

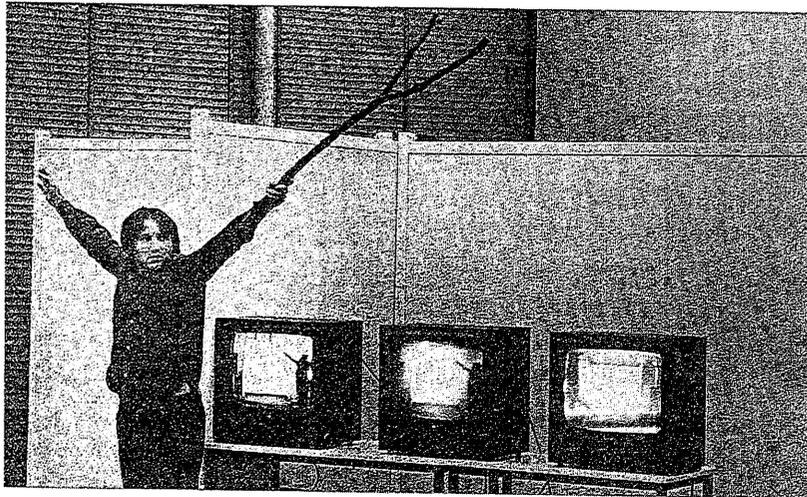
1. Traditionelle Künste und elektronische Medien

Datierungsmäßig habe ich die traditionellen Künste etwa 1965 über die Formen des erweiterten Kinos verlassen. Das Spektrum des Kinos ist technisch sehr eng, so daß man Röntgenstrahlen, Ultraschall oder überhaupt die ganze Bandbreite von elektromagnetischen Wellen noch hinzunehmen müßte. Aus diesen Überlegungen heraus entstanden 1968/69, als Video in Reichweite kam, die ersten Videoarbeiten. Von da an bin ich mit dem technischen Fortschritt mitgewachsen.

Das Verhältnis zu den traditionellen Künsten ist so, daß es einerseits eine Kontinuität der Wünsche und Probleme gibt, wie z.B. Bewegung im Futurismus, Perspektive in der Renaissancemalerei, aber daß es andererseits auch Brüche gibt. Wenn man bedenkt, daß Lessing gesagt hat, das Bild ist eine Form des Raumes, dann hat er an das statische Bild gedacht. Nachdem wir aber das bewegte Bild haben, ist das Bild die Form der Zeit. Es gibt ja für die klassischen Künste das berühmte Tripel, das ich beschrieben habe: Werk-Wahrheit-Sein. Das habe ich geändert in Medien statt Werk, Zeichen statt Sein, Fiktion statt Wahrheit. Die Macht entscheidet also, was von der Fiktion zur Realität wird. Ich bin für eine semiotische Ästhetik, bei der die elektronischen Medien auf der Zeichenebene aufgebaut sind, auf Zeichenketten, die einen universalen Code bilden. Im Gegensatz dazu sind die klassischen Künste auf dem Seinsbegriff aufgebaut, sind also mehr oder minder in Machtverhältnisse eingebunden. Die technischen Künste, obwohl von Virilio bis Kittler behauptet wird, daß sie allein eine Geburt des industriellen militärischen Komplexes sind, werden dagegen viel größere Freiheitsgrade erreichen und das auch im Sinne einer Personalisierung, deshalb heißt es auch „Personal Computer / PC“.

1.1. Technische und finanzielle Voraussetzungen

Die technischen und finanziellen Voraussetzungen in den 60er/70er Jahren waren miserabel. Sie waren so elendig und armselig, daß es den Leuten, die sich damit beschäftigen haben, Kopf und Kragen gekostet hat. Es hat technisch nie etwas funktio-



Peter Weibel, „Bifurkation“, Videoperformance, Museum Folkwang, Essen 1979; Foto: W. Bottländer

niert, sei es im Ausland oder Inland, und man hatte weder Probezeiten noch Geräte. Man mußte die Hälfte selbst basteln und in letzter Minute zusammenlöten.

Der österreichische Staat war bis Anfang der 80er ein postfaschistischer Staat, der für solche innovative Experimente nichts übrig hatte. Ich mußte acht Jahre lang jeden Sommer für drei Monate nach Schweden gehen, damit ich überhaupt die Mittel hatte, um auf Sparflamme experimentieren zu können. Meine ersten Videoarbeiten habe ich 1968/69 gemacht, „Prozeß als Produkt“¹.

2. Erste Fragestellungen

Die Ebene, die mich interessierte, würde man heute eine postmoderne Obsession nennen: nämlich die Frage nach der Repräsentation. Mich hat immer schon die Abbildungstheorie beschäftigt, angefangen bei der Lektüre des Wiener Kreises von Carnap bis Wittgenstein, der ja die berühmte Aussage machte „der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit“. Es ist in der Wahrheitstheorie des Wiener Kreises, spezifisch bei Wittgenstein, der eine plumpere Ausgabe dieser Philosophie darstellt, das Thema der Abbildungstheorie, d.h. die logische Struktur und Übereinstimmung von Sachverhalten und Sätzen, heimlich im Mittelpunkt gestanden. Auf das Vorhergehende angewandt, hat

mich interessiert, die Sätze als den semiotischen Aspekt zu begreifen, vorausgesetzt, daß die Sachverhalte der ontologische Aspekt sind. Es hat mich nicht nur gereizt, diese Diskrepanz innerhalb der Medien zu analysieren, sondern auch das Verhältnis der (technischen und klassischen künstlerischen) Medien gegenüber der Wirklichkeit zu überprüfen.

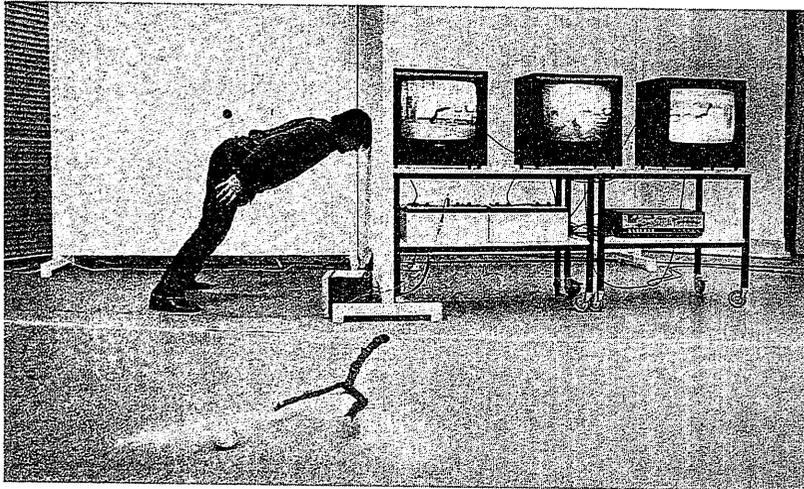
Es gab zwei Techniken, Repräsentationsstrategien und Probleme zu betrachten, eine moderne und eine postmoderne. Die postmoderne Technik hat sich als solche erst im nachhinein herausgestellt und die damaligen Fragestellungen habe ich erst viel später als Obsession der Postmoderne verstanden. Damals wußte ich das nicht, weil ich glaubte, das sei modern und vor allem, weil ich von einer Philosophie ausgegangen bin, die zu den Kernstücken der Moderne gehört.

Wann setzte dieses postmoderne Bewußtsein ein?

Das war 1974, als ich den damals noch unbekanntem Philosophen Lyotard auf dem Filmfestival in Knokke kennen gelernt habe. Eine Gruppe von Franzosen, darunter auch Lyotard und das Ehepaar Damisch, interessierten sich für meine Arbeit. Sie haben meine Videoarbeiten gesehen und mich angesprochen. Es ist eine müßige Diskussion, ob etwas postmodern ist oder nicht, aber ich sage es der Vollständigkeit halber.

Ich habe versucht, durch eine Erweiterung des Films, durch die Gründung des expanded cinema, Neuland zu betreten. Die ersten Aufführungen hatte ich im Dezember 1966 und Feber 1967 gemacht. Allerdings hatte ich damals noch keinen Namen gehabt für das, was ich tue. Als ich dann 1968 im Sommer nach Schweden gefahren bin, ist mir eine Sondernummer einer amerikanischen Filmzeitschrift in die Hände gefallen. Es war eine Nummer von Jonas Mekas über Fluxus und ihr Titel war „expanded cinema“. Damit hatte ich einen Begriff für das, was ich mache.

Das Problem waren die Repräsentationsstrategien mit ihren beiden Möglichkeiten der Deckung bzw. der Nicht-Deckung. Ich kann das Bild mit der Wirklichkeit zur Deckung bringen, indem ich Wasser auf Wasser projiziere, oder ich kann es nicht zur Deckung bringen, indem ich Feuer auf Wasser projiziere. Aus diesen beiden Möglichkeiten der Übereinstimmung des Bildes mit der Wirklichkeit bzw. der Nichtübereinstimmung mit der Wirklichkeit kann man verschiedene ästhetische Strategien entwickeln. Das war lange Zeit die erste Fragestellung, die auf eine Erweiterung des



Peter Weibel, „Bifurkation“, Videoperformance, Museum Folkwang, Essen 1979; Foto: W. Bottländer

künstlerischen Kalküls gezielt hat. Anschließend daran mußte man eine Ausdehnung auf den Kontext vornehmen. Ich habe 1968 eine Arbeit gemacht, indem ich auf den Boden der Galerie „Recht“ geschrieben habe. Der Boden der gesamten Galerie war voll damit und der Besucher, der darüber ging, trat das Recht mit Füßen.² Später, 1973, publizierte ich einen Aufsatz zur Kunst als Kontext.³ Kontextvariationen waren ein wesentlicher Aspekt, den man von Duchamp übernommen hat. Duchamp erfand das Ready made, woraus ich eine Kontext-Theorie entwickelt habe. Nur war es damals in Wien weder möglich, irgendwo auszustellen noch irgendwo zu publizieren. Deshalb habe ich die ersten Ideen als Zeichnungen zu Kontextvariationen 1970 in jugoslawischen Zeitschriften publiziert. Dort konnte ich das publizieren, was mir in Wien untersagt blieb. Als ich es schließlich in den 80er Jahren hätte machen können, hat es bereits Guillaume Bijl gemacht, so daß es mich nicht mehr interessiert hat. Bijls Arbeit hat mich deshalb auch nicht enthusiastisch gestimmt, weil ich es ja als Idee schon 1970 vorgedacht hatte. Verwandeln wir die Galerie in eine Bäckerei, in eine Schiffskabine, in eine Fabrik, das hatte ich gedanklich bereits alles antizipiert. Diese ganzen Aspekte einer Realkunst, die heute auftauchen, habe ich damals als Zeichnungen konzipiert. Der Moment des Partizipatorischen, also daß der Zuschauer selbst erst das Werk schafft, war damals bereits etwas Wesentliches. Es war klar, daß Repräsentations-

strategien mit Macht- und Kontextproblemen zu tun haben und daß diese vom Beobachter oder Rezipienten steuerbar sind. Das Interaktive, im Sinne: der Betrachter schafft das Werk, war von Anfang an da. Aus der Analyse der Repräsentationsstrategien heraus hat sich dann die Notwendigkeit ergeben, Medien zu finden, in denen man Interaktivität und Partizipation auch umsetzen kann. Hierzu zählt etwa das „Magische Auge“, das ich 1969 gebaut habe.⁴ Ich habe den Film nicht nur einfach abgespielt, was sehr klassisch gewesen wäre, sondern über lichtempfindliche Sensoren auch den Zuschauer involviert. Die Technik hat mir von Anfang an nur geholfen, ästhetische oder kognitive Probleme präziser umzusetzen. Dadurch bin ich auch nicht bei einer Technik stehen geblieben. Mir ist es immer nur um die Idee gegangen und deshalb habe ich Medien nur benützt, um Ideen entfalten zu können. Dadurch war ich gezwungen, mich immer wieder in eine neue Technologie einzuarbeiten, um die Kontextualität und die partizipatorisch interaktiven Aspekte eines Werkes immer weiter steigern zu können.

3. Öffentlicher Raum

3.1. Medien und Realität

Der öffentliche Raum hat sich klarerweise sehr stark verändert. Ich war seinerzeit vom Buch „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ von Jürgen Habermas stark beeindruckt. Obwohl er auf den medialen Raum nicht eingegangen ist, war er eine Voraussetzung.

Im Grunde sehe ich ein Verschwinden des öffentlichen Raumes durch den medialen Raum. Alle Versuche, Kunst im öffentlichen Raum zu machen, werden dadurch obsolet. Der öffentliche Raum ist vor allem in seiner historischen Erscheinung, der Anwesenheit von Publikum an einem öffentlichen Ort, obsolet. Was soll an einem Hauptplatz oder Park öffentlich sein? Wenn niemand hingeht, ist der Park zwar öffentlich zugänglich (im Gegensatz zu privat), aber er ist noch lange nicht öffentlich, weil er das Publikum nicht erreicht. Aber auch der Hauptplatz ist nur unter bestimmten Regeln zugänglich, ich darf dort keinen Lärm machen etc.

Öffentlicher Raum ist ein Begriff, der sehr vage ist. Die klassischen Anforderungen an den öffentlichen Raum, nämlich Anwesenheit von Publikum, Gleichzeitigkeit einer kollektiven Wahrnehmung usw., sind im Fernsehen stärker gegeben.

Der elektronische Raum hat den öffentlichen Raum ersatzlos gestrichen. Er hat die Erfahrung von Raum und Zeit disloziert und den öffentlichen Raum in einen größeren terrestrischen und temporalen Kontext gestellt. Der eigentliche Kernpunkt ist, daß der öffentliche Raum verschwunden ist, wofür der telematische Raum nur ein Symptom ist, da durch die Technisierung und die Techno-Transformation der Welt der Abstraktionsgrad so angestiegen ist, daß die leibhaftige plastische Erfahrung nicht mehr dem Abstraktionsgrad entspricht, den die Gesellschaft in ihrem Gesamtzustand erreicht hat.

Der Geldverkehr ist das eigentliche Symptom des öffentlichen Raumes. Aber im Geldraum ist es sehr schwierig, nahezu unmöglich, als Künstler zu arbeiten.

Insofern gibt es drei öffentliche Räume, die man hierarchisch aufbauen kann. Erstens die Galerie, weil sie mit relativ vielen Freiheiten öffentlich zugänglich, kollektiv wahrnehmbar ist usw. Wenn man aber in der Galerie ausstellt und keine Rezeption im Medienraum, in den Print-, Radio oder Fernsehmedien findet, dann ist die Öffentlichkeit wiederum gering. Dann tritt ein, was ich terrestrische und temporale Enge nenne. Wenn die Ausstellung Teil des öffentlichen Diskurses werden will, muß sie in den zweiten Raum, den medialen Raum vordringen. Damit ist es nicht mehr der natürliche Raum, sondern es sind der technische Raum und die Medien, die das Werk – bzw. die ganze Ausstellung – vervielfältigen und das Werk im Jetzt behaltend aktualisieren. Wenn man als Künstler dreimal ausstellt und man verkauft nichts, dann wird das Interesse rapide sinken, trotzdem man in den Medienraum vorgedrungen ist. Somit ist im Kapitalismus leider der wichtigste Raum der dritte Raum, der Raum des Marktes, geworden. Der Markt ist der eigentlich öffentliche Raum. Dort findet das Gedächtnis der Kultur statt. Es ist klar erkennbar, daß diese drei Räume konvergieren und daß sie sich hierarchisch stapeln: öffentlicher Raum des Hier und Jetzt – Medienraum – Geldraum.

Mit Kunst im öffentlichen Raum wird immer wieder ein aufklärerisches Postulat verbunden. Wie stehen Sie zu einer didaktischen, aufklärerischen Kunst?

Das ist die größte Illusion, sich so etwas vorzumachen. Diese Brunnentypologie erreicht nichts, klärt niemanden auf. Der öffentliche Raum ist ein schwarzes Loch. Im öffentlichen Raum wird nur mehr desinformiert. Der eigentliche Raum, wo man noch wir-

ken könnte, wäre der Markt – dort ist es, wie erwähnt, sehr schwierig – oder der telematische Raum, der auch noch von niemandem richtig erreicht worden ist. Wenn Nam June Paik eine globale Skulptur macht, dann kann er es nur so machen, indem er sich an die Bedingungen anpaßt. An die Zersplitterung der Bilder und die Stars von Bowie bis Anderson. Ein Beispiel für totale Korruption. Die Ansprüche, die die Aufklärung an den öffentlichen Raum, an die res publica gestellt hat, verschwinden in der Wirklichkeit, und das läßt sich in der Arbeit von Paik ablesen.

4. Elektronischer Raum

Man sieht mit dem elektronischen Raum das Auftauchen eines allfällig öffentlichen Raumes. Er hat sich noch nicht zur Gänze herausgebildet und am allerwenigsten haben dort Künstler die Möglichkeit gefunden, zu arbeiten. Das hieße ja – sehr deutlich sieht man es in der Industrie – konstantes Replay. Eine Präsenz in der Zeit kann ich nur haben, wenn ich etwas immer wieder spiele. Alleine die Populärkultur gibt uns eine Idee davon, was der elektronische Raum ist und welche Gesetze dort herrschen. Die Kunst aber ist davon noch weit entfernt. Der elektronische Raum ist ein Zeitraum, während der bisherige öffentliche Raum ein Ortsraum ist. Daher ist das Replay in der Zeit in den Massenmedien so wichtig.

5. Skulpturbegriff

Ich lehne diesen Begriff ab, weil Skulptur als Material und dreidimensionaler Gegenstand historisch vorbelastet ist. Es hat wenig Sinn, etwas Immaterielles, das in Fluß ist, mit etwas, das für Gravität, Sein, Schwere steht, zu bezeichnen.

6. Medien und Raum

Ich verwende immer wieder Video und Satelliten, vor allem für Arbeiten im und fürs Fernsehen. Anfangs hatte ich eine Phase, in der ich stark mit älteren Medien wie Diaprojektoren, Fotografie usw. gearbeitet habe. Erst später habe ich mich elektronischen Bildmedien wie Video zugewandt. Ab den 80er Jahren habe ich mich auf die digitalen Werkzeuge konzentriert.

7. Politik

Hier muß ich zwischen dem Politischen und der Politik trennen. Hans Haacke ist ein Künstler der Politik. Er versucht, Politik als etwas Reales zu analysieren und wie ein Journalist reale Zusammenhänge herzustellen. Das Politische ist abstrakter und allgemeiner und beschäftigt sich mehr mit den Ansprüchen, die der einzelne an die Gemeinschaft stellen kann und über die Konflikte, die dabei auftauchen. Insofern erleben wir gerade jetzt bei diesen Renationalisierungskonflikten eine Rückkehr des Politischen, weil offensichtlich die bisherigen Systeme, besonders im sogenannten Osten, die Ansprüche des einzelnen an die Gemeinschaft nicht befriedigt haben. Sie sind ihnen zwar seit Jahren von seiten der Monarchie, des Kommunismus oder des Sozialismus versprochen worden, konnten aber nie erfüllt werden. Die Technik hat dabei für das Wohl der Arbeiter mehr geleistet als die Gewerkschaft. Daß die Arbeiter ein etwas leichteres Leben als früher haben, ist nicht Verdienst der Gewerkschaft, im Gegenteil hat diese das eher gehemmt. Insofern und nur insofern bin ich ein politischer Künstler.

Technik und Politik werden leicht verwechselt. Das legitime Politische erfährt seine Emanzipation gerade durch die Technik. Für mich erzeugt Technik „tools of freedom“. Wie ist das aber möglich, wenn die anderen sagen, sie wären Werkzeuge der Unterdrückung, der totalitären Systeme? Das Grundübel ist, daß man zwischen den beiden Begriffen des Politischen und der Politik nicht unterscheiden kann. Im Sinne der Politik kann Technik ein Instrument der Unterdrückung sein, aber im Sinne des Politischen ist Technik das Gegenteil. Es kann nämlich die Individuation fortführen.

Kant hat dem Roman vorgeworfen, daß er der Untergang der Menschheit sei, weil er das Gehirn verbilde. Also genau das, was man heute den Medien vorwirft. Wenn ich heute sage, der Computer bietet eine Möglichkeit der Individuation und der Befreiung, wird man sagen, das stimmt nicht. Wenn ich aber das selbe über das Buch sage, pflichtet mir jeder bei. Genau das, was das Buch begonnen hat, diese Individuation, die unabhängig macht von den Bedingungen von Raum und Zeit, setzt die Technik fort. Der Zugang zur Kultur und ihrer Gesamtproduktion wird durch die Technik erleichtert. Das heißt auch, daß ich meine eigenen Wünsche viel eher verwirklichen kann, ohne jemanden zu verletzen. Die Technik ermöglicht Millionen von Parallelwelten.

Wenn ich sage, die Individuation des Subjekts bis zu seinem Verschwinden, dann meine ich ja nur das Verschwinden der historischen Definition des Subjektes. Die Indi-

viduation als Befreiung nicht nur von der natürlichen Umwelt, sondern auch von der sozialen Umwelt. Es kann soweit gehen, daß das Subjekt sich von seinen historischen Erscheinungsformen befreien kann. Das alles ermöglicht die Technik. Und die Künstler und Philosophen, die sich mit solchen Medien beschäftigen, sind durchaus imstande, Formen des Politischen zu erzeugen. Es sind nur mehr Medienkünstler, zumindest wenn sie gut sind, die Politik machen, während es die klassischen Künstler sind, die die Kunst der Politiker machen, und das ist ein belangloses und dekoratives Unterfangen.

8. Werk- und Kunstbegriff

Der Werkbegriff änderte sich radikal. Ich habe einst einen Aufsatz geschrieben für die Galerie Krinzinger mit dem Titel „Die Medien und der erweiterte Werkbegriff“⁵. Dieser erweiterte Werkbegriff ist dazu da, das Werk aufzulösen und verschwinden zu lassen. Dasselbe gilt für die historischen Erscheinungsformen der Kunst: Verschwinden des Autors, Verschwinden der Autonomie des Werkes usw. Es entstehen neue Formen künstlerischer Arbeit, etwa im Kollektiv oder in Zusammenarbeit mit Maschinen. Wenn mich jemand fragt, ob das Kunst ist was ich mache, interessiert es mich herzlich wenig und ist mir egal. Es gibt Kollegen von mir, die den Begriff Kunst gar nicht mehr verwenden. Umgekehrt beharre ich klarerweise auf dem Begriff Kunst. Künstlern, die in traditionellen Medien arbeiten, egal ob das Jeff Koons ist oder Ilya Kabakov, denen kann man genauso gut vorwerfen wie mir, daß das, was sie machen, keine Kunst ist. Ob die Abbildung von Konsumobjekten oder die Wiederherstellung von Baugerüsten Kunst ist, darüber kann man auch diskutieren.

9. Projekte

Ich habe überhaupt kein Organ, das zwischen den eigenen Kunstwerken eine Unterscheidung treffen könnte. Das hat schlimme Folgen für jemanden, der sehr viele Ideen herschenkt. Ich schenke sie auch deshalb her, weil ich mir denke, die wichtigen Ideen behalte ich für mich und die, die mir spontan einfallen, die verschenke ich seit mehr als 25 Jahren. Ich habe meistens Pech, weil jene Ideen, die ich herschenke, mehr Erfolg haben als jene, die ich für mich behalten habe.⁶

10. Kunst und Technologie

Ich glaube, daß die Technologie insgesamt die Rolle der Kunst in der Individuation übernommen hat. Die Kunst beruhte auf der Illusion, daß Kunstproduktion und Kunstrezeption wechselseitig zur Individuation beitragen. Die Technik dagegen trägt zur realen Individuation bei, ohne deshalb neue Kunst sein zu müssen.

Ich kann weder fatalistisch noch skeptisch über die Technik denken. Ich möchte mich jetzt auch nicht etymologisch dem Begriff nähern – „techné“ heißt eigentlich Kunst und Poesie -, aber Artefakte im allgemeinen sind das Menschliche schlechthin. Wer gegen die Technik ist, ist gegen den Menschen. Man hört ununterbrochen, daß die Technik den Ruin der Menschheit bedeutet und die Erde zugrunde richtet. Dem ist das Beispiel entgegenzuhalten, daß bis 1800 eine Milliarde Menschen auf der Erde lebten. Nach den ersten beiden technischen Jahrhunderten, 200 Jahre danach, haben wir ungefähr sechs Milliarden Menschen. Wenn der Globus Milliarden Jahre benötigte, um die erste Milliarde zu erzeugen, und dann braucht man nur mehr 200 Jahre Technik, um das sechsfache zu erzeugen, so ist mir das Argument unverständlich, daß die Technik den Menschen ausstrahlt oder die Erde zerstört.

Ein weiteres, berühmtes Beispiel wäre das von Malthus, der auf der Linie von Rousseau gesagt hat, es gibt zwei verschiedene exponentielle Entwicklungen: die geometrisch-exponentielle Entwicklung der Population und die arithmetische, die langsame der Technik, wodurch eine riesige Kluft entsteht. Die Bevölkerung vermehrt sich nach dem Malthusschen Bevölkerungsgesetz stärker, als die Technik es erlaubt, die Nahrungsmittelproduktion zu steigern. Daraus folge der Hungertod oder der Cäsarismus. Wie wir gesehen haben, ist beides nicht eingetroffen.

Aus einem sozial konservativen Denken, einem Elitedenken, einem naturkonservativen Denken oder einem biologistischen Denken erwachsen immer Argumente gegen die Technik. Die eigentliche Ursache wird dadurch nur verschleiert. Wenn man die soziologischen Verhältnisse des 19. Jhdts. recherchiert, dann muß man bedenken, daß Begriffe, die wir heute verwenden, wie Genetik, Reproduktion, Reaktionszeit usw. erst Ende des 19. Jhdts. entstanden sind. Reaktionszeit ist ein gutes Beispiel, um das zu erklären. Solange es keine Maschinen gab, dachte kein Mensch darüber nach, wie lange man für eine Arbeit braucht. In dem Moment, wo Maschinen da waren, die eine Tätigkeit schneller ausführen konnten, gaben sie einen Rhythmus vor und man mußte

feststellen, daß Maschinen schneller sind als Menschen. Deshalb mußte die Reaktionszeit des Menschen untersucht werden, um den Rhythmus der Maschine damit zu synchronisieren. Aber schließlich wurden Maschinen auch erfunden, um schneller als der Mensch zu sein.

Als drittes Beispiel möchte ich das Wort Urbanismus bringen, von dem jeder glaubt, es gäbe es schon seit ewigen Zeiten. Es ist aber erst um 1910 erfunden worden. Studien über die Stadt haben erst dann begonnen, wo alles bereits zu spät war, wo es schon Millionenstädte gegeben hat. Als Ende des 19. Jhdts. Prognosen gemacht wurden, wieviele Leute eine Stadt bezüglich der Versorgung und Logistik aufnehmen könne, war das absolut höchste drei bis vier Millionen Menschen und das erst im Jahr 3000! Es hat sich niemand vorstellen können, daß wir aufgrund von Telefon, Versorgungsnetzen usw. 10-Millionenstädte ernähren können. Nur die Technik hat es ermöglicht, daß der Urbanismus wächst und so viele Menschen relativ friedlich zusammenleben. Es gibt zwar Schattenseiten, die liegen aber nicht an der Technik, die liegen an den sozialen Systemen. Besonders jene, die den Mund gegen die Technik aufreißen, tragen Schuld an der Misere. Ich versuche immer, eine Ideologie für die Massen zu erarbeiten, weil die Technik im Grunde ein Massenmedium ist. Daß man dazu verurteilt worden ist, mit seiner Arbeit in der Kunst im Museum und der Galerie zu verbleiben, das ist der eigentliche Konflikt, der hier angesprochen worden ist.

Die Rolle der Technik kann als Individuationsprozeß, als Emanzipationsprozeß von den Mächten der Natur sowie von den Mächten der Gesellschaft gesehen werden. Am deutlichsten sieht man dies beim Einsatz der (medizinischen) Technik bei Behinderten. Die Behinderten haben eine Pionierrolle bei der Entwicklung der Technik.

11. Entwicklung

Ich glaube, daß insgesamt sich eine unsaubere, schmutzige Kunst durchsetzen wird in den nächsten Dekaden. Damit ist Interdisziplinarität gemeint. Die Ecke mit Gerhard Merz etwa, die mit Monochromie zu arbeiten versucht – ein Bild soll nur eine Farbe haben, das Museum soll weiß sein usw. -, proklamiert einen konservativen Purismus. Wenn ich etwas von diesen Künstlern lese, sehe ich nur ethische oder theologische Statements. Es schwitzt nur so von Spiritualität. Die Alternative dazu ist eine sehr vermischte Kunst, die mit ethischen und geschlechtsspezifischen Differenzen und Multi-

kulturalität operiert. Es wird differentiell gearbeitet werden, multicodiert, multikulturell, interdisziplinär. All das, was das Konservative möchte, von der weißen Wand bis zum weißen Bild, das wird nur am Markt bestehen, weil dieser unheimlich konservativ ist. Im Gegensatz dazu wird die Kunst, die nachkommt, in der Mehrheit eine schmutzige, unreine Kunst sein. Das heißt nicht, daß die Künstler, die rein arbeiten, nicht sehr schnell einen großen Erfolg haben werden, aber dieser wird auch sehr schnell wieder vergehen.

Meine eigene Entwicklung sehe ich in diesem Zusammenhang in der Verwischung historischer Grenzen. Man kann als Wissenschaftler, Politiker oder wie Mike Kelley als Anthropologe auftreten und Kunst machen. Diese Mischung von Aktivitäten und die Grenzüberschreitung zwischen Wissenschaft und Kunst, Politik und Kunst ist in der nächsten Zeit sehr stark angesagt.

1 Vgl. Peter Weibel, *An Annotated Videography, 1969 – 1976*, Hg. Österreichische Hochschülerschaft Innsbruck, Innsbruck 1977

2 *Das Recht mit Füßen treten* (Textaktion – Textenvironment), „Studententag“ Stift Meik, 23. 5. 1968

3 Peter Weibel, *Kontext-Theorie der Kunst*, vom Dez. 1971, abgedruckt in: *Kritik der Kunst – Kunst der Kritik*, Wien 1973

4 zusammen mit Valie Export, uraufgeführt 10. – 11. 4. 1969, *Multi Media 1*, Galerie junge Generation, Wien

5 Peter Weibel, *Die Medien und der veränderte Werkbegriff*, in: *Zur Definition eines neuen Kunstbegriffes*, Innsbruck 1979, S. 21ff

6 Ein Werkverzeichnis (ab 1982) zu Peter Weibel ist derzeit in Vorbereitung: Wien-Hamburg: Triton 1995

1. Traditionelle Künste und elektronische Medien

Sie haben sich die elektronischen Medien als Arbeitsfeld Ihrer Vermittlungstätigkeit bereits früh erschlossen. Weshalb haben Sie die traditionellen Künste verlassen?

Wie sehen Sie das Verhältnis zu diesen traditionellen Künsten?

Welche Konsequenzen hat ein veränderter Kunstbegriff auf Ihre Arbeit, wie kommt er zur Wirkung?

1.1. Finanzielle und technische Voraussetzungen

Wie waren die technischen und finanziellen Voraussetzungen, d.h. die Möglichkeiten des Arbeitens mit diesen neuen Geräten und in diesen neuen Medien?

2. Erste Fragestellungen

Welche waren die ersten Fragestellungen, auf welchen Ebenen waren sie angesiedelt bzw. auf welche Dimension zielten sie (sowohl auf seiten der Künstler, als auch vor allem auf Ihrer, der Vermittlerseite)?

3. Öffentlicher Raum

Wie würden Sie den Begriff des „öffentlichen Raumes“ im Zusammenhang mit den elektronischen (jetzt digitalen) Medien sehen bzw. setzen?

3.1. Medien und Realität

Ebenso würde uns interessieren, wie Sie das Verhältnis von Medien und Realität formulieren oder dieses Verhältnis sich nach Ihrer Einschätzung verändert hat.

Welche soziale Funktion sehen Sie für eine mediale Kunst?

4. Elektronischer Raum

Wie würden Sie den Begriff des „elektronischen Raumes“ definieren?

5. Skulpturbegriff

Würden Sie im Zusammenhang mit dem „elektronischen Raum“ den Begriff der „Skulptur“ verwenden? Welche spezifischen Dimensionen besitzt diese Form der Skulptur?

6. Politik

Wo steht in dem bisher verwendeten Begriffsfeld das Politische? Welche Formen des Politischen können/wollen Sie durch Ihre Arbeit besetzen?

7. Werkbegriff

Wie verändert sich in diesem Zusammenhang die Kunst selbst, das Werk, schließlich auch der Autor und Künstler, vor allem auch gegenüber frühen Projekten? Sprechen Sie noch von „bildender Kunst“?

Wie reagieren Sie in Ihrer Vermittlungsarbeit darauf?

8. Projekte

Welche sind Ihre wichtigsten, welche Ihre gescheiterten (Vermittlungs-)Projekte?

9. Kunst und Technologie

Welche Vorstellungen, Utopien, Fatalismen, Skeptiken etc. verbinden Sie mit dem Begriff der „Technologie“? Welche Position hat das Individuum in diesem Feld zwischen Kunst und Technologie?

10. Entwicklung

Wie würden Sie die eigene Entwicklung und die der Kunst einschätzen oder antizipieren?

Wie sehen Sie den Beruf des Kurators, seine künstlerische und letztlich auch gesellschaftliche Funktion in Zukunft? Wie schätzen Sie die Stellung des Kurators oder allgemein des Vermittlers im kulturellen Feld ein? Wie verändert sich dabei das Verhältnis zwischen Künstler und Vermittler?