden, nicht bloß mimetisch die Wirklichkeit durch Bilder wiederzugeben

oder in der Unabhängigkeit von Farbe, Form und Fläche zu baden, sondern die Konstruktion von Wirklichkeit gleichwertig wie Politik oder Wissenschaft voranzutreiben. Die Kunst ist ja heute meist Agent des Status Quo und nostalgisch, konservativ.

Über die Ölfarbe und das Tafelbild kann die Wirklichkeit nicht mehr wiedergewonnen beziehungsweise hergestellt werden. Die klassische Kunst kann den veränderten Beziehungen der Menschen zu Raum und Zeit, wie etwa die Dislozierung der Kommunikation durch das Telefon, nicht mehr Rechnung tragen. Deshalb votiere ich für eine Kunst, die vergleichbare Veränderungen unserer Erfahrung bewirkt, oder sie zumindest reflektiert: Kunst als Erfahrung von Erkenntnis oder als Konstruktion von Realität, einschließlich der Erfahrung der Einsicht in die Konstruktion von Erfahrung und Erkenntnis. Virtuelle Realität zum Beispiel zeigt uns rückwirkend, daß die Wirklichkeit von uns allen gemacht wird, auch wenn wir nichts machen. Ästhetische Erfahrung im erweiterten Sinn ist nicht mehr im historischen Kontext der Kunst möglich. Ein erweiterter Kunstbegriff, der in den 60er und 70er Jahren entwickelt wurde, muß die technischen Medien einschließen und geht über den reinen Kunstgenuß hinaus. Ästhetische Erfahrung befindet sich heute zum Teil außerhalb der Kunst, was bereits Programm der Nicht-Kunst war.

RUDOLF MARESCH: Alle diese Aktionen hatten ja ihren Referenzpunkt im Umkreis des Wiener Aktionistenzirkels. Mich würde noch interessieren, welchen intellektuellen Anteil die Situationistische Internationale, insbesondere Guy Debord an allen diesen Manövern gehabt hat und was Ihrer Meinung nach von seinen Ideen heute oder in Zukunft noch gewinnbringend für die Kunst oder gar für das gesellschaftliche Handeln überhaupt zu verwerten wäre?

PETER WEIBEL: Alle Aktionen haben ihre historischen Quellen im Dadaismus, Konstruktivismus und Surrealismus gehabt. In einer Ausstellung mit dem schönen Titel: »Die Kunst muß die Welt verändern«, die vermutlich 1968 in Stockholm stattfand und von Pontus Hulten kuratiert wurde, fand ich die ersten Hinweise auf Gregory Bateson und die Rituale ethnischer Gruppen. Mit Begeisterung habe ich damals Peret, diesen surrealistischen Dichter gelesen, der Priester auf der Straße angespuckt hat. Aber auch die Modelle der Situationisten und Strukturalisten und die Philosophie des Wiener Kreises habe ich mit Leidenschaft rezipiert. In dieses Umfeld, zu dem sich auch Manzoni, Fontana und Yves Klein gesellt haben, hat der Wiener Aktionismus hineingepaßt, für den ich mich dann engagiert habe. An der Kunst, die mich interessiert, habe ich das Häretische geliebt. In meiner Jugend suchte ich in ihr eine Möglichkeit der Insurrektion, eines metaphysischen absoluten Aufstands, der alles in Frage stellt. Im Laufe

eines Jahrzehnts, Mitte der 60er bis 70er Jahre, lernte ich unter großen Schmerzen, daß Kunst eine Institution ist, vollkommen in die Gesellschaft integriert und unter dem Gesetz der Ware steht. Ich habe mich deswegen immer wieder für Jahre aus der Kunst zurückgezogen, aus der bildenden Kunst; habe die Museen und Galerien bekämpft – bin deswegen von einstigen Weggefährten verlassen worden; bin in die Wissenschaft, Theorie, in die Medien exiliert.

Ich sehe heute gar keine Möglichkeit, ohne Debord kulturkritisch argumentieren zu können. In den Mediennetzen werden seine Modelle, ob von Computerhackern oder von Cyberfreaks, die das Kunstwerk im telematischen Netzwerk ansiedeln möchten, fortgeführt. Die große Computer und Cyber Art Community stellt eine ausgefallene Möglichkeit dar, die Psycho-Geographie, die der Staat der Wirklichkeit beigibt, zu verdrehen. Im Virusgedanken, den wir inzwischen bei Jean Baudrillard finden, der aber interessanterweise 1970 von William S. Burroughs in »The Electronic Revolution« aufgebracht wurde, kommt das deutlich zum Ausdruck. Burroughs, der im übrigen auch einen enormen Einfluß auf die Pop- und Subkultur, die Rockszene und ihre Musikgruppen gehabt hat, hat lange Jahre in Paris gelebt und es ist schwer vorstellbar, daß er die situationistische Bewegung nicht zur Kenntnis genommen hat. Ich sehe Burroughs sehr stark affiliert mit Debord und beide wirken in die Medienszene hinein.

Debords Kritik hat einen Endpunkt gesetzt. Gleichzeitig hat er nochmals die sozialen Strukturen der Gesellschaft, vom Verkehr bis zur Miete, attackiert. Ich wollte ja auch in den 60er Jahren am Stephansplatz ein Zelt aufbauen, um dort zu wohnen und für eine neue Definition des privaten Eigentums und des öffentlichen Raumes zu kämpfen. Ich habe darüber noch Schriften in der Schublade, wie ja überhaupt noch vieles von mir aus dieser Zeit nicht publiziert ist. Debords Kritik allerdings war so radikal, daß sie ihn handlungsunfähig gemacht hat. Er repetiert sich seither selbst. Um selbst noch gesellschaftlich handeln zu können, mußte ich viele Theorien, von Marcuse bis Debord, umbauen und in veränderter Form fortsetzen. Die Untersuchung der sozialen Strukturen betreibe ich heute nicht mehr anarchistisch, sondern kontextuell, ein Wort, das ich 1971 einführte, um ortsspezifische, ideologiekritische Interventionen in bestimmten sozialen oder formalen Kontexten und Feldern zu bezeichnen. Ich definiere und sehe den Kontext der Kunst im sozialen Diskurs der Macht. Indem ich die Kunst selbst institutionell kritisieren kann, kann ich auch zur Kritik anderer sozialer Institutionen der Macht gelangen. Dabei helfen mir die Theorien von Chomsky und Foucault, auch die meiner Freunde Virilio und Baudrillard, der selbst eine kurze Zeit Debord nahestand.

Viele Maler legitimieren sich jetzt mit Debord. Besonders in Deutschland gibt es ausgehend von Asger Jorn einen Trend, klassischen Kunstformen

wie der Malerei durch Debord noch einmal Kreditabilität zu geben. Das finde ich unfair und falsch. Es läßt sich deutlich zeigen, daß die Medienarbeit die Arbeit von Debord fortsetzt. Aber was passiert? – Debord-Anhänger monopolisieren bestimmte Momente der Theorie für sich und verabsolutieren sie, um eigene Positionen auszubauen. Sie diskreditieren damit wichtige Ergebnisse der Debordschen Bewegung, um sich im Kunstbetrieb einen Machtvorteil auf Kosten anderer zu verschaffen. Es handelt sich hier um eine perfide Art kapitalistischer Vorgangsweise. Gerade die Computer und Cyber art community im Netzwerk hat aber sehr viel mehr von Debords Theorien weiterentwickelt als die Maler.

RUDOLF MARESC: Auf welche Weise? Und wie könnten diese in die Gesellschaft hineindiffundieren?

PETER WEIBEL: Informationen in einem Link, in einem internationalen Computer-Netzwerk wie THE WELL, sind eine Art außerstaatlicher Kommunikation, private Kommunikationskanäle, leider teuer, weil privatwirtschaftlich geführt, die aber vom Staat noch nicht kontrolliert werden. Einer meiner frühesten Proteste waren ja Fahnen, die ich 1970 vor die Fenster meiner Wohnung hängte, um dagegen zu protestieren, daß Kommunikation (per Telefon, per Post) zu bezahlen ist und zu monetären Einheiten deformiert wurde. Die Hacker, von denen man liest, daß sie immer wieder in Datenbunker von Banken, Versicherungen und Militär einbrechen – übrigens auch das erotische Minitel-Kommunikationssystem in Frankreich – zeigen sehr deutlich, daß es durch Computer-Links gelingt, die Domäne des Individuums über ein staatliches Territorium hinaus auszudehnen. Fragen der Autonomie, der Autorenschaft und Anonymität spielen dabei ebenfalls eine neue positive Rolle.

Der Text der Herrschaft erzeugt den Subtext der Revolte

RUDOLF MARESC: Trotz aller Abgesänge auf die traditionelle Kunst hält sich die illusionäre Rede von der »Autonomie« und/oder »Souveränität der Kunst« weiter zäh und hartnäckig am Leben. Zu den Intentionen der Anti-Kunst beziehungsweise der Anti-Künstler, zu denen Sie sich zählen, gehörte, die an die bürgerliche Kunst geknüpften ideologischen Gehalte oder Konstrukte, wie den Werk-, Autor- oder Geniebegriff wegzusprengen, und dadurch die Kunst vom ästhetischen Schein zu befreien. Muß man nicht 30 Jahre später resigniert feststellen, daß alle diese klassischen Parameter der Kunst diese Versuche, Kunst aus ihren herkömmlichen Verankerungen zu reißen, nicht nur überlebt und nahezu unbeschadet überstanden haben, sondern sogar noch gestärkter und gefestig-

ter aus den Attacken der Anti-Künstler herausgekommen sind? Muß man deshalb nicht alle diese avantgardistischen Erneuerungs- und Entgrenzungsprogramme der Kunst, die eine Öffnung der Kunst nach unten betrieben haben, für gescheitert erklären?

PETER WEIBEL: Meines Erachtens ist gerade das Gegenteil der Fall. Die kapitalistische Gesellschaft erzeugt zwangsläufig ganz bestimmte Kunstformen, und diese abzuschaffen würde eine Abschaffung dieser Gesellschaft selbst voraussetzen. Solange es eine Klassenhierarchie gibt und solange das Bürgertum in der kapitalistischen Gesellschaft die Produktion der Diskurse bestimmt, werden auch alle ihre Kunstformen Triumphe feiern. Unsere Welt in eine Demokratie zu verwandeln, ist auch anderen sozialen Diskursen und Bewegungen nicht gelungen. Die Veränderung der gesellschaftlichen Struktur und ihrer Ideologien – die Rede von der Autonomie wiederholt noch einmal die des freien Unternehmers – von einer Gruppe von Künstlern zu erwarten, wäre vermessen. Nehmen Sie nur die letzte DOCUMENTA. Bei diesem, ganz im Sinne von Debord konsumistischen Spektakel handelte es sich um einen pompösen Anschlag des Bürgertums auf die Anti-Kunst. Selbst dem Kunstbetrieb hat sie nicht mehr gefallen und sie ist Anlaß heftiger Kritik geworden. Viele wichtige junge Künstler, die dem Politischen in den 90er Jahren wieder mehr Bedeutung zumessen, sind in Kassel nicht vertreten gewesen. Zwar wurden von den Ausstellungsmachern, den größten Knechten der Ideologie, Gründe genannt wie: Wir gehen nur nach unserem Gefühl, nach unserem subjektiven Geschmack vor. Aber gerade in diesen Aussagen finden Sie die klassische konservative ideologische Form, Neues abzuwehren. Auf dieser Kunstschau hat sich genau dieser ideologische Anspruch des Bürgertums in bestimmten Kunstformen manifestiert. Beispielsweise wurde die ironische, subversive Malerei – gegenwärtig in New York präsent – von dieser Ausstellung abgelehnt, ebenso die politische Kontextkunst der 90er Jahre. Obwohl die Kunst von einer spezifischen bürgerlichen Gesellschaftsform total beherrscht und dafür große Festivals arrangiert werden; und obwohl es dieser Gesellschaft gelingt, sich auf diese Weise selbst einen Spiegel vorzuhalten, ist es trotzdem erstaunlich, wieviel Kritik im selbstreproduktiven System der Kunst zugelassen wird und wie oft es neue Künstlerpersönlichkeiten oder -gruppen schaffen, ganz in der Tradition der Anti-Kunst verfahren, mit dem Infragestellen von Kunst fortzufahren, und diese Attacken zu reiten. In der Kunst erlaubt sich auch die bürgerliche Gesellschaft einen Spiegel, eine Selbstbeobachtung, die sehr durchlässig und transparent sein kann.

Daß Bewegungen und Persönlichkeiten zum Teil wieder eingemeindet werden und ihr Ablaufdatum schnell erreichen; oder daß viele Künstler als Brandstifter beginnen und als Feuerwehrleute enden, ist ein allgemein

menschliches Schicksal, das ich nicht bewerte. Die persönliche Entwicklung von Künstlern ist eine zu vernachlässigende Größe. Es geht nur darum, welche Modelle oder Diskurse ein Künstler aufgestellt hat. Die persönliche Gültigkeitsdauer spielt dabei keine Rolle. Wenn Sol Lewitt oder Daniel Buren jetzt zu übelsten Boudoirdekorateuren verkommen sind und ihre Wandbemalungen an die Ästhetik der 50er Jahre in den Neubauten erinnern, ist dies nur die eine Seite der Medaille. Auf der anderen Seite ist mit diesen Modellen, die diese Künstler in ihren besten Jahren aufgestellt haben, ein geschichtlicher Stand erreicht worden, der nicht so leicht unterschritten werden kann.

Dennoch bin ich insgesamt optimistisch. Den Kampf historischer Kräfte um die Behauptung von Positionen, Modellen oder Diskursen wird es immer geben. Obwohl bestimmte Wiederbelebungen historischer Malerei vom Staat und dieser Gesellschaft gefördert und durch aufwendige Manifestationen erzwungen werden; und obwohl viele Künstler aufgrund von Alterserscheinungen oder gesellschaftlichen Verflechtungen von der progressiven auf die konservative Seite umschwenken, produziert der Text der Herrschaft zwangsläufig den Subtext der Revolte und dadurch automatisch den Abfall, die Häresie, die Subversion. Wegen dieses komplizierten und verwickelten Geschichtsmodells halte ich die Anti-Kunst oder ähnliche Bewegungen nicht für gescheitert. Mich ficht es nicht an, wenn berühmte Kuratoren und ihre Kritiker versuchen, ihre historischen Modelle von Kunst durchzusetzen. Da jede Herrschaft den Diskurs der Revolte erzeugt, haben sie keine Chance. Sie werden von den Bewegungen einfach überrollt. Die Kunst als System der Selbstbeobachtung der Gesellschaft kann Material zu einer Revolte liefern.

RUDOLF MARESC: Lassen sich aus dem produktiven Scheitern der Anti-Künstler Schlußfolgerungen für zukünftige Praktiken, Strategien und Taktiken von Avantgarden ziehen, um der Vereinnahmung durch das etablierte Gesellschafts- oder Kunstsystem zu entgehen? Oder handelt es sich gar bei einer solchen Frage nach der Zukunft von Avantgarden bereits um eine typisch moderne Denkweise, die für das nachmoderne 21. Jahrhundert irrelevant sein wird?

PETER WEIBEL: Was Avantgarde ist, wird ja nicht immer in der Gegenwart festgestellt. Oft wird sie erst geschichtlich dazu rekonstruiert. Erst im Rückblick wird festgestellt, was Avantgarde war, wer oder was relevante Modelle für die Zukunft geschaffen hat, die uns heute etwas sagen. Scheinbar Unbedeutendes kann plötzlich sehr wichtig werden, ein ideeller Seitenweg entwickelt sich nach Jahrzehnten plötzlich zu einem Hauptstrom. Die Chaostheorie lehrt uns, daß der Verlauf der Geschichte nicht determiniert werden kann. Es wird daher immer Avantgarden geben, das heißt zu

ihrer Zeit unbeachtete kulturelle Praktiken, die in der Zukunft eine neue Präsenz erreichen. Avantgarde muß nicht immer das sein, was zur selben Zeit Avantgarde genannt wird. Eine neue Gegenwart schafft sich aus der Geschichte neue Prioritäten und Präzedenzen – und das wird Avantgarde.

RUDOLF MARESCH: Daß der »Entkunstung der Kunst« so hartnäckiger Widerstand entgegenprallt, dafür haben Sie hauptsächlich den Kunstbetrieb verantwortlich gemacht, der von den vielfältigsten Machtbeziehungen durchzogen und zusammengehalten wird.

Aber liegt das wirklich nur an den Galeristen, Kuratoren und Kritikern, die in ihrer Gesamtheit die Macht haben, etwas zum Kunstwerk zu erklären, sowie an dem bloß genießenden und kritiklos konsumierenden Publikum, das eine stillschweigende Komplizenschaft mit den Kunstmachern verbindet? Liegt das nicht zu einem Großteil auch an einer unkontrollierbaren und ungehemmten Entgrenzungsdynamik des Ästhetischen, die die Avantgardenbewegungen in ihrem Ausmaß überascht und zu einer Verflachung und Ausdünnung der Kunst – Stichwörter hierfür sind: Sakralisierung des Banalen, Medikrisierung, Unterhaltungsidiotie – geführt haben? Ist es von daher nicht verständlich, wenn heute der Wunsch nach neuen Grenzverläufen, nach neuen Bewertungskriterien, Distinktionswerten oder Verbindlichkeiten auch in der Kunst wieder Einkehr hält, weil die Vorteile beziehungsweise die Bedeutung von Grenzen für die Kunst wieder erkannt werden?

PETER WEIBEL: Wenn die Kunst sich entgrenzt, werden historische Definitionen und Bewertungskriterien außer Kraft gesetzt. Viele Kuratoren, Theoretiker und Kritiker werden dadurch wahnsinnig nervös. Ihre Sprachriten und Begriffskategorien funktionieren nicht mehr, ihr Lebensgefühl erlahmt und ihre Sensibilitätstechnik wird stumpf. Gleichzeitig wird der Raster ihrer Wahrnehmungsfähigkeit zu grob oder wirkt wie ein überaus löchriges Sieb, durch das die neuen Künstler und Wirklichkeiten hindurchfallen. Genau an diesem Punkt entstehen nun interessante Dynamiken und Prozesse, die sich in verschiedenen Koalitionen, Konflikten und Ausweichmöglichkeiten äußern. So versuchen jetzt einige, die neu entstehende Kunst in ein Korsett historischer Kriterien hineinzuzwängen. Andere dagegen lockern ihre eigenen Kriterien, überarbeiten sie, um so die Gültigkeit ihrer Kriterien noch einmal zu verlängern. Wiederum andere überspringen die alten Kriterien, tauschen sie einfach gegen die neuen aus oder entwickeln plötzlich eigene, die sie ihren beobachterspezifischen Kriterien anzupassen versuchen. Gefährlich wird es aber, wenn Kuratoren und Kritiker, denen bewußt wird, daß ihre Kriterien nur mehr für bestimmte historische Erscheinungen passen, aus Gründen des reinen Machterhalts dazu übergehen, alle neuen, kunstfähigen Künstler auszuschneiden und sie nicht auszustellen.

Wenn etwas entgrenzt wird und dadurch Machtpositionen tangiert werden, taucht die Frage nach Kriterien verstärkt auf. Aber anstatt Machtpositionen in Frage zu stellen, wenn sich die Kriterien verändern, wird lieber versucht, entgrenzenden Kunstphänomenen bestimmte Kriterien aufzuerlegen, sie zurückzufahren oder sogar einzustampfen und dadurch den Anfang zu löschen. Meines Erachtens handelt es sich dabei um einen großen theoretischen Fehler: Von der Chaostheorie könnten diese Leute lernen, daß sie Teil eines sich selbst verändernden Systems sind, das seine Anfangsbedingungen bis zum Nicht-wieder-Auffinden automatisch löscht. Die meisten Kritiker und Kuratoren bleiben bei ihrer Einstiegsdroge hängen, das heißt bei jenen künstlerischen Äußerungen, die sie in ihrer Jugend kennenlernten, und suchen daher im Neuen das Alte. Viele Kuratoren und Kritiker haben ein viel zu naives Modell und sind nicht intelligent genug. Sie lesen zu wenig, sind denkfaul und haben wenig Ahnung, was theoretisch auf der Welt passiert. Es gibt heute nur wenige Kuratoren, die überhaupt imstande sind, theoretisch zu erklären, was die Kunst der Gegenwart macht.

RUDOLF MARESCH: Welche Kriterien spielen für Sie bei der Beurteilung eines Kunstwerkes eine Rolle? Wo verläuft für Sie die Trennungslinie zwischen Kunst und Nicht-Kunst?

PETER WEIBEL: Natürlich habe auch ich Kriterien. Für mich spielt eine Rolle, wie weit in einem Werk Reales fictionalisiert und wie weit Fiktion realisiert wird? Wie weit wird eine Arbeit noch lokal verpackt und wie weit ist sie disloziert? Vor allem interessiert mich in einem Werk das Moment der Zeit in allen seinen Ausprägungen – sei es Eigen- oder Beobachtungszeit – und das Problem des Raumes und des Ortes. Werden Raum und Zeit thematisiert und auch die formalen, sozialen und ideologischen Bedingungen ihres Entstehens gezeigt, so empfinde ich eine Arbeit für aktueller als eine andere. Sie sehen, ich habe eine ganze Reihe von Kriterien, die ich anwende. Allerdings sitze ich nicht mit einer Liste vor einem Werk, sondern arbeite wie ein Pianist ständig an der Tastatur dieser Kriterien, die implizites Wissen geworden sind und jederzeit explizit gemacht werden können. Kunst, deren Auftauchen meine Kategorien in Frage stellt, erweist sich gerade dadurch als Kunst.

Der Künstler als Phantom

RUDOLF MARESCH: Technokunst tritt heute das Erbe der Anti-Kunst an. Ihren Worten nach wird sie in dem Maße, wie sie die Dematerialisierung der Kunst und des Kunstwerks fortsetzt, sich auf das Flottieren der Zeichen einläßt und nicht mehr von Wahrheit, Kunst und Werk spricht,

eine radikal andere Kunst als die davorliegende hervorbringen. Dementsprechend erklären Sie die herkömmliche Kunst für alt und verstaubt und die Medienkunst zum Neuen und Avantgardistischen.

Worin besteht denn das radikal Neue, das die klassischen Künste überschreiten wird? An welchen Stellen wird die Techno-Kunst in die Gesellschaft hineindiffundieren und unsere Handlungs- und Wahrnehmungsweise in den nächsten Jahrzehnten umwälzen?

PETER WEIBEL: Die Medienkunst geht leider auch den »Weg allen Fleisches«, wie der Romantitel von Samuel Butler sagt, der übrigens 1872 in einem anderen Werk, »Erewhon«, ein für mein Denken wichtiges Traktat über den Darwinismus der Maschinen schrieb, die eines Tages die Macht übernehmen würden. Man sollte unterscheiden zwischen Medienkunst, die sich genuin entwickelt hat, und solcher, die zum Spektakel, zum Begleitzirkus von Fachmessen verkommen ist. Leider ist gerade Techno-Kunst, die sich mit historischen Kriterien der Kunst des 19. Jahrhunderts, zum Beispiel das ganzheitliche Körperideal, verbindet, gerade deswegen so erfolgreich. Im Grunde betreibt ja Technokunst die Fragmentierung, wenn nicht sogar die Multiplizierung des Körpers und seine Teile.

Genuine Medienkunst, genauer gesagt, die Techno-Kultur, hat unsere Wahrnehmungsweise schon seit einiger Zeit verändert. Seit 1840, seit der Erfindung der Telegrafie und Fotografie, haben die technischen Medien nach der Schrift und nach dem Buchdruck eine dritte Kommunikationsrevolution eingeleitet, eine telematische, informationsbasierte. Die ökonomischen und politischen, die ökologischen und populationsmäßigen Umwälzungen, die seitdem das Gesicht der Erde so radikal verändert haben, wären ohne die technischen Kommunikationsmedien nicht möglich gewesen. Medienkunst könnte uns das bewußt machen. Wenn man sich die Weltkarten von 1900 anschaut, dann sind die Kontinente, die heute die Welt dominieren, wie Amerika, kaum erfaßt, dafür strotzen sie von Fürstentümern. So schnell ging das eine unter und stieg das andere auf. Die Perforation von Raum und Zeit, die Fern-Korrelation von Ereignissen, die Geschwindigkeit, die Simultaneität, Ubiquität usw. haben unsere Handlungsformen entschieden beeinflußt. Aber ihr Einfluß ist so stark, daß er fast unsichtbar geworden ist. Medienkunst müßte ebenfalls diesen Grad von Integration in ihre Umgebung erreichen, daß sie fast unsichtbar wird. Die Videoskulptur dagegen ist eine typische Erscheinung, wie Technokunst unter dem Druck des Marktes auf die klassische Kunst zurückgeschraubt wird. Deutlich wird das an Nam June Paik. Solange er ein guter Künstler war, hat er kein Geschäft gemacht, erst als er begonnen hat, Kitsch-Roboter zu bauen und auf die reine Figuration des 19. Jahrhunderts zurückzugreifen, florierte das Geschäft. Am Regredieren der Videokunst

zur Videoskulptur wird augenscheinlich, wie wesentliche Forderungen der Technokunst unter den Bedingungen des Marktes verloren gehen. Die Kunst lebt nach wie vor vom Besitzdenken. Ohne die Sammler und ihr Besitzdenken würde es den Kunstbetrieb gar nicht mehr geben. Die Leidenschaft des Besitzes ist wesentlich dafür verantwortlich, daß der Kunst-Diskurs funktioniert und der Kunst ihr Überleben ermöglicht wird. Mit Videokunst hingegen ist kein Staat zu machen. Es gibt kein Original, sondern nur Kopien. Das ist immer noch eine fundamentale Herausforderung an das Besitzdenken der klassischen Kunst, dieses Aufheben der Gesetze der Ontologie als Besitz. Dadurch hat ein Videoband auch keinen Wert, so wenig wie ein Buch. Man kann an Videobändern nur verdienen, wenn sie eine Massenbasis, eine Massendistribution erhalten wie das Hollywood-System (tausende Abspiel- und Verkaufsstätten). Das ist aber nicht nur vom Inhalt her nicht möglich. Also bleibt auch die TV-Distribution ausgeschlossen. Auch wenn jedes Museum in Deutschland ein Videoband à 1 000,- DM kaufen würde, wäre das noch nichts verglichen mit den Gewinnen, die man mit einem einzigen Baseltiz-Bild macht. Medienkunst stellt also die klassischen Spielregeln von Copyright, Besitz, Original radikal in Frage. Selbstverständlich kann man die Meinung vertreten, Medienkunst wäre schlecht, weil Eigennutz und Besitz die Angeln der Welt sind. Dazu neige ich aber nicht. Da ich denke, daß Besitz und Eigennutz diese Welt eher ruinieren und die Medienkunst das Konzept des Besitzes angreift, bin ich für die Technokunst. Videos kosten nichts, sie kann jeder heimlich kopieren und sie sich zu Hause endlos vorspielen. Das Gemälde hingegen verbleibt in Privatbesitz und jedes Museum muß sich vor dem Sammler hinknien, wenn es dieses Werk unbedingt ausstellen will. Damit besitzt der Sammler sowohl das Verfügungsrecht über die ästhetische Erfahrung als auch über den Sinn des Werkes. Alle möglichen Formen der Diktatur verstecken sich in der klassischen Rezeption. Der Betrachter muß an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Öffnungszeit dort sein und sich einem strengen Reglement unterwerfen, das bis ins Ideologische der Bedeutungsgebung hinein reicht. Bei der Technokunst ist dieses Reglement wesentlich gelockter. Der Rezipient muß nicht mehr ins Museum gehen, er kann sich das Werk an jedem Ort und wann immer er will vorspielen. Das heißt, im Medienbereich gibt es viel größere Freiheitsgrade in der Rezeption, viel größere Offenheit in der Interpretation und Ideologie, weil das Besitzdenken wegfällt. Zum Beispiel könnte man sich ein telematisches Museum vorstellen, das jederzeit zu besuchen ist, etwa on line Zugang zu allen Bildern der Datenbank oder real durch ferngesteuerte Kameras besitzt, die von der Straße aus zu bedienen sind. Meine Studentin Alba d'Urbano hat das 1992 in einer Frankfurter Ausstellung schon gezeigt.

RUDOLF MARESCH: Kritiker werfen der Techno-Kunst in aller Regel vor, daß solche Erwartungshaltungen in hohem Maße überzogen sind, da die Schaltungs-, Rechner- und Materialprobleme bisweilen enorm sind, es ganzer Technikerteams bedarf, um diese Schwierigkeiten einigermaßen in den Griff zu bekommen und viele Technologien obendrein in eine Sackgasse laufen. Zudem scheint es sich wohl eher um eine Erweiterung der Palette des hinreichend bekannten Kunstkanons zu handeln als um den anvisierten Umsturz der Kunst. Die MEDIALE in Hamburg vor ein paar Wochen war insofern ein bemerkenswertes Beispiel dafür, wie gerade nicht neue künstliche Bilder der Realität erzeugt, sondern alte Mythen und Legenden nur anders belichtet wiederholt und überkommene Beziehungen zu einem vergangenen Imaginären hergestellt, aber nicht revolutioniert werden.

PETER WEIBEL: Der Trupp an Techniker, der für eine Medienausstellung benötigt wird, ist gering im Vergleich mit dem technischen Aufwand, der für eine Theater- oder Opernaufführung betrieben wird. Was bei anderen Kunstformen längst üblich und Normalität geworden ist, nämlich der ganze technische Einsatz, fällt deswegen nicht mehr auf, weil wir uns inzwischen daran gewöhnt haben. Kein Mensch käme auf die Idee, einer Opernaufführung oder einem Theaterstück vorzuwerfen, sie taugten nichts, weil sie ständig 100 Angestellte als Dauergäste haben. Nur bei der Medienkunst wird der Technikeinsatz, weil er hier sichtbar wird, aber verglichen mit einem Opern- oder Theaterstück fast nichts kostet, kritisch bemerkt. Dahinter verbirgt sich eine ganz infame Angriffsstrategie. Gerade für bestimmte Kunstformen hat die Gesellschaft einen gigantischen und aberwitzigen Apparat aufgebaut: Museen, Opernhäuser, Musik- und Kunsthochschulen, Sänger, Schauspieler, Bühnenbildner, Regisseure, Techniker, Kuratoren, Kunstkritiker usw. Dieser materielle Diskursapparat, den sie ständig mitfinanzieren muß, verschlingt das ganze Geld. Für die Medienkunst bleibt davon gerade 0.01 % übrig. Für jeden Diskurs brauchen Sie heute einen materiellen Apparat. Und da die Medienkunst diesen noch gar nicht hat, fordere ich auch mehr Medienkunstausstellungen und mehr Institutionen der Ausbildung.

Um eine neue Kunstform zu diskreditieren, wärmen die Agenten der Restauration die übelsten Argumente auf. Daher steigere ich, weil es so provokant ist, die Angst vor den Technikern ins Extrem. Ich liebe Ausstellungen, bei denen ich als Künstler nur Phantom bin und bei der Vernissage zum Entsetzen des Publikums beziehungsweise Galeristen fehle. Findet zum Beispiel die Ausstellung in Amerika oder Japan statt, so mache ich eine Skizze auf Papier mit der Schaltung und der Stellung der Kameras und schicke meine Assistentin und/oder Techniker los, die für mich das Werk aufbauen. Das Konzept, der Plan oder der ideelle Code ist stark genug für

das Werk. Diese Produktionsform ist ganz anders als in den klassischen Künsten. In der Medienkunst sieht man deutlich, daß der Künstler nicht mehr autonom ist, da er ohne Techniker und Programmierer das gar nicht machen könnte. Hier werden falsche Autonomie-Ansprüche nicht mehr aus ideologischen Gründen zugekleistert.

RUDOLF MARESCH: Ein weit größeres Problem der Medienkunst ist aber immer noch, daß sie die Vokabel Kunst für ihre Bilder-Welten zwar gern beanspruchen möchte, der Kunstcharakter ihr aber oft fehlt. Statt einer künstlerischen Vision bestimmt oftmals technische Faszination Kunstwerk und Ästhetik. Vieles von dem, was produziert wird, verbleibt auf der Ebene des Comics und des Videoclips. Mit Blick auf die von Medienkünstlern verbreiteten Begeisterungstürme spricht ein Kritiker gar von »Allmächtsphantasien«, die erst dann verschwinden, wenn diese Kunst ihre Grenzen zu spüren bekäme. Und erst wenn diese Illusion verloren ginge und sich die Medienkünstler auf die Desillusionierung des Simulakrums des Alltagslebens einließen, würde dort auch endlich Kunst produziert.

PETER WEIBEL: Die Medienkunst hat in den 50er Jahren mit dem Avantgardefilm angefangen, der nicht in den normalen Kunst- oder Galerienbetrieb integriert worden ist. Deshalb hießen sie auch Underground-Filme. Niemand ist freiwillig in den Untergrund gegangen. Die Kunstszene hat den Avantgarde-Film bis auf den heutigen Tag verdrängt. Künstlerfilme werden im Kunstbetrieb nur mitgeschleift, wenn sie von namhaften Künstlern wie J. Beuys oder R. Serra stammen. Sobald diese Filme aber nicht als bloßes Beiwerk produziert werden, werden sie – obgleich genauso gut – nicht akzeptiert. Diese Tatsache hat nun einige Avantgardefilmer dazu gebracht, ihre Werke als Nicht-Kunst zu bezeichnen und gegen die ausgelutschte Kunst zu kämpfen. Aber es hat nicht funktioniert. Sie sind mit diesen Werken in den Kunstbetrieb nicht hineingekommen. Andere gute Avantgarde- und Videokünstler sind aus diesem Grund bewußt dazu übergegangen, das Wort Kunst ganz aus ihren Schriften zu streichen.

Gewiß gibt es, was Raum, Zeit und ästhetische Erfahrung angeht, diesen Bruch zwischen klassischen Künsten und Medienkünsten. Gleichzeitig gibt es aber auch eine Kontinuität, an die die Medienkunst anknüpft. Viele Probleme, die sich der kinetischen oder optischen Kunst gestellt haben und aufgrund der technischen Beschränktheit in der Malerei oder Plastik nicht gelöst werden konnten, werden jetzt kongenialer, genuiner und besser in den neuen Medien weitergeführt und bearbeitet. Was in den klassischen Künsten wie Futurismus, Kubismus, Kinetik nur bedingt zum Ausdruck gekommen ist, wie das Bewegungs-Problem, wird in den bewegten Bildern viel differenzierter und erweiterter ausgearbeitet oder auch die

Beziehung von Musik und Malerei. Mithin finden wir beides vor: Kontinuität und Bruch. Und aufgrund dieser Kontinuität könnte man doch sagen, daß wir die Kunst fortführen und der Anspruch auf Kunst begründet ist. Ich möchte sogar behaupten, eine Kunstgeschichte, die diesen Namen verdient, müßte langsam erkennen, daß Muybridge und Marey viel größere Künstler sind als ihre kubistischen und futuristischen Epigonen. Eine Phasenfotografie von Marey müßte in Museen neben Duchamps »Akt, eine Treppe herabsteigend« und neben Balla hängen. Vieles von der Kinetik und Op Art ist sowieso Kitsch verglichen mit dem strukturalistischen Avantgardefilm, zum Beispiel Hollis Frampton.

Mit der Kritik an der technischen Faszination wird etwas bekämpft, was man von anderen Künsten längst gewohnt ist. Nehmen Sie wieder die Oper. Wie wird bei der Oper die Gesangstechnik gerühmt. Das hohe C zu singen ist keine spirituelle Eingebung, sondern eine technische Leistung. Oder nehmen sie die Malerei. Wie werden bei den Malern die Kenntnis des Materials oder das Anwenden der Aquarell-Technik gerühmt. Ein Maler ist individuell gut, wenn er weiß, wie die Farbe rinnt oder wenn er weiß, wie er die Palette ansetzen muß usw. Wie sehr werden beim Piano und bei der Violine die Technik gelobt. Das heißt: Virtuosität und Technik – sicherlich nicht allein ausschlaggebend für die Kunst – sind in den klassischen Künsten positiv besetzt. Nur in der neuen Kunst wird die meisterhafte Beherrschung des Materials und der technischen Mittel plötzlich abgewertet. Solche Argumente finde ich unvorstellbar dumm. Aber so pervers wird heute vorgegangen, wenn aus ideologischer Abneigung die Medienkunst abgelehnt wird. Im übrigen hat das Publikum auch das Recht, von der technischen Kunst und ihren technischen Effekten fasziniert zu sein. Jahrhundertlang war das die Funktion der Malerei und das Publikum erfreut sich bis heute an der Technik eines Vermeers, Rubens usw. Warum sollten wir das Verbreiten technischer Faszination nur dem Hollywoodkino überlassen?

Im allgemeinen möchte ich zum Begriff »Allmachtsphantasien« ohne genaue Prüfung des Einzelfalls und ohne genau zu wissen, was die Kritiker meinen, sagen: Die Technik entspringt ursprünglich dem Wunsch des Menschen nach einer größeren Macht und Kontrolle über die Natur. Den Abhängigkeiten von Raum und Zeit, denen er ausgeliefert ist, möchte sich der Mensch entziehen. Die Technik ist zum Hauptinstrument der ganzen westlichen Welt geworden, diesem Gefängnis der Welt und ihren physikalischen Grenzen zu entkommen. Mit Hilfe des Telefons kann ich mich beispielsweise über die Schranken der Natur hinwegsetzen. In einer zweiten Phase dient Technik dazu, sich sozialen Schranken zu entziehen. Technische Werke sind keine Allmachtsphantasien, sie sind Freiheitsphantasien. Technische Medien sind per se dabei, diese Freiheitsphantasien zu fördern

und die Individuen unabhängiger und freier zu machen. Die Individuen können sich der vorgegebenen historischen Allmacht der Institutionen und Kategorien entziehen, den historischen Formen der Sozialisation. Natürlich wird die Technik auch zur Kontrolle eingesetzt. Aber sie läßt sich eben genauso gut einsetzen, um die Kontrolle über die Bewacher auszuüben. Und das ist dann ein schwieriges Spiel.

RUDOLF MARESCH: Sie haben jetzt sehr auf technische Fähigkeiten und Fertigkeiten abgezielt, die ein Künstler haben muß und die er am Institut für Neue Medien hier in Frankfurt auch sicher vermittelt bekommt. Muß es aber der Techno-Kunst darüberhinaus nicht auch gelingen, Parameter oder die Sprache zu erneuern, um wirklich Kunst zu werden?

PETER WEIBEL: Ein Dichter kennt die Sprache sehr genau, sogar vorbildlich genau. Er bastelt auch stundenlang an seinen Zeilen herum, er ist ein Sprachspezialist. Natürlich genügt das nicht. Das Unsichtbare sichtbar zu machen, hat Rimbaud für die Poesie gefordert. Das gilt auch für die Techno-Kunst. Mehr noch: Neue Einsichten in psychische und soziale Strukturen, die sich ja auch seit dem 19. Jahrhundert verändert haben, wünsche ich mir. Ungehörtes, Ungesehenes, Ungedachtes.

Mitspieler bei der Transformation der Welt werden: autonome Agenten

RUDOLF MARESCH: Ein bedeutender Zweig innerhalb der Techno-Kunst ist die »interaktive Kunst«. Indem sie nach erweiterten Möglichkeiten einer Einbeziehung des Beobachters in die ästhetische Kommunikation forscht und diesen aus der Rolle des passiven Rezipienten in die konstruktive Dialogsituation versetzen will, knüpft diese Kunstrichtung an interaktive, kreative und emanzipative Traditionen kritischer Medientheorien von Brecht über Benjamin bis Enzensberger an, die (noch) davon träumten, durch Vertauschung der herkömmlichen Positionen von Sendern und Empfängern, den bislang allein Distributionsaufgaben erfüllenden technischen Apparat in ein unendliches Kommunikationsmedium zu verwandeln.

Sieht man sich Installationen interaktiver Medienkunst an, so beschleicht den Beobachter häufig das beklemmende Gefühl, daß ihm hier nur vordergründig eine emanzipierte Rolle zugedacht wird. Das Weltbild ist zwar durchaus vom Re-entry des Beobachters geprägt, allerdings wird dieser, darin dem Platonischen Höhlenbewohner verdammt ähnlich, zum Werkzeug einer vom Künstler geschickt inszenierten und kunstvoll arrangierten Totalmanipulation beziehungsweise -simulati-

on. Alles was er mit seiner Augenoptik scheinbar aktiv und selbstbestimmt am Kunstwerk verändert ist vom Operateur und Arrangeur im voraus schon berechnet und kalkuliert. Der Beobachter wird sozusagen zu einem willfähigen Mitspieler in einem Spiel, über dessen Spielregeln er weder befinden noch verfügen kann.

PETER WEIBEL: Diese Argumente kommen aus einer absoluten Ja/Nein-Logik. Im Medienbereich gelten aber nicht Ausgrenzungen, sondern die an Graden von Zugehörigkeit orientierten Regeln einer Fuzzy-Logik, jener präzisen Logik des Vagen. Ursprünglich konnte sich der Beobachter bei der Betrachtung eines klassischen Kunstwerks zwar sehr viel denken, materiell-physikalisch nahm er weder Anteil noch Einfluß auf die Komposition des Kunstwerks. Jetzt wird der Beobachter auf der Hardware-Ebene zum Mitspieler und partizipiert an der aktiven Gestaltung des Kunstwerks. Der Benutzer kreiert nicht mehr nur ideell, sondern wird in vielen Fällen zum operator mundi, zum Partner des Schöpfers. Vor 5000 Jahren waren die Menschen noch weit davon entfernt, gleichberechtigte Partner mit irgendeinem Schöpfer dieses Universums zu sein. Heute sind wir, jeder einzelne, sehr viel mehr beteiligt an der Transformation dieser Welt. In wenigen Dekaden haben wir uns dem Satz: »Interactivity has come to stay« angenähert. Und in 100 Jahren wird der Beobachter in noch viel größerem Ausmaß an der Kreation des Werks beteiligt sein. Durch die Verschiebung der Interaktivität in die Hardware hinein, werden im Bild Spielregeln aufgestellt, innerhalb derer der Beobachter immerhin mehr als vorher mitspielen kann. Der nächste Schritt wird daher sein, den Beobachter auch an der Gestaltung der Spielregeln partizipieren zu lassen. Es wird Teile oder Module geben, aus denen faktisch die visuellen oder akustischen Kompositionen hergestellt werden. Ähnlich wie in der Malerei nur der Maler abschätzen kann, wie die Farbe rinnt und wie lange sie herunterrinnt, wird die Eigendynamik des Materials auf einer nächsten Stufe noch stärker zur Geltung kommen. Das heißt, nicht nur der Beobachter schaut zu, was der Künstler macht, auch der Künstler schaut zu, was das Material macht. Je mehr der Produktions- und Kompositionsprozeß des Künstlers ausgeschaltet wird, umso mehr kann sich der Beobachter mit der Eigendynamik des Materials, mit der Eigenwelt der Apparatewelt verknüpfen. Der Künstler wird nur mehr Environments aufbauen, wo das Material und der Konsument aufgewertet und zu vergleichbaren Partnern werden. Die Elemente des Kunstwerks werden zu autonomen Agenten, einer davon der Beobachter.

Insofern gilt auch hier wieder der Zusammenhang von Kontinuität und Bruch. Auf der einen Seite setzt sich etwas fort, was früher schon behauptet wurde: Der Betrachter schafft das Kunstwerk, genauer: seine Bedeutung. Zumindest auf der Software-Ebene war der Betrachter bei der Rezep-

tion eines Bildes oder als Leser bei der Rezeption eines Romans immer an der Kreation des Werkes beteiligt. Bisher brauchte der Künstler Pinsel und Leinwand zur Kreation seines Werkes. Während er die Farbe anrühren und die Leinwand spannen mußte, konnte der Rezipient aber diese künstlichen und konstruktiven Momente total vernachlässigen und dem Kunstwerk unvermittelt, also ohne Apparatur beziehungsweise Schnittstelle, gegenüber-treten. Das Kunstwerk ist dem Rezipienten deswegen immer wie ein Stück Natur erschienen. Die größten Handicaps, die wir in der Techno-Kunst haben, sind deshalb diese verborgenen Parameter, die in der Technokunst nicht mehr vernachlässigbar sind. Ein gemaltes Bild schaut der Betrachter mit seinen natürlichen Augen an. Ein Videobild erschließt sich mittels einer Apparatur: Monitor und Player. Mit den Medienkunstwerken braucht der Benutzer, um überhaupt rezipieren zu können, ein künstliches, technisches Interface. Ohne dieses Interface würde das Werk physisch gar nicht existieren. Das Kunstwerk ist nicht scheinbar Natur, sondern Artefakt. Andererseits gibt es aber den radikalen Bruch im Übergang von der Software zur Hardware. Dieser Sprung verwirrt viele Leute und ruft dieses allgemeine Unbehagen hervor. Mit der Entwicklung der Telemedien ist zuerst die Einheit von Botschaft und Bote, Zeichenkette und Trägermaterial in Raum und Zeit gebrochen worden, dann auch der natürliche Zugang zur Welt. Anfangs mußte jemand die Schallplatte auf-, oder die Kasette einlegen, ab einer gewissen Entwicklungsstufe genügt auch das Einlegen der Kasette nicht mehr. Der Rezipient soll nicht mehr bloß auf der mentalen, sondern vielmehr auf der materiellen Ebene mit- und weiterarbeiten. Aus allen diesen Gründen bin ich der Meinung, daß erst in der technischen Kunst der Rezipient zum wirklichen Rezipienten und das Kunstwerk zum wirklichen Kunstwerk wird. Wenn Kant beim Kunstwerk von Regeln spricht, die versteckt werden sollen – das Kunstwerk muß Natur sein, es darf aber nicht aussehen wie Natur –, dann realisiert sich in der technischen Kunst eine neue Auffassung von Ästhetik, die das Kunstwerk in Gegensatz zur Natur sieht. Die Bedingungen ästhetischer Erfahrung werden jetzt künstlich hergestellt und was bislang Sache des Künstlers war, wird Sache des Rezipienten. Diese Notwendigkeit von Apparatur, welche die eigentliche Basis von Interaktivität ist, steigert sich langsam.

RUDOLF MARESC: Handelt es sich bei diesen medienästhetischen Spielarrangements eher um experimentelle Vorgriffe auf postpolitische negative Zukünfte, in denen die relevanten Interaktionen und Beziehungen von allen menschlichen Befindlichkeiten gereinigten panoptischen »Sehmaschinen« (Paul Virilio) gesteuert werden und es zur Maxime wird, seinen Augen nicht mehr trauen zu können? Besitzt die Techno-Kunst trotz all ihrer Experimentierfreudigkeit nicht auch die Vorreiterrolle für eine High Tech Kultur, die Medienästhetik als Narkotikum oder Thera-

peutikum einsetzt, um uns auf raffinierte Weise neuen Implementierungen auszusetzen und sie so an uns zu erproben? Oder dürfen wir noch auf das Phantasma einer nicht digital ferngesteuerten, vom User auf der Tastatur kreativ entworfenen Wirklichkeit und damit auf einen partizipatorischen Standpunkt im Sinne einer »erst noch zu schaffenden Demokratie der Zukunft« (Jacques Derrida) hoffen?

PETER WEIBEL: Zweierlei Dinge sind richtig. Die Techno-Kunst hat wie jede gute Wissenschaft einen stark experimentellen Charakter. Das finde ich gut und darauf bin ich auch sehr stolz. Überall nehmen die Experimente mit Methoden, Materialien, Konventionen usw. zu – manuelle und maschinelle ebenso wie das berühmte Gedankenexperiment. Nach Chemie, Physik und Psychologie gibt es jetzt auch Experimente mit Empfindungen in der Ästhetik, allerdings nicht mehr mit Synästhesien, wie es um die Jahrhundertwende die Avantgarde schon illustriert hat, sondern mit Empfindungen im Bereich der Kognition, die über ästhetische Erfahrungen hinausgehen. Durch Techno-Kunst ist die ästhetische Erfahrung an sich wurscht geworden. Das Schöne oder das Sublime waren immer sehr einschränkende Erfahrungen. In der Techno-Kunst werden Schranken und Grenzen des Ichs, von Raum und Zeit aufgehoben. Was unter Umständen nur in Rauschzuständen – drogen- oder sexinduziert – zu erfahren war, kann jetzt durch Techno-Kunst erfahren werden. Diese starken Erfahrungen transkribieren unsere Beziehung beziehungsweise unser Verhältnis zur Wirklichkeit. Es handelt sich um einen Wechsel von der ästhetischen zur kognitiven Erfahrung. Im Mittelpunkt stehen nicht mehr ästhetische Fragen wie: Empfinde ich diese Wirklichkeit als schön, unangenehm oder häßlich? Sondern: Wie erfinde, konstruiere und erfahre ich die Wirklichkeit? Und in diesem experimentellen Charakter nimmt die Techno-Kunst sicherlich zukünftige Gesellschaftsformen vorweg. Sie bereitet uns auf künftige gesellschaftliche Situationen vor. Insofern praktiziert sie eine Art Sensibilitäts- und Bewußtseinstaining, um sich in der technisierten Welt zurechtzufinden und Antworten auf ganze Hierarchien von Kategorien und Verwicklungen zu finden wie: Gibt es bestimmte Kriterien für diesen Körper, für dieses Bewußtsein, die den Menschen definieren? Was ist diese Hardware, in der sich die Wirklichkeit ereignet? Was ist Schein und was ist Wirklichkeit? Was ist telematischer und was ist echter Krieg? Was ist Information und was ist Desinformation? Welche Desinformation ist wieder eine Information? usw. Damit sich der Körper und das Bewußtsein des Menschen in diesem technisierten Feld noch zurechtfinden, übernimmt die Techno-Kunst die Funktion, Sensibilitätstraining zu sein. Techno-Kunst experimentiert also mit der Wirklichkeit, mit unseren Vorstellungen und Begriffen von Wirklichkeit. Daraus ergeben sich auch so-

ziale Implikationen, die eine »noch zu schaffende Demokratie« betreffen. Beim Entwerfen von künstlichen Wirklichkeiten lernt der Mensch den Abschied vom Universalismus. Universelle Modelle sind ja in Wirklichkeit immer von partikularen Institutionen oder Personen verkörpert beziehungsweise repräsentiert worden. Das Gesetz wird von einem partikulären Richter oder Polizisten verkörpert, mit ihren persönlichen Interessen und Defekten, die meine persönliche Wirklichkeit verheerend geprägt haben. Durch das Entwerfen individueller customdesignter künstlicher Welten wird sich die Erfahrung durchsetzen, daß Demokratie nicht auf ewig nur von einer bestimmten Partikularität, nämlich einer weißen Oberschicht, sondern auch von anderen Partikularitäten verkörpert werden kann. Das Spiel von Partikularismen und Differenzen, die jeweils kurzfristig universale Werte und Modelle repräsentieren, wird zunehmen und die Gültigkeit eindimensionaler partikulärer Monopole von Universalismen abnehmen. Geschlechtliche, ethnische und andere Minderheiten werden sich in Zukunft sozial mehr durchsetzen und auch das Selbstverständnis der Majoritäten prägen. Der Einzug des Feminismus in die Kunst der 70er Jahre, der nur durch Minderheiten-Kunstformen wie Performance und Video gelang, hat gesellschaftliche Tendenzen antizipiert. Die multikulturelle Herausforderung wird auch unseren westlichen Kunstbegriff verändern.

RUDOLF MARESCH: Ihre eher optimistische Perspektive würde aber zumindest voraussetzen, daß die Programmierungsprinzipien offengelegt, black boxes nicht verborgen werden und die Parameter vom User auch in seinem Sinne verändert werden könnten. So wie die Machtverhältnisse aber verteilt sind, wird keine Rückkopplungsschleife entstehen, weil sowohl die Industrie als auch das Militär an einer fein säuberlichen Trennung der Schnittstellen interessiert sind.

PETER WEIBEL: Die Demokratie muß sich auf diese technische Seite einlassen. Es gibt eine Art Techno-Faschismus, besonders im Software-Bereich, die »Protected-Mode«-Denkweise, die Friedrich Kittler konstatiert und attackiert. Um sich diesen technischen Herausforderungen und ungeheuerlichen Monopolbildungen wie die Firma »Microsoft« gewachsen zu zeigen, muß die Demokratie antikapitalistische Transparenz ermöglichen und sich modernisieren. Black-Box- oder Protected-Mode-Denken ist der Technik nicht inhärent, sondern ist ein Problem der kapitalistischen Gesellschaft. Es kommt aus dem Kapitalismus heraus, um Profit zu machen und wird der Technik von außen auferlegt. Diesen Techno-Faschismus aufzulösen, ist die politische Aufgabe der Demokratie. Die Demokratie muß diese Formen industrieller Macht, die Techno-Macht, bekämpfen lernen.

**Chip-Kultur: das Unsichtbare und Udenkbare
sinnlich erfahrbar machen**

RUDOLF MARESCH: Folgt man den Versprechen der Cyberspace-Technologen so werden wir in Bälle, zumindest mentalistisch, unbekannte Räume erfahren können. Wenn man sich die errechneten Bilder-Welten aber vor Augen führt, muß man sich doch ernsthaft die Frage stellen, ob diese Maschinen jemals so perfekte Welten konstruieren werden können wie die uns allen bekannte und vertraute Realität. Der Cyberspace wird, abgesehen von seinem militärischen Nutzen, wofür er auch bekanntlich konstruiert ist, aller Voraussicht nach immer nur eine Parodie auf die uns vertraute Realität darstellen können und damit dissimulieren, daß wir immer schon im Cyberspace leben.

PETER WEIBEL: Der Anspruch auf 3 D-Mimetismus kann – zum Unglück sogar – erfüllt werden. Für die meisten Institutionen, wie dem Frauenhofer VR-Institut in Darmstadt, sind die geistigen Herausforderungen, vor die uns »virtual realities« stellen, faktisch vorbei. Nach dem ursprünglichen Motiv, der Überwindung der Realität nämlich, geht der Trend von Cyberspace jetzt dahin, die Realität mit möglichst großen und schnellen Rechnern soweit zu imitieren, damit eine wirklichkeitsgetreue künstliche Welt hergestellt werden kann. Das ist paradox. Bislang sollten ja künstliche Welten, wie das Wort schon sagt, nicht die natürlichen abbilden. Aber dies wird leider gelingen. Gleichzeitig wird es in dem Bereich, in den ich meine größten Hoffnungen setze und den man »scientific visualisation« nennt, gelingen, das Unsichtbare und Udenkbare (der Mathematik: den mehrdimensionalen Raum, oder der (Astro)Physik: weiteste Entfernungen oder kleinste Teilchen), dem Menschen mit den Sinnen erfahrbar zu machen. Der virtuelle Raum wird mit Hilfe dieser Mind-Machines dem Menschen den Eintritt in neue Zonen des Denkbaren und Sichtbaren ermöglichen, die bisher höchstens Imaginationen eines Bewußtseins zugänglich, dem Körper aber verschlossen waren. Im Molekular- wie im Nanobereich wird man Evolutionsabläufe, die sonst 5 Milliarden Jahre dauern würden, innerhalb von 5 Stunden durchlaufen können. Das Entscheidende wird sein, Beschleunigungen, aber auch Verlangsamungen in Raum und Zeit sichtbar, vorstellbar und damit sinnlich wahrnehmbar zu machen. Diese Aufgabe wird von Cyberspace auch im Hinblick auf Vergnügungsparks vorangetrieben werden. Und wenn die Industrie weiter so voranschreitet, werden auch die restlichen Institutionen der Gesellschaft mitgerissen.

RUDOLF MARESCH: Apropos Evolution und Mimetismus. Simulation haben Sie als eine allgemeine Technik der Evolution bezeichnet. Die nächste Ars Electronica¹, deren künstlerischer Leiter Sie sind, wird sich mit

dem künstlichen Leben beschäftigen. Im Einladungstext findet sich ein Zitat von Larry Yeager, in dem dieser den Wunsch äußert, daß er kurz vor seinem Tod sein ganzes Wissen, seine Intelligenz und sein Bewußtsein im Rechner kopieren möchte, um so in den Chips weiterleben zu können.

Ist das die Perspektive, die auch Sie favorisieren, um unser Überleben zu sichern und den Unsterblichkeitsmythos fortzuschreiben: das Leben, die Materie, die Evolution technisch neu zu organisieren und zu erfinden? Sollen wir ernsthaft ansteuern, uns von unseren angestammten Körpern zu trennen und uns in Chips aufzulösen?

PETER WEIBEL: In Wirklichkeit machen wir das doch schon die ganze Zeit über. Längst haben wir verschiedene Techniken entwickelt, uns unsterblich zu machen. Früher wurden die Chips aus Blei in Lettern gegossen und hießen Bücher. Jeder wußte, wenn er ein Werk verfaßte, würde er unter Umständen in solchen Chips und kulturellen Genen weiterleben. Im übrigen handelt es sich auch beim Spiel mit Chromosomen um den Wunsch nach Unsterblichkeit. Menschen pflanzen sich durch sexuelle Reproduktion auf natürliche Weise fort und glauben, so ihr Erbe tradieren zu können. Genauso wie Personen wollen sich Kulturen, Nationen, Völker usw. tradieren und sich unsterblich machen.

Nun taucht plötzlich der Wunsch auf, nicht mehr nur als kulturelle oder genetische Software für seine Nachkommen oder sein Volk unsterblich zu werden, sondern auch noch auf eine ganz individuelle Hardware-Weise. Seit einiger Zeit weiß man in der Theorie, daß das Subjekt über das Individuum hinausgeht und daß das Bewußtsein viel größer als das Subjekt ist. Die ganze Kultur ist die Summe unseres Bewußtseins. Das in Archiven und Büchern gespeicherte Wissen ist, auch wenn ich es nicht sofort parat habe, immer auch Teil meines Gehirns. Ohne Speicher kein Gedächtnis, ohne Gedächtnis kein Lernen, ohne Lernen keine Evolution. Alle diese in genetischen Codes oder als Kultur gespeicherten Informationen gehen weit über unsere Subjektivität und Identität hinaus. Die Grenzen des Bewußtseins sind nicht die Grenzen unseres Körpers. Es zeigt sich die Unhaltbarkeit alles dessen, was wir bislang als Gehirn oder Körper definiert haben. Denn die in Büchern gespeicherten Informationen waren immer schon vorher da. Durch sie und meine sozialen, körperlichen Erfahrungen hat sich meine genetisch vorverdrahtete Identität ausgebildet. Jetzt aber, wo dieses Weiterleben-Wollen nicht mehr nur per Buchstaben, an dem noch Geist klebt, geschehen soll, mein Bewußtsein über meinen historischen Körper hinauswachsen will durch Bioengineering, genetische Manipulation usw., durchfährt plötzlich ein Schrecken die Welt, nur weil der Wunsch der Menschen nach Unsterblichkeit sich auch in die Hardware hineinverlagert.

Wie gesagt, wir sind seit langem eine Chip-Kultur. Früher verstand man unter dieser Chip-Hardware entweder die biologische Skulptur, also die Nachkommen mit entsprechender Software, dem genetischen Code, oder die Kultur, also Bücher, Schallplatten usw., mit den in ihnen implementierten Programmen. Die Chip-Technologie ist gegenwärtig nur die avancierteste Möglichkeit für diesen tief im Menschen verankerten Unsterblichkeitstraum, zumindest als Information weiterzuleben. Die Auflösung von Subjekten in Bewußtsein ist in Science-Fiction-Romanen schon längst Realität. Einige dieser Autoren betrachten diesen Planeten ebenso wie seine Kultur als ein einziges, großartiges intelligentes Wesen, an dem alle mitarbeiten. Jede Einzelpflanze ist Teil dieser Intelligenz. Jeder macht seinen individuellen Beitrag und auf diese subjektive Erfahrung kann er stolz sein. Solche Visionen finde ich faszinierend. Die bisherigen Formen von Gesellschafts- und Generationen-Verträge müssen durch das postbiologische Leben neu definiert werden. Das ist die eigentliche Chance.

RUDOLF MARESCHE: Dieser Unsterblichkeitsmythos, der im »artificial life«-Programm fortgeschrieben werden soll, schreibt im Prinzip doch nur die Fortschrittskonzeption der technischen Moderne fort. Einen Bruch sehe ich noch nicht.

Sollten wir aber nicht gerade solche Unsterblichkeitsmythen, in deren unendlichen Progress einige Zeitgenossen die Tragödie unseres jetzigen und zukünftigen Daseins erblicken, eher aufsprengen als kontinuierieren? Wenn nichts mehr abstirbt, nichts mehr endet, alles unsterblich wird und das Jenseitige zum Diesseits wird, ist das dann nicht die eigentliche Katastrophe?

PETER WEIBEL: Für mich bedeutet dies – wie vorhin schon einmal erwähnt – immer beides: Kontinuität und Bruch. Die Kontinuität ist die Fortsetzung des Wunsches nach Unsterblichkeit, der Bruch ist die Verlagerung in die Hardware. Jetzt kann man die Hardware nicht mehr vernachlässigen oder gar leugnen. Man sieht deutlich die Maschinen, die Roboter usw. Und diese Sicht auf das Material macht das Postmoderne daran aus. Für mich ist Postmoderne nicht das Gegenteil von Moderne, sondern Kritik an Aspekten der Moderne, zum Beispiel ihre Nähe zu Dogmatismus und Totalitarismus. Sie ist deren Fortführung mit anderen Mitteln, deren kritische Radikalisierung.

In der biologischen Welt ist der Tod auf vielfältige Weise die Voraussetzung des Lebens. Viele Lebewesen ernähren sich, halten sich am Leben durch den Tod anderer Lebewesen. Würden die Alten nicht sterben, würden die Jungen nie zu Entscheidungsträgern in unseren sozialen Systemen. Auch hier ist der Tod die Voraussetzung für das »Recht« der Nachkommenden. Gerade diese Generations-Verträge in unseren Gesellschaften werden in

der post-biologischen Welt verändert. Die Chance besteht, Leben auf Leben aufzubauen, Leben als Voraussetzung für Gerechtigkeit und nicht »Tod« und dessen Folgewirkungen wie Strafe. In der biologischen Welt wäre es in der Tat eine Katastrophe, wenn nichts mehr absterben würde. Die fundamentale Ungerechtigkeit heißt ja dort: »stirb und werde« als ein einziger Vorgang: ohne Sterben keine Evolution. Erst in der post-biologischen Welt scheint eine neue menschlichere Gerechtigkeit möglich: Werden ohne zu sterben, Evolution ohne Tod, Veränderung ohne Verlust. Das erfordert natürlich neue Formen des Humanen, neue Gesellschaftsformen und -verträge.

Konversion der Signifikanten

RUDOLF MARESCHE: Lassen wir die Kunst einmal beiseite und wenden uns den gesellschaftlichen Funktionen der Medien zu. Sie sind ja nicht nur Medien-Künstler, sondern auch Medientheoretiker und Dromologe.

Ein großes Problem zeitgenössischer Medientheorie ist es, daß ihr ein adäquater Medienbegriff fehlt, um die sozialpolitisch-technischen Vorgänge angemessen zu beschreiben und zu kritisieren. Es gibt zwar einen soziologisch-kommunikationstheoretischen Begriff, der bei der Analyse der Massenmedien Anwendung findet, daneben existiert aber ebenso ein an Marshall McLuhan orientierter technischer Begriff, der die Medien als »extensions of man« begreift. Beide haben aber anscheinend nichts miteinander zu tun.

Sie haben jetzt im Anschluß an Freud und Slavoj Žižek einen psychoanalytischen Medienbegriff ins Spiel gebracht, der in vielem dem technischen ähnelt. Könnten Sie diesen Begriff deutlicher machen? Und sehen Sie eine Möglichkeit, wie dieser technische Begriff für die gesellschaftliche Analyse fruchtbar gemacht werden könnte?

PETER WEIBEL: Der neurologisch-elektronische Medienbegriff McLuhans; die elektronischen Medien als Ausdehnung des Nervennetzes; das Virus-Modell von Burroughs; die Vorstellung von Medien als Viren, als Instanzen der Macht und der Kontrolle, also ein immunologisches Modell der Medien, das ambivalent ist, denn Viren können Systeme auch zerstören; das Simulations-Modell von Baudrillard – alle diese Medienbegriffe sind lokale Modelle. Mein Medien-Modell ist nicht-lokal. Für mich sind die Medien weniger hardware- als software-orientiert, das heißt nicht am Körper, sondern am Geist orientiert. Sie sind symbolische Prozeduren, Displays des Imaginären. Die Medien sind eine »Sprache der Abwesenheit«, wie Sigmund Freud die Arbeit der Schrift charakterisiert hat. Die Sprache ist entwickelt worden, um über etwas zu verhandeln, das weder zeitlich

noch räumlich da ist. Diese Arbeit der Schrift setzen die technischen Medien fort.

Ich glaube, man kann den technischen Medienbegriff á la McLuhan, Baudrillard und Virilio ganz gut mit dem psychoanalytischen verbinden. Denn die telematischen Medien wie Telefon, Television, Telefax, Fotografie etc. helfen ja nicht nur, spatiale und temporale Distanzen zu überwinden, sondern helfen auch, die psychischen Defekte, die durch räumliche und zeitliche Absenzen und Distanzen entstehen, zu überwinden. Siehe den »Baby«-Effekt von Freud, wo gezeigt wird, daß ein Kind mittels der Spule die Abwesenheit der Mutter, was ihr gutes Recht ist, symbolisch zu ertragen vermag beziehungsweise ein Defizit auf der symbolischen Ebene in einen Gewinn verwandeln kann. Durch die technischen Medien entsteht aus einer »realistischen«, am Realitätsprinzip orientierten Gesellschaft eine »psychotische«, an der symbolischen Wunscherfüllung, am Genießen orientierte Gesellschaft, eine abstraktere Gesellschaft. Symbolisation, das heißt Zeichenverarbeitung mit Sinnggebung, bisher ein Privileg des Menschen, wird durch die technischen Medien auch zu einer Fähigkeit der Maschinen, vor allem durch den Computer, die universale Maschine, die zurecht auch Symbol-Maschine genannt wird. Die Symbolisation durchdringt durch den fortschreitenden Gebrauch der Computer immer mehr die Gesellschaft, die von Abstraktionsprozessen höheren Grades durchlöchert und durchschossen wird. Das Geld war bisher das einzige Modell der Abstraktion für die Gesellschaft, mit dem Resultat: Kapitalismus. Nun wird die digitale Maschine zum neuen Modell der Abstraktion, mit dem Ergebnis: x.

RUDOLF MARESCHE: Bei fast allen in den letzten Jahren erfolgten Ereignissen oder Umstürzen spielten die Medien eine herausragende und aktive Rolle. In Echtzeit konnten viele Abläufe am Fernsehschirm verfolgt und studiert werden. Die Stellungnahmen hierüber fielen demnach meist recht unterschiedlich aus. Während die einen die positive Funktion der Medien bei der Auflösung oder Befreiung von Machtapparaten herausstellten und behaupteten, die Herrschaftssysteme seien wegen des massiven elektromagnetischen Beschusses durch Informationswellen hinweggefegt worden. (Einige wie der Chef von AT & T William Leach vertreten sogar die Ansicht, daß in Zukunft gar kein Herrschaftssystem mehr diesem Elektronenbeschuss wird standhalten können. Nach dem Fall der Sowjetunion und seines Machtbereichs wird bald auch noch China fallen); erblicken die anderen im »information overload« der Medien »das Problem der Freiheit auf dem Altar der Information geopfert« (Baudrillard). Da die Frage nach der Wahrheit oder der Realität nicht mehr vernünftig gestellt werden könnte, würde auf Seiten des Publikums nur noch Teilnahmslosigkeit und Desinteresse produziert.

Auf welche Seite würden Sie sich schlagen? Wie sehen Sie den komplexen Zusammenhang von Medien und Revolution?

PETER WEIBEL: Was Jean Baudrillard den Verlust der Wahrheit und der Beziehung zur Wirklichkeit genannt hat, fällt in dem Augenblick, wo alles verloren scheint, erst richtig auf. In Wirklichkeit geht gar nichts verloren, was schon da gewesen wäre, sondern wir entdecken, was gar nicht da war und da sein sollte. Sowohl Baudrillard als auch Virilio sind mir in ihrem Urteil zu nostalgisch. Bisher hatte die Mehrheit der Menschen überhaupt keinen Bezug zur Wirklichkeit, sie war von der Konstruktion der Wirklichkeit ausgeschlossen. Um zu illustrieren, was ich damit genau meine, möchte ich kurz in die Historie zurückgehen.

Im Altertum wurde die Wirklichkeit von einer bestimmten Klasse definiert. Sowohl bei den Ägyptern als auch bei den Inkas oder Azteken existierte ein Großteil der Menschen nur als primitive Werkzeuge, als Hammer und Nagel zur Verwirklichung der Vorstellung einer Elite. Die Menschen mußten einem Gesetz und einer Sprache folgen. Der Verdacht, daß menschliche Subjekte auch ihre eigenen Ziele haben, eine eigene Sprache sprechen und ihre symbolische Arbeit am Monument, am Großen, Ganzen und Erhabenen aufgeben wollen, ist sehr früh entstanden. Dagegen hat die Macht den Mythos von Babel entworfen. Seht her, was geschieht, wenn jeder seine eigene Sprache spricht. Unterwerft euch daher als ein Volk dem Gesetz. Der Mythos von Babel, die Sprachverwirrung sollte ein abschreckendes Beispiel gegen den Wunsch der Menschen sein, keinen Tower of Power für den Herrn zu errichten, sondern ihre eigene Sprache sprechen zu wollen.

Auch im 19. Jahrhundert wurde die Wirklichkeit von einer einzigen Klasse und einem einzigen Geschlecht konstruiert. Über die Hälfte der Bevölkerung: die Frauen, waren von der Konstruktion der modernen Gesellschaft ganz ausgeschlossen. Obwohl die Geburt eines Kindes ein produktiver Akt ist, galten die Frauen als die reproduktiven, folglich schlechten Körper. Das heißt: Ein Terminus wie Reproduktion, der heute in der Biologie allgemein Verwendung findet und objektiv anerkannt ist, ist eine ideologische Erfindung. Diese ideologische Verwendung finden wir sogar in der Medientheorie Walter Benjamins. Er spricht abwertend von reproduktiven Medien, was ein großer Quatsch ist. Ein Foto liefert genauso ein Bild wie ein gemaltes. Der Maler ist ebenso reproduktiv, wenn er auf einen Berg geht und malt, was er dort sieht. Im Grunde ist er eine bloße Kopiermaschine, die eingebaute Fehler aufweist, und erst durch sein schlechtes Kopieren, kommt überhaupt Kunst heraus. Andere Sprachen, andere Kulturen, andere Völker, andere Geschlechter beginnen, spezifische, partikuläre neue Wirklichkeiten zu konstruieren und zu gestalten. Das erscheint als

Verlust nur dem, der an der Macht war und ein Monopol besaß. In Wirklichkeit ist es ein Neubeginn und Gewinn.

Stets wiederholt sich das gleiche Spiel. Unter dem Druck eines neuen Paradigmas oder neuen Mediums fallen den Menschen plötzlich die verborgenen Defekte und Defizite des alten auf, zum Beispiel daß sie die Wirklichkeit gar nicht mitkonstruieren. Anstatt aber dem Medium, dem Überbringer der Botschaft, dankbar zu sein, daß es sie zum ersten Mal auf das Fehlen von Wahrheit und Wirklichkeit nachhaltig aufmerksam macht, was sie bisher gar nicht bemerkt hatten, verteufeln die Menschen diese Botschafter und erklären sie für schlecht. Der neue Signifikant, der das Verdrängte des alten zeigt, erhält dieses Verdrängte fälschlich angeheftet. Eine Konversion findet statt. Es wird in dem Moment vom Verlust von etwas gesprochen, wenn dessen Fehlen zum ersten Mal auffällt, also eigentlich der Moment der möglichen Erschaffung (oder Wiederkehr) ist. Man hat gar nicht bemerkt, daß etwas gar nicht da war, sondern als man zum ersten Mal die Möglichkeit dazu ahnte, hat man es plötzlich vermisst, statt zu sagen, wir haben entdeckt, was wir wollen.

Der Grund dafür liegt in der Verwechslung von Botschaft und Bote. Früher, als ein König herrschte, haben die Menschen die Konsequenzen dieser Diktatur als naturwüchsige hingenommen. Nur in den krassesten Fällen kam es zu Aufständen. Wenn ich jetzt zu Hause sitze, verkündet mir der Nachrichtensprecher Tag für Tag, daß große Bereiche nicht von mir, sondern von ganz bestimmten gesellschaftlichen Gruppen konstruiert werden. Die technischen Medien machen uns bewußt, daß 10 % der Bevölkerung Amerikas 90 % des Reichtums dieses Landes besitzen. Sie bieten die Voraussetzung, daß mehr Leute als vorher – nicht alle, daher auch hier wieder Fuzzy-Logik – an der Konstruktion der Wirklichkeit Anteil nehmen können. Insofern tragen die Medien zum Zerfall alter historischer Machtblöcke bei und leiten politische Erosionen gewaltigen Ausmaßes ein. Nicht in China, sondern in Amerika werden sich daher demnächst soziale Umbrüche und Umstürze ereignen. Wenn der eine Machtblock stürzt, auf dem der andere Machtblock aufgebaut ist, stürzt auch der andere. Amerika hat Europa gegen Rußland instrumentalisiert. Nach dem Fall des Sowjet-Imperialismus hat Amerika sich von Europa zurückgezogen (eine Folge davon sind die Kriege in Ex-Jugoslawien). Es wird sich Asien zuwenden und versuchen, diesen Kontinent zu instrumentalisieren. Das ist die Chance für Europa, sich von den USA zu entkolonisieren. Die neue Achse Asien-Amerika wird die USA umgestalten.

*RUDOLF MARESCH: Wenn Sie demzufolge die subversiven Möglichkeiten im Medium selbst angelegt sehen und damit Hoffnungen der ersten Medien-
guerilleros von »Radio Alice« bis hin zu »Il Male« Anfang der 70er Jahre*

wieder Nahrung geben, provoziert das bei mir natürlich die Frage nach einer zukünftigen Medienstrategie.

Welche Medienpolitik würden Sie verfolgen und für die erfolgreichere halten? Die weitere Vernetzung und Verschaltung der Systeme stören und unterbrechen, oder den virtuellen Raum besetzen und mit Produkten überschwemmen?

PETER WEIBEL: Für mich liegt tatsächlich die Subversion im Medium selbst. Die Ausweitung besorgt der Kapitalismus. Durch die weitere Vernetzung werden die Kreative- und Konstruktionsmöglichkeiten zugänglicher. Die Leute möchten nicht mehr nur erleben, wie über ihre Köpfe hinweg entschieden wird, sie möchten auch an den Entscheidungen teilhaben. Diese Veränderungen sind im wesentlichen für die Einbrüche der historisch dominierenden politischen, insbesondere der sozialistischen Parteien verantwortlich. Die Defizite und Insuffizienzen der Parteien-Demokratie werden via Medien immer evidenter. Das führt zu Protesten derer, die ausgegrenzt sind, weil die Demokratie noch nicht funktioniert. Und es bildet auch ein Potential für die rechten Parteien. Die Menschen rebellieren und wählen andere Parteien, weil ihnen jeden Tag übers Fernsehen diese Defizite der historischen Parteien und nicht eingelöste Versprechen der Demokratie geliefert und sichtbar gemacht werden. Daher kann nur mehr reale Demokratie den Rechten das Wasser abgraben. Auch die Verhinderung oder zumindest das Einfrieren der Nuklearenergie in Österreich und Deutschland sind gigantische Erfolge der Medien gewesen. Ohne die Medien und ihre Vernetzung hätten die Regierenden ungestört auf die Nukleartechnik gesetzt. Die Existenz eines großen Medienzwezes hat aber solche Absichten vereitelt. Konkret auf Ihre Frage geantwortet: Ich bin für die weitere Ausweitung der Mediennetze.

RUDOLF MARESCH: Wenn die subversiven Möglichkeiten, die die Tele-Räume für Tele-Aktionen oder Tele-Coups bieten, vorhanden sind und auch die Kanäle, Netze und Apparate inzwischen sich soweit ausdifferenziert und vervielfältigt haben, daß jeder ein potentieller Sender und Empfänger sein könnte, wenn er nur wollte, woran liegt es dann, daß sie dann nicht besser benutzt werden?

PETER WEIBEL: Sie werden nicht besser genutzt, weil die Kunst heute eine soziale Bremse darstellt. Es werden Künstler ausgebildet, die mehrheitlich direkt für die Museen und privaten Sammlungen produzieren, also für historische Räume. Die Kunst bremst die gesellschaftliche Entwicklung. Dafür wird sie auch hoch dekoriert, hat einen viel höheren Stellenwert und eine höhere gesellschaftliche Akzeptanz als im 19. Jahrhundert. Die Restauration zeigt sich dankbar und baut noch mehr Museen.

Die Kunstschulen müßten vermehrt Chaos-Piloten ausbilden, Künstler-techniker, die mit den neuen Medien künstlerisch umgehen können. Es gibt hier ein Gap in der Kunst, eine Kluft zwischen dem Grad der Ausbildung in der Kunst und in den Naturwissenschaften. In den Naturwissenschaften, von Physik bis Medizin, geht der Fortschritt stets mit dem Etat für technische Geräte parallel, und zwar ungefragt. Für die Technologisierung der naturwissenschaftlichen Forschung gibt der Staat Milliarden aus, für die Technologisierung der Kunst fast nichts. In den Naturwissenschaften werden die Experimente mit ungeheuer großen Geldmengen für Geräte gefördert, in der Kunst absolut nicht.

RUDOLF MARESCH: Welche aktive und produktive Rolle könnten dabei Cyberpunks, die neuen Nomaden des telematischen Raumes, einnehmen?

PETER WEIBEL: Abgesehen von den Störungen durch Viren, die die Cyberpunks machen, zeigen sie uns die Ablösung des Textes vom Trägermaterial. Während das Bild vom klassisch-historischen Medium des Tafelbildes in andere Medien, also zur Fotografie, zum Film, Video und Computer, abgewandert ist, hat sich die Sprache dem immer verweigert. Die Sprache hat, trotz Computer und der Trennung von Schrift und historischem Trägermedium, immer nur ein florierendes Medium gehabt: Papier oder Buch. Die Cyberpunks operieren faktisch als erste mit Zeichenketten im elektronischen Raum. Bei ihnen spielen Buch oder Papier keine Rolle mehr, tendenziell verlassen sie auch die Buchstaben als Träger der Information. Sie sind die ersten Poeten im elektronischen Raum. Die Buchstaben oder Zeichenketten kursieren wirklich nur noch im elektronischen Raum herum. Erst wenn die Information im immateriellen Raum zirkuliert, ist sie auch für jeden erreichbar. Man muß sich kein Buch mehr kaufen, sondern braucht nur noch Teil dieser Matrix zu sein. Der elektronische Raum wird die neue Buchform sein mit neuen experimentellen Formen.

RUDOLF MARESCH: Weil die Interzeptionspraxis oftmals nicht funktioniert und Tele-Räume wie Tele-Aktionen im Cyberspace anscheinend so wenig attraktiv sind oder auf Dauer sogar langweilig werden, rufen einige, von den medialen Trägern gesättigte oder enttäuschte Zeitgenossen nach dem außermedialen Ereignis, wo die Deutungen noch nicht von Medien in Beschlag genommen worden sind. Nach der ausgegebenen Parole: »Es gibt kein Jenseits der Medien« sollen wir uns jetzt mit dem »Abschied von den Medien« anfreunden. Nach Hardware und Software steht Wetware, das heißt die Gleichwertigkeit von Materialität und Immaterialität, zur Diskussion.

Wie beurteilen oder bewerten Sie diese Gegenbewegung, die Wendung zum Abkoppeln und Verlassen der Medienoberflächen und Interfaces?

PETER WEIBEL: Jede Revolution erzeugt ihre Gegenreformation. Das gehört zum Gang der Geschichte und hat überhaupt keine Bedeutung. Erst macht jemand MTV und plötzlich entdeckt er die *unplugged music*, die aber wiederum total über Strom, also über TV-Geräte, vermittelt wird. Also eine reaktionäre Antinomie. Bestimmte gesellschaftliche Gruppen haben jetzt Sehnsucht nach einfachen Modellen, weil für sie die Welt und ihre Möglichkeiten zu komplex und schwierig werden. Diese einfachen Modelle können sein: Esoterik, Handlesen oder eben auch neue Unmittelbarkeit, Authentizität, Heimat, eben der ganze Bocksgesang der neuen Rechten.

RUDOLF MARESCH: Die Wetware-Protagonisten beanspruchen aber auch, Avantgarde zu sein?

PETER WEIBEL: Die *unplugged music* kann man auch als rechte Avantgarde sehen. Eine Zeitlang wird dies sicher MTV beeinflussen. In einer einzigen Kameraeinstellung sieht man jetzt 2 Stunden lang, wie einer Gitarre spielt. Für mich werden diese direkten Gegenreformationen keinen Erfolg haben. Sie werden einfach übersprungen werden. Deren Kritik ist aber legitim. Sie schaffen eine kulturelle Nische, auf die die Menschen in der Demokratie ein Recht haben.

Die Geschwindigkeit bringt unser Wertesystem zum Kollabieren

RUDOLF MARESCH: An den Futuristen, den ersten Künstlern, die dem Faszinosum der Maschinisierung der Welt und der Beschleunigung in der Neuzeit erlegen sind, haben Sie kritisiert, daß sie das »wahre soziale Problem der Geschwindigkeit verkannten«, weil sie letztendlich ihren Kult der Geschwindigkeit wieder in das starre Schema eines Bildes, einer Skulptur oder ästhetischen Erfahrung gepreßt hätten.

Was ist denn das wahre soziale Problem der Geschwindigkeit? Ist es das, was Sie unter »sozialen Subtext« verstehen? Verbirgt sich dahinter vielleicht auch die Erwartung, daß im virtuellen Simulationsraum der Techno-Zeit der/die Körper der Kontrolle durch Gewalt und Kommunikation entchlüpfen oder »das Soziale« als Phantasma entlarvt werden kann? Und wie unterscheidet sich ihr dromologisches Modell von dem Paul Virilios?

PETER WEIBEL: Das soziale Problem der Geschwindigkeit ist die Abstraktion und die Chronokratie, sozusagen das Kapital. Der Spätkapitalismus ist auf Zeit aufgebaut und nicht mehr, wie Marx noch dachte, auf der Produktion von Gütern durch Arbeit. Der Taylorismus hat gezeigt: Arbeit wird in Zeit gemessen. Piero Saffra hat dies »Warenproduktion durch Waren« genannt, wenn die Arbeitszeit selbst keine Rolle mehr spielt, sondern in der

Massenproduktion, das ist die Warenform der Zeit, allein die Quantität der Ware. Es gibt nur noch ein Input-Output-System, in dem die Warenproduktion und -distribution den Wert selbst bestimmt.

Die nächste Stufe, die auf die Produktion von Waren durch Waren folgt, ist die Produktion von Zeit durch Zeit. Die grundlegenden, von Marx im »Kapital« analysierten Probleme des Äquivalententausches – Gebrauchswert/Tauschwert; Arbeit/Geld/Ware – kommen ins Wanken, weil die starren Kriterien des natürlichen Zeitmaßes des Menschen durch den flexibleren Einsatz von Maschinen und Technologie zerstört werden. Dadurch, daß etwas schneller oder langsamer gehen kann und also Maschinen Zeit produzieren, geht die Basis all dieser Bewertungen verloren. Die Geschwindigkeit, deren einziger fundamentaler Maßstab die Zeit ist, entfesselt das Kapital, bringt unser Werte-Universum zum Kollabieren und stürzt es in ein Chaos. Unsere Aufgabe wäre jetzt, die Ökonomie als ein non-lineares, chaotisches System zu entdecken, das zwar determiniert ist, aber innerhalb dieses Determinismus viel komplexeren Regeln folgt, als wir es bisher gewohnt waren. Und diese Komplexität wird ganz wesentlich von der Zeit als nicht-lineare Serie mitbestimmt. Die Nicht-Linearität der ökonomischen Zeit ist das soziale Problem der Geschwindigkeit.

Ich glaube, Virlios Modell bezieht aus der Dromologie eine Ästhetik des Verschwindens, die negativ besetzt ist, weil er sie vom Krieg ableitet. Ich beziehe aus der Beschleunigung eine *Ästhetik des Werdens*, gelegentlich auch eine Ästhetik der Absenz, die aber positiv besetzt ist. Sie stellt eine höchst komplexe Form der Symbolisation dar, weil ich sie aus der Arbeit der Sprache, aus der Kultur ableite. Mein Modell der Chronokratie ist auch positiver gegenüber der Evolution der Technologie und der Maschinen. Seit der technischen Revolution um 1800 hat sich die Erdbevölkerung von einer Milliarde auf ca. sechs Milliarden gesteigert hat. Daher sehe ich in der Technik nicht nur ein Instrument des Todes, sondern eher ein Instrument des Überlebens. Technik setzt für mich die komplexe Arbeit der Kultur fort, im Sinne von Lévi-Strauss, vom Rohen zum Gekochten.

RUDOLF MARESCH: Diese »Nicht-Linearität der Zeit« spiegelt sich auch auf der Ebene des Politischen wieder. Mit der Entwicklungsdynamik der neuen Technologien schienen wir für eine Zeitlang in einen nachgeschichtlichen Weltlauf eingetreten zu sein, in dem die Zeit schon über den Raum zu triumphieren begann. Sie sprachen sogar einmal von »tächyskopischer Gesellschaft«, von »Chronokratie« und »orbitalem Blick«. Gegenwärtig erleben wir aber – vermutlich durch die Vorgänge im Osten; genau genommen waren diese Gegenbewegungen aber bereits in den 80er Jahren zu bemerken – eine unerwartete Verlangsamung der Beschleunigung. Der orbitale, nachhistorische und transpolitische Weltlauf der Deterritorialisierung schlägt in eine gewaltsame Reterritorialisierung um.

sierung um. Auf mehrfachen Ebenen erleben wir die Rückkehr des Territorialen, der unendlichen Zeit und anderer historischer Diskursformen. In Umdrehung eines Satzes von Virilio könnte man sagen: Die Verlangsamung verhindert das Ende der Welt.

Beginnen sich damit die politischen und historischen Perspektiven und Optionen umzukehren? Brauchen wir wieder vermehrt »Bodenhaftung«? War es vorschnell zu glauben, das Territorium ließe sich so einfach enthistorisieren, globalisieren und in Computern speichern?

PETER WEIBEL: Das Faktum ist richtig. Wir haben einen Teil des Westens, den sogenannten Osten, von der geschichtlichen Entwicklung vollkommen abgehalftert. Dieses Einfrieren des Ostens war die Voraussetzung für unser schnelles Vorgehen im Westen. Den Preis für unser extensives Tempo hat der Osten zum Teil mitbezahlen müssen. Insofern ist es korrekt, wenn alles, was vorbei schien, jetzt wiederkommt und wir den Preis dafür entrichten müssen. Wir transnational und deterritorial Handelnden werden von Ideen wie Territorium, Nation und Volk bis hin zur ethnischen Säuberung wieder einbeziehungsweise zurückgeholt. Dieser Lauf der Geschichte, der wie eine Kolbenbewegung einmal nach vorne, aber sodann wieder zurückgeht, ist ein ganz normales geschichtliches Ereignis. Die Zielrichtung der Gesamtbewegung des Westens wie des benachbarten asiatischen Raumes bleibt davon unberührt. Für einige Zeit wird sich die Entwicklung hier im Westen sicher verlangsamen, weil wir – kommunizierenden Gefäßen gleich – mit dem geschichtlichen Tempo der anderen Nationen konfrontiert werden. Daher wird es auch noch etliche Kriege geben. Europa hat ja fast nur in kolonialen Formen existiert, zuerst in außer-europäischen Formen (Holland, England), dann in inner-europäischen Formen (Habsburger Reich, Drittes Reich). Diese kolonialen Defizite Europas rächen sich nun. Was in Bosnien geschieht, ist ein innereuropäisches KZ unter Aufsicht der UNO. Die kriegerische Periode ist nicht vorbei. Die Konflikte zwischen verschiedenen Zeitformen und -auffassungen wird uns auch im Westen auf Jahre beschäftigen. Der Kapitalismus ist ja auf Expansion aufgebaut. Die Parole: statt Ausbau im Westen Aufbau im Osten bringt daher den Kapitalismus rasch ins Schwanken, für den ja Stillstand Zerstörung bedeutet.

Die Abgründe westlicher Kultur werden jetzt sichtbar

RUDOLF MARESCH: Interessanterweise vollziehen – wie die »anschwellenden Bocksgesänge« zeigen – etliche westliche Intellektuelle diesen Sprung zurück gleich mit. Ob in Georgien, Kroatien oder Serbien – überall gebärden sich Dichter und Denker sogar als Antreiber und Einheizer.

Wie wehrt sich ein Theoretiker der Beschleunigung und der Kontextualisierung gegen all diese Verlangsamungsprozesse? Welche strategischen Maßnahmen würden Sie vorschlagen? Sich auf diese Gegenbewegungen einlassen?

PETER WEIBEL: Viele Intellektuelle haben sich in der Kultur der postmodernen Welt nie wohlfühlt, sie mußten sich aber notgedrungen anpassen. Jetzt, wo sie eine Chance sehen, ihren Unmut und ihr Unbehagen zu äußern, sind sie sofort dabei, die Künstler der Neuen Rechten, von Botho Strauss bis Syberberg. Sie waren immer schon Propheten der Verlangsamung und der Restauration. Peter Handke hat sich im Fall Jugoslawien bitter beschwert, daß die Völker nicht so denken wie es der Dichterstürm gerne gehabt hätte. Eine unglaubliche Form von Größenwahn. Ein einzelner Dichter möchte einer Nation oder einem ganzen Volk vorschreiben, wie sie sich zu benehmen habe. Diese Beispiele zeigen mir die Abgründe der westlichen Kultur, die meiner Meinung nach komplett in den Orkus gehört. Vergleichlich mit den kolonialen und rassistischen Barbareien, die sog. Kulturnationen wie Spanien, Frankreich, England oder Deutschland hervorgebracht haben, sind die gegenwärtigen Barbareien von Russen oder Serben gar nichts. Ich meine damit nicht nur den Holocaust, sondern die gesamte Kolonialisierung und Massakrierung der südlichen und östlichen Kontinente. Was wir global gemacht haben, machen die lokal. Deren Verbrechen sind läppisch verglichen mit den Verbrechen der sog. Kulturnationen. Und die Dichter, die sich jetzt zu Wort melden, sind Teil dieser verbrecherischen Kultur.

Was meine strategische Haltung angeht, so würde ich zunächst sagen, daß man sich auf den Nationbegriff einlassen muß. Die Nation ist ein Problem, nur nicht die Lösung des Problems. Sich heute ökonomisch oder kulturell zu definieren, ist ein Problem. Die Zivilisation braucht einfach bestimmte Hardware wie Autobahnen, Telefone usw. Wer soll ihren Bau und ihren Erhalt bezahlen? Die einfachste Lösung, die die Geschichte dafür bisher geboten hat, ist der Heimat- oder der Nationbegriff gewesen. Dieser Begriff, im 19. Jahrhundert zur Abschaffung von Hegemonien verwendet, wurde im 20. Jahrhundert zur Errichtung von Hegemonien eingesetzt. Trotzdem besteht weiterhin das Problem der Definition eines sozialen Systems, welches das Funktionieren der sozialen Hardware besorgt. Inzwischen sind wir gewohnt, den Staat Deutschland für den Autobahnbau, für den Bau von Städten, für das Funktionieren der Bahn, des Telefons und sogar des Waldes usw. verantwortlich zu machen. Das heißt wir haben einfache, lokale Regeln für die Lösung eines globalen Problems gefunden, das nach wie vor heißt: Wie finden sich Individuen oder Gruppen zu einer funktionierenden größeren Einheit zusammen? Eine lokale Antwort auf dieses globale Problem ist die Nation. Und gerade darin liegt das Problem. Jede

lokale Einheit glaubt, umso besser und sicherer zu funktionieren, je globaler sie sich ausdehnt. Daraus entstehen Hegemonie-Tendenzen, die ursächlich mit dem Nationenbegriff verbunden sind. Daß Nationen wie das ehemalige Jugoslawien, die im kolonialen Status gehalten wurden, um sich zu finden und sich zu konstituieren, erst einmal zum Nationenbegriff greifen, ist verständlich. Auch wir haben im 19. Jahrhundert darauf zurückgegriffen, um uns von Ansprüchen Fremder zu emanzipieren und unsere Freiheit zu erreichen. Deshalb werden sie auch nach einiger Zeit den gleichen Weg einschlagen wie wir. Sie werden anfangen, transnational zu denken und von der lokalen Lösung des Problems abkommen. Davon bin ich überzeugt.

RUDOLF MARESC: Das Problem ist nur, daß dieser Nationbegriff irrational aufgeladen ist. Es handelt sich um keinen säkularisierten Nationenbegriff, sondern um einen, der mit Religion und ähnlichen Fundamentalismen angefüllt ist. Und diese sakrale Denkweise finden wir jetzt bei vielen unserer Dichter zunehmend ausgeprägt.

PETER WEIBEL: Die Dichter des Westens sind viel dümmer als die Nationen im Osten. Slowenien beispielsweise wird nie so fundamentalistisch, religiös und sakral denken wie unsere westlichen Dichter. Die Slowenen haben einen Nationenbegriff, der vollkommen ökonomisch aufgebaut ist und ohne diesen ideologischen Ballast auskommt. Nur die Serben erziehen noch solche Leute. Ein Land, das seine Herrschaft verliert, muß aufgrund ökonomischer Schwäche zur Ideologie greifen. Wären die Serben ökonomisch-militärisch in der Lage, das alte Territorium zusammenzuhalten, müßten sie nicht auf dieses letzte ideologische Aufputzmittel wie »ethnische Säuberung« verfallen. Sie müßten nicht ihre eigenen Leute und die Medien extrem radikalisieren und energetisieren, um das Letzte aus ihnen herauszuholen. Die ideologische Struktur des Krieges zeigt schon, daß sie die Verlierer sind. Länder, die keine Herrschaftsansprüche gegenüber anderen Nationen stellen, haben auch diese Ideologisierung im Nationenbegriff nicht nötig wie zum Beispiel die Slowenen. Diese Nationen machen nur den gleichen Sprung in der Geschichte wie wir, nur zeitverzögert. Ein Problem der Nicht-Linearität der Zeit, der Chronokratie, wie ich sagte. Um ihre Selbstbestimmung zu erreichen, müssen sie eine Zeitlang durch die Passage der Nation gehen. Die fundamentalistische Denkweise vieler westlicher Kulturschaffender benützt nur diese tragische Situation auf erbärmliche Weise, um ihre eigenen Defizite und hegemonialen Ansprüche damit zu legitimieren. Sie nennen andere »krank«, um sich selbst als »gesund« zu konstruieren. Ein neuer Rassismus.

RUDOLF MARESC: Zum Schluß möchte ich noch einmal wie eine Schlange zur Kunst zurückkehren. Norbert Bolz macht der Kunst zur Aufgabe,

eine Sonde zur Wirklichkeitserforschung, eine Möglichkeit zur Programmierung von Sinnlichkeit und zur Stimulation des Lebens zu sein. Deshalb hat er sie auch zu einem ästhetischen Frühwarnsystem erklärt. Der Künstler sollte demnach nicht weiter in seinem Elfenbeinturm verharren, sondern in den Kontrollturm wechseln und die Gesellschaft warnen, wenn der Krieg der Sinne in einen Krieg der Sterne umschlägt. Können Medienkünstler diese Aufgabe übernehmen? Wäre das die zukünftige Aufgabe des Intellektuellen?

PETER WEIBEL: Diesen Gedanken hat schon Ezra Pound gehabt. Frühwarnsystem ist die eigentliche Bestimmung von Avantgarde, sagte er. Daraus leiten Avantgarden ihre Legitimation ab, zu sagen, wohin der zukünftige Weg geht. Verspüre ich einen Trend, muß ich entscheiden, welchen Trend ich unterstützen will. Frühwarnsystem sein zu wollen, ist das Wesen der Avantgarde und Teil des Projekts der Moderne. Sicher ist das eine Aufgabe der Intellektuellen, zu analysieren, Optionen vorzustellen und die optimalen Trends für die Entwicklung des Planeten auszuloten.

Maler oder klassische Plastiker werden weniger Chancen haben, Frühwarnsystem sein zu können, als Künstler, die den erweiterten Plastikbegriff haben oder in der Kunst der Installation – mit oder ohne Medien – arbeiten. Medienkünstler werden einfach vielmehr Möglichkeiten haben, weil sie ein Instrumentarium benützen, welches in Übereinstimmung mit der Zeit ist. Zu sagen aber, was faul ist in dieser Gesellschaft, ist nicht allzu schwer. Von Joseph Beuys, der sich immer sehr um einen gesellschaftlichen Konnex bemüht hat, stammt der Satz: »Wenn jemand zum Pinsel oder zur Leinwand greift, beginnt schon der Fehler.« Beuys hat erweiterte Skulpturen und Aktionen gemacht, weil er bestimmte soziale Prozesse zur Evidenz bringen wollte. Von ihm angefangen bis zur Medienkunst können Kunstformen als seismographische Frühwarnsysteme funktionieren. Davon bin ich überzeugt. Aber natürlich nicht die Künstler allein, auch alle anderen Intellektuellen. Ich würde Norbert Bolz widersprechen, wenn er das nur für ein Privileg des Künstlers hält.

Ich möchte gerne, daß der Künstler abdankt. Nachdem Gott tot ist, sollte auch der Künstler tot sein. Ich versuche selbst ein Künstler zu sein, der diesen monarchischen Anspruch auf Privilegien nicht mehr hat. Diese Anmaßung des Künstlers ist wesentlicher Teil des Konflikts zwischen Kunst und Volk. Die Abschaffung des mythischen Monopols des Künstlers auf Kreativität ...

RUDOLF MARESCH: Wäre das Ihre Utopie?

PETER WEIBEL: Das wäre meine Utopie! Ja! Ja!

ANMERKUNG

- 1 Sie fand im Juni 1993 unter dem Titel »Artificial life« in Linz statt. Vgl. dazu das sehr informative und höchst interessante Begleitbuch: Genetische Kunst – Künstliches Leben, das von Karl Gerbel und Peter Weibel herausgegeben wird.

VERWENDETE LITERATUR VON PETER WEIBEL

- Vom Rand der Realität. Realität als Mythos der Macht, in: manuskripte 89/90 (1985)
 Logo-Kunst, in: G. J. Lischka (Hg.): Philosophen-Künstler, Berlin 1986
 Die Beschleunigung der Bilder, Bern 1987
 Kunst als Kriminalität. Von der Transformation zur Transgression der Kunst, in: Tumult 11/1988
 Territorium und Technik, in: Ars Electronica (Hg.): Philosophien der neuen Technologien, Berlin 1989
 Psychotisierung der Wahrnehmung. Ein Gespräch mit F. Rötzer, in: F. Rötzer (Hg.): Kunst machen, München 1989
 Medien als Maske: Videokratie, in: ders.: (Hg.): Von der Bürokratie zur Telekratie. Rumänien im Fernsehen, Berlin 1990
 Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst, in: E. Decker / P. Weibel (Hg.): Vom Verschwinden der Ferne, Köln 1990
 Freud und die Medien, in: Camera Austria 36/1991, Graz
 Transformationen der Technoästhetik, in: F. Rötzer (Hg.): Digitaler Schein, Frankfurt 1991, S. 205–248
 Mimikry und Simulation – Strategien der Evolution, in: F. Rötzer (Hg.): Strategien des Scheins, München 1991
 Schwindel der Kunst. Gesprächsrunde, in: F. Rötzer (Hg.): Philosophen – Gespräche über Kunst, München 1991
 Zur Sprache des elektronischen Bildes, in: werk und zeit 2/1991
 Abschied vom Vertrauten, in: da 11/1991
 Virtuelle Realität oder der Endo-Zugang zur Elektronik, in: Cyberspace (Hg. Florian Rötzer, P. Weibel), München 1993
 Über die Grenzen des Realen, in: J. G. Lischka (Hg.): Der entfesselte Blick, Bern 1993
 Otto E. Rössler, P. Weibel: Unsere Regenbogenwelt, in: Ars Electronica 1992, Linz

Drucknachweise

Einzelne Gespräche sind in Ausschnitten unter folgenden Titeln erschienen:

Oskar Negt: Rückkehr zur Politik und die Verantwortung des Intellektuellen, in: Ästhetik & Kommunikation 85/1994

Gernot Böhme; Die Zeit ist für das Denken günstig, in: Concordia. Zeitschrift für Internationale Philosophie 25/1994

Friedrich Kittler: Die Parameter verändern, in: Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft 19/1994

Claus Offe: Über zivile Tugenden, in: Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte 2/1994

Hannes Böhringer: Sätzen die Möglichkeit geben, in einer Lärmstille wieder aufzutauchen, in: Information Philosophie 1/1994

Peter Weibel: Medienkunst, Gewalt, Staat und Subversion, in: Symptome. Zeitschrift für epistemologische Baustellen 12/1993; sowie unter dem Titel: Das Bewußtsein stimulieren, in: Spuren in Kunst und Gesellschaft 44/1994

ANGABEN ZUR PERSON