

DISKUSSION

(1995)

S. 212-225

SCHLUSSDISKUSSION

SILVIA EIBLMAYR: Ich möchte nur einige Stichworte zu gestern und heute in wesentlichen Punkten verdichten, wobei mir besonders ein theoretischer Ansatz ganz wichtig scheint, der sich durch alle Vorträge durchgezogen hat: Luhmann, der mit Gutenberg und der Möglichkeit der Vervielfältigung durch den Buchdruck begonnen hat, und seine Skizzierung der Veränderung des Subjektbegriffs war ganz entscheidend – die Annahme eines neuzeitlichen Subjekts, das abzugrenzen ist gegen das Subjekt im Mittelalter. Hier beginnt sicher die wesentliche technische, auch technologische Frage, nämlich die nach der Aufrüstung mit den Prothesen des Sehens, aber auch mit allen anderen wissenschaftlichen, wie Peter Weibel gemeint hat. Dadurch konnte sich einerseits das Subjekt in einer immer perfekteren, ich würde auch sagen, narzißtischen Weise konstituieren, auf der anderen Seite wurden damit genau jene Verdrängungen und Verkennungen produziert, die eben jene Figuren hervorbrachten, die beim Zusammenbruch dieses neuzeitlichen Subjektbegriffs im 19. Jahrhundert als Symptomfiguren auftauchen: das Genie, das Monster, der Automat und als weibliche Figur die Prostituierte. In diesen 150 oder 200 Jahren der Moderne und der Postmoderne – die sozusagen in dieser Entwicklung immer inkludiert ist – stehen wir heute bei dem, was Rainer Metzger auch das Hybride genannt hat, was Lynne Cooke so genannt hat und Peter Weibel eben auch. Mit dem Hybriden ist sicher auch die Frage nach Geschlechtsidentität gemeint – darum eben Cindy Sherman als wichtiges Beispiel, damit man das auch im Auge behält – welches Subjekt hier am Spiel stand und immer gestanden ist, ist sicher das als männlich gedachte. Darum zieht sich auch solch eine Figur durch wie Don Quichotte, den wir dann wieder auftauchen sehen im Menard, bei Borges, oder auch bei Katharina Fritsch in dem Hermes-artigen Modetuch. Hier taucht diese Figur auf, der Ritter als eine wichtige, destruierte Figur, der Heros, der Held, den wir in der Kunst bei den abstrakten Expressionisten sicher zum letztenmal haben. Und hier möchte ich eine kurze Anmerkung zu Jean de Loisy und de Kooning machen. Es ist ganz wichtig, daß der Begriff der tabula rasa, wie Rosalind Krauss ihn auch kritisch versteht, noch mit der Konstituierung dieses modernen Helden zu tun hat, nämlich: »Wir

Original: S. Eiblmayr, R. Fleck (Hrsg.), Selbsterkenntnis, Ostfildern, 1995

bauen unser eigenes heroisches, modernes Selbst, lassen die Vergangenheit hinter uns«. Krauss zeigt, daß das nicht möglich ist, sondern daß die Figur, deren sich die Künstler bedienen, eine ganz alte ist, also dieser Raster, den wir ja wieder haben als das cartesianische Modell, das Weibel gezeigt hat. Diese Figur ist eine alte, und die Phantasie der Selbstschöpfung des Selbst – fast eine Tautologie – erweist sich als ein Phantasma. Und dieses Phantasma erzeugt immer seine Unterseite, seine Gegenfiguren, wie eben immer wieder Duchamp. Und ich denke, daß bei der Geschichte von Rauschenberg und de Kooning – Rauschenberg radiert eine Zeichnung von de Kooning aus – bereits wieder diese Reflexion da ist, auf diese tabula rasa zu reagieren. Dies nur als historischer Punkt, den ich deswegen betone, weil ich denke, daß das für Sturtevant sehr wichtig ist. Sturtevant setzt genau hier an [...], aber dennoch scheint mir dieser Punkt historisch wichtig, wo wir heute die Debatte des Originals führen. Nur noch so viel: die Frage nach der Reproduzierbarkeit, der technischen Produzierbarkeit zieht sich durch bis zum Schluß, wie Weibel es auch mit der lacanschen Konstituierung des Subjekts skizziert hat: daß ohne Bild, ohne diese narzißtische Identifikation dieses Subjekt sich nicht konstituiert, und daß mit der Auflösung dieser spiegelbildlichen, narzißtischen Vollkommenheitsphantasie, die sich über das neuzeitliche, mimetische Abbild der Welt symbolisch vermittelt, all diese Phänomene in Gang gesetzt werden, die wir heute haben. Also, mit den neuen, technisierten Möglichkeiten der Bildproduktion löst sich auch diese Form der Subjektivität auf oder es werden neue Formen von Subjektivität erzeugt. Soviel sei jetzt in den Raum gestellt, ich möchte die Diskussion jetzt den Sprechern am Podium und im Publikum übergeben.

PETER WEIBEL: Wenn niemand eine andere Frage hat, würde ich Thierry zur Bedeutung der Heteronyme bei Duchamp fragen.

THIERRY DE DUVE: Sie kommen vor in einem kleinen Werk, das *Wanted* heißt. Es ist eine Polizeisuchanzeige, wie üblich mit den zwei Fotos von vorne und im Profil von Duchamp, und das Wort »Wanted« und »2000 Dollars Reward for -«, und dann gibt es eine Liste von Pseudonymen, »George W. Welch alias...«, ich weiß nicht mehr, »alias Hook, Lyon and Cinquer«, was im Englischen ein sehr gutes Wortspiel ist, und der letzte Satz ist: »Also known under name Rose Sélavy«. Ja, das Problem der Autorschaft bei Duchamp – ich glaube, das ist ein Paradox. Aber heute kann man nicht leugnen, daß Duchamp bei uns als berühmter Autor bekannt ist, als ein Künstler, und vielleicht auch als einer der Helden der Modernität, ein Held, der vielleicht auch zum Teil eine Heldin ist. »Rose Sélavy« als Identität ist, glaube ich, nicht eine Maske, sie zeigt, daß die Geschlechtsdifferenz den Mann genauso konstituiert wie die Frau. Aber es hat wenig mit einer ideologischen, einer feministischen Haltung zu tun, das würde ich Duchamp nicht zusprechen – es ist sehr komplex.

4 PETER WEIBEL: Aber er hat zumindest das Original nicht als Duchamp einge-
reicht, sondern als Mutt. Das ist wichtig zu betonen.

THIERRY DE DUVE: Ja – aber das steht wieder in einem anderen Kontext. Aber
das meint nicht, daß er kein Autor ist. Ich bin gegenüber deiner Interpretation von
der Entfaltung von Subjektpositionen doch skeptisch... Ja – ich glaube schon,
vielleicht ist es die Krankheit unseres Jahrhunderts, aber ich möchte das nicht so
annehmen. Allerdings – du hast gesagt, vielleicht hab ich dich nicht gut verstanden
– das Ich sei die Heteronomie dieser Positionen – und das glaube ich nicht. Wenn
es das ist, dann muß daraus eine sehr penible Leidenschaft entstehen. Ich würde
selbst nicht leben können, hätte ich diese Heteronomie von Positionen *sein*
müssen. Und das ist doch noch eine Ontologie: Wenn du sagst, das Ich *ist* die
Heteronomie, dann rekonstruierst du eine Ontologie der Heteronomie – und du
sagst, das ist ein postontologisches Objekt. Man kann so nicht von der Ontologie
wegkommen. Was ich wohl spüre – das sind sowieso Hypothesen: Ich ist ein
Wort, das ein Shifter ist: Wenn ich sage »Ich«, dann bin's ich, wenn du sagst
»Ich«, dann bist du es, usw. Vielleicht ist das Ich keine Synthese, sondern eine
Verschiebung, ein Wort, das dasselbe bleibt, obwohl es sich innerhalb dessen von
einer Position zur nächsten verschiebt. Und wenn man das so existentiell
durchleben kann, dann kann man unsere postmoderne Krankheit vielleicht doch
durchleben, ohne krank zu werden. Ohne zuviel zu leiden, meine ich – ohne
wirklich schizophren zu werden.

RAINER METZGER: Ich möchte mich auch auf Herrn Weibels Verbindung von
Identität und Original beziehen, und ihm vorschlagen, ob man es nicht grade für
den Modernismus als krasse Gegensätzlichkeit ausweisen kann: Die Frage nach
der Identität des Autors reibt sich gerade am Prinzip des Originals. Um es
vielleicht besser darzustellen: Der heute vielzitierte Borges – es gibt eigentlich drei
Texte von ihm, die im Kunstbetrieb ihr Wesen treiben: der *Pierre Menard*-Text,²
der zweite ist die *Bibliothek von Babel*,³ wo es darum geht, daß durch sämtliche
Buchstabenstabenkombinationen, wüst kombiniert, ins Unendliche gedacht, alle
Texte, die bisher existieren, entstehen können, und der dritte ist die Geschichte
von einem Kartographen, der eine so exakte Karte fabrizieren wollte, daß er
letztlich bei der exakten Verdopplung der Landschaft endet. Was ich sagen
möchte, ist, daß alle drei Unikate sind, daß also die Frage nach der Identität des
Autors im Modernismus das Unikat zumindest als Korrektiv braucht. Letztend-
lich landen wir bei der Frage – und ich denke, Thierry de Duve hat sich darauf
bezogen, als er vom Ich als Shifter sprach, was die hier auch schon öfter
beschworene Rosalind Krauss den Index nennt: Wie kann sich ein Kunstwerk,
und gerade ein Kunstwerk als Unikat, als Original von selber schaffen? Und da
sind wir bei Duchamp, dessen Produktion eines Kunstwerks anonymisiert worden

ist. Da sind wir auch bei Fernando Pessoa, der selbstverständlich seine fiktiven
Dichter Originale oder Unikate als Texte schaffen läßt. Also ich denke, im
Modernismus ist das Original die Folie, vor der sich die Frage nach der
künstlerischen Identität eigentlich erst ausbreiten kann.

LYNNE COOKE: Ich möchte dem noch eine weitere Sache hinzufügen, sie knüpft
an einen aktuellen Fall im amerikanischen Recht an, und ist sehr beachtenswert:
Es ging um eine Frau, Barbara, die ihren Freund eines Vergewaltigungsversuchs
beachtigte. Sie litt an einer multiplen Persönlichkeit. Ihr Freund wußte, daß sie
eine zweite Persönlichkeit hatte, Sarah, die ganz anders als Barbara war, ganz
andere Moralmassstäbe hatte, und ihr Freund rief diese andere Persönlichkeit auf
und stellte sie vor, bei Gericht, und das Interessante war, diese Persönlichkeit
stand auf, sie war nicht verschwunden. Und ich glaube, wir können immer öfter
beobachten, daß diese multiplen Persönlichkeiten ge- und erkannt werden. Wir
können auch an Bereiche der Unterhaltungskunst denken, wo Elvis Presley-
Imitatoren versuchen ihn nicht nur als zwanzig- oder dreißigjährigen zu verkör-
pern, sondern auch versuchen, seine Identität zu übernehmen, wenn er weiterge-
lebt hätte und seine Karriere als Musiker weitergeführt hätte.

PETER WEIBEL: Also, ich möchte den beiden noch antworten. Wenn wir Michael
Jackson nehmen, schaut er klarerweise heute anders aus als vor einigen Jahren. Er
ist noch der Shifter Michael Jackson, er ist auch der Index Michael Jackson,
obwohl er als Person ganz anders aussieht. Ich möchte zeigen, das was du
meinst, daß man die Position verändert; nur, im klassischen Subjekt hat man
immer geglaubt, man ist der gleiche –

THIERRY DE DUVE: – aber Michael Jackson ist ein Symptom –

PETER WEIBEL: Das meine ich ja, er ist ein virtuelles, oder hybrides, oder
terminales Subjekt. Und die Leute lieben ihn deshalb, weil er ihnen das vorführt.
Er führt den Leuten einen Wunsch vor, den sie gerne erfüllt hätten. Das ist keine
Krankheit, sondern das ist das Genießen, wozu man gezwungen wird. Der Koons
macht in seinen Kunstwerken genau das gleiche. Er hat sich ja selbst operieren
lassen, damit er eine glattere Haut bekommt, aber auch seine Objekte liegen auf
der gleichen Ebene des Shapings, was Michael Jackson macht.

NN: Ich finde die Ichstärkung, mit der Thierry de Duve vorhin angefangen hat, an
sich sehr richtig, denn sonst endet man in der Konfusion. Denn es endet sonst in
diesem Posthuman-Diskurs, den Elaine Sturtevant dann recht souverän und
lakonisch zurückgewiesen hat.

THIERRY DE DUVE: – Nein, aber davon spreche ich nicht –

NN: (zu Thierry de Duve): Ich sagte, die Ichstärkung, die Sie begonnen haben,
bezogen auf Ihre freundschaftlichen Kritik an Weibel, mit der bin ich sehr
einverstanden. Wenn man diese Ichstärkung nicht beginnt, wenn man nicht genau

weiß, was das Ich ist, dann wird die Konfusion immer größer. Daß das Ich zerflattert, ist eine Tatsache. Ob das eine postmoderne Tatsache ist, oder nicht, ist nicht so wichtig. Eine These wie die Weibels, die er vom Ironischen oder vom Faktischen her macht, kann mir als Hypothese gefallen. Aber man muß sie ja nicht affirmieren, wenn sie mit einer sozialen oder, wie Sie auch sagten, einer diagnostischen Tatsache übereinstimmt. Dann macht ein bestimmter kunsttheoretischer Diskurs wieder den Fehler, sich an einen vorübergehenden Mainstream anzuschließen, wie das einmal der Marxismus ist oder was anderes, und jetzt also die Zerflatterung des Ichs. Wenn das Ich gestärkt wird, ist das eben ein Diskurs der Minderheiten. Und der wird zum Beispiel wahrscheinlich eine produktive Zukunft in der Kunst sein. [...]

SILVIA EIBLMAYR: Für die, die das Schlagwort »Posthuman« nicht kennen: Es gab eine Ausstellung unter diesem Titel, wo der Katalog einerseits ganz allgemeine heutige Phänomene, von Michael Jackson bis zur Gentechnologie, thematisiert – also alles, was wir heute an wissenschaftlichen, medizinischen und technischen Methoden haben, um den Körper im Sinne eines perfekten Bildes zu verändern. [...] Ich denke, man sollte noch einmal ansetzen bei dem Phänomen, das der Katalog »Posthuman« gezeigt hat: daß hier sehr wohl diese Frage der Spaltung des Subjekts, oder des hybriden Subjekts zur Sprache gekommen ist. Wenn wir das nicht leugnen oder verdrängen, daß es diese Ich-Spaltung gibt, wenn wir unsere Debatte über den Begriff Original führen, dann können wir darüber weiterreden.

PETER WEIBEL: Bei der Arbeit von Cindy Sherman sieht man doch sehr genau, was ein positionales Subjekt ist. Sie taucht in der Arbeit nie auf als Originalperson, sondern man sieht immer nur ihre verschiedenen sozialen Funktionen der Frau, als Krankenschwester, als Hausfrau, einmal als Advokatin. Und die Summe, wenn du so willst – man sieht hier das Angebot, das die Gesellschaft hat, also die sozialen Agenden, die du als Subjekt verkörpern kannst, und mehr hat sie nicht. Sie kann nur das erfinden. Und das ist das Schöne bei der Arbeit, daß sie sich auf Bilder beruft. Sie beruft sich nicht auf das, was sie ursprünglich möchte als Frau, oder was sie gerne hätte, sondern sie beruft sich bei der Entfaltung ihrer Heterogenität auf die sozialen Rollen, die die Medien ihr vorgeben. Das ist die Qualität ihrer Arbeit. Das ist natürlich eine Shifter-Funktion, aber sie ist natürlich nie die gleiche, als Kunstwerk. Als Künstlerin ist sie Cindy Sherman. Aber die Person, die ich dort sehe, diese terminale Identität ist immer etwas anderes.

NN: Ich möchte an Herrn Duve und Herrn Weibel die Frage stellen, ob Sie eine spezielle Vorstellung davon haben, welchen Effekt die Digitalität nach Jean Baudrillard ausgeübt hat.

THIERRY DE DUVE: Das ist eine Frage für Peter.

PETER WEIBEL: Die Auswirkung ist die: Die mechanische Reproduzierbarkeit hat eine Vervielfältigung ein und desselben ermöglicht, mit leichten Verschiebungen. Bei Warhol sieht man das gut: Man hat ein Bild, man kann es mit einem Siebdruck tausendfach vervielfältigen, man kann die Farbe ein bißchen ändern, aber im Prinzip ist es immer die gleiche Vorlage. Der entsprechende Begriff ist Vervielfältigung. Bei der Digitalität ist der entsprechende Begriff die Variabilität. Das heißt, dort tue ich eben nicht ein und dasselbe in leichten Variationen vervielfältigen, sondern Sie haben unendlich viele Möglichkeiten und es ist tatsächlich jedesmal was anderes, Sie sehen es hier in dieser Arbeit. Das heißt, die Digitalität steigert das schon vorhandene Potential der Vervielfältigung in eine Art endlose Variabilität. Und diese Variabilität wird vom klassischen Denken als extreme Bedrohung empfunden, als Krankheit. Im Grunde aber – das ist auch der Sinn meines Titels, die Arbeit hat ja auch so geheißen: »Unter dem doppelten Druck der Selektion« – ist das positionale Subjekt viel eher imstande zu überleben. Sie können natürlich sagen, das Ziel des Subjekts ist nicht das Überleben. Aber wenn wir uns mal darauf einigen, daß das Hauptziel jedes Individuums das Überleben ist, dann ist klarerweise das starre Festhalten an der klassischen Identität nicht so gut geeignet, das heißt, je variabler und je terminaler, je hybrider ein Individuum in der heutigen Gesellschaft wird, umso besser ist es geeignet zu überleben. Die Digitalität ist eine Art Vorschein für diese Art von Strategien, wie ich überleben kann.

ELAINE STURTEVANT: Als Sie begannen, über Identität und Selbst zu sprechen, schien mir der Hauptfaktor heute hier die Einheitlichkeit dessen zu sein. Sie haben nicht über unterschiedliche oder multiple Identitäten gesprochen, es ist anscheinend der Fall, daß jeder immer derselbe sein will. Wenn ich das sonst diskutierte, bemerkte ich ein großes Verlangen, das zu sein, was außen ist, zu sein, was in der Massenkultur die äußere Realität ausmacht. Für mich ist das der entscheidende Punkt. Wenn bei Ihnen jeder immer gleich aussehen möchte, das gleiche denken möchte – ich weiß, das ist vereinfacht. Aber man sollte sich damit beschäftigen, es ist entscheidend.

THIERRY DE DUVE: Can I speak English, it's easier for me. I agreed with that. What you said this morning, happily confirmed what I intuitively understood about your art. That is, you were supposed to come and confirm the discourse about the demise of originality, the death of the author, the prevalence of replicas and doubles over identity and the self, and so on. And there you were speaking in favour of originality although your work displays the contrary, apparently. [...] Your original replicas of paintings that were quite young at the time and the fashion of sameness that has overtaken the artworld recently is indicative of a resistance which I pay homage to. Voilà! If we want to broaden the subject: I

think that there is a tragic misunderstanding about what the avantgarde was. That's a deroute of contemporary discourse and of the fact that it's so hard to really address those issues. Perhaps I will be a little bit more polemical: I think the discourse about subversion, about deconstruction, about dismantling of the classical subjects, the discourse that lends the avantgarde the aim to destroy, deconstruct and so on, is totally wrong. The avantgarde is the only tradition that we have left. From the very start, the avantgarde was in fact – perhaps one should even say – a backwards looking, in terms of where the time goes, a backwards looking defense of outmoded subjective and social positions. It is a very strange and paradoxical conception of the avantgarde to say that it is a defense not of the status quo but of some kind of otherness. Because if sameness takes over, it means that there is no other any more. And with the so-called death of God, and then the death of man, the recognition that there is an otherness, has of course been subjected to very heavy attacks. I believe that avantgarde artists have always stood in defense of that recognition of an otherness. But, of course, they have done it – and here I agree with Silvia when she spoke of the »Posthuman« show – they did it from within an acknowledgement of those historical, social and ideological and economic conditions that made that defense more and more difficult. So that in fact the strategy which the avantgarde artists developed, whether consciously or not, and most of the time unconsciously I believe, is what I would call the vaccine: That is, you inoculate the disease in order to cure yourself or to defense yourself from the disease. Artists do not deconstruct the subjects. They try to fight against a deconstruction – which is not a deconstruction of destruction – that comes from outside by working symbolically on that process of destruction itself. That's why the distinction between the real and the symbolic and the imaginary – in Lacan's terms – is an essential distinction. But when that distinction is broken down, we run great risks. I think we are in a historical situation where that is one of the risks.

ELAINE STURTEVANT: I think, resistance is a very major factor. Although I think, avantgarde sounds – I mean... that's a dangerous word today... If you're talking about resistance and there's much dialogue about artists resisting and deconstructing, I have a problem with that because: Once artists no longer impose their modes on to society in culture but rather take their modes from mass culture, then what you have is a mere reflection, it's hardly even a commentary. So, in that position it's very difficult to be avantgarde, or to have resistance... So you know what I'm talking about –?

SILVIA EIBLMAYR: Could you give an example?

ELAINE STURTEVANT: I hate to use names, it seems so sticky. But we certainly have to think of – there must be a hundred artists who have done that, it can't be difficult...

THIERRY DE DUVE: But then allow me to use your name –

ELAINE STURTEVANT: Sure – but I'm not a deconstructioner, you see...

THIERRY DE DUVE: I just want to point out to the paradox that you're speaking against sameness, and you do work exactly the same as the artists you imitate. So the only explanation I can find for this is that what you see is not what you get.

ELAINE STURTEVANT: Absolutely not, absolutely not!

THIERRY DE DUVE: Exactly!

ELAINE STURTEVANT: You know, there is differentiation in repetition, I spoke about that briefly in the lecture, and it's non-identity to identity which does create the coherence of opposites, you know. And that's a very crucial difference.

PETER WEIBEL: Ich möchte ein bißchen polemisch sagen, daß ich mit den beiden Aussagen vorhin fundamental nicht übereinstimme, und daß sie mir – besonders was Sturtevant sagt – von einer unglaublichen Naivität scheinen. Sturtevant sagt: Ein Künstler muß der Gesellschaft seinen Stempel aufdrücken, und soll sich nicht den Stempel der Gesellschaft aufdrücken lassen. So einen Künstler kenne ich nicht, die gibt es nicht mehr. Sogar Ihre eigene Arbeit ist ein Verfahren mit Künstlern, die von der Gesellschaft als große Künstler erwählt wurden. Sie haben zum Beispiel nie eine Arbeit von einem unbekannten Künstler verwendet. Sie sehen, Sie folgen genau dem, was von der Gesellschaft als große Kunst konstruiert wurde. Sie zeigen Arbeiten von Warhol bis Stella. Daran sieht man, daß die Gesellschaft ihre Moden und Stempel auch Ihnen selbst aufdrückt. Und was Sie heute morgen sagten, über Verehrung und Anbetung, das ist die Logik der Inkarnation, das genau nenne ich naiv. Sie sehen ein Bild und Sie lieben dieses Bild, und Sie denken, es ist ein großartiges Bild, und dann machen Sie es selbst noch einmal. Das ist wie Kannibalismus, Sie machen das, was Sie lieben. Ihre Arbeit kann also auch ganz anders gesehen werden.

ELAINE STURTEVANT: Oh absolutely, there is no denying that. And that has been a very big problem. But if you count what I'm talking about artists no longer imposing their modes but taking the modes, I'm talking mainly about the late eighties and the early nineties. I'm not talking about Stella or anyone like that.

PETER WEIBEL: Das war abstrakter Expressionismus, von Rauschenberg angefangen. Sie haben Elemente und Materialien verwendet, die ihnen von der Gesellschaft praktisch aufgedrängt wurden, angefangen von Cola-Flaschen und Suppendosen. Es war eine bloße Mythologie und wurde schon von vielen Leuten diskutiert, daß es eine ganz falsche Ideologie war zu denken, wir seien die Schöpfer von Originalen. Die abstrakten Amerikaner waren nur ein weiterer Schritt in einer Art Kulturaneignung von Europa her. Dieses Konzept, daß Künstler ihren Stempel der Gesellschaft aufdrücken – das sehe ich nicht, ich sehe keinen Künstler, der das tut. [...]

SILVIA EIBLMAYR: Vielleicht kann man doch nochmal den Begriff des Originals und der Kopie definieren – verstehen wir Kopie einmal im Sinn von Sturtevant.

PETER WEIBEL: Von der digitalen Sprache her, die ja viel angenehmer ist als die altmodische Sprache, ist das ganz leicht zu machen: Die Werke von Sturtevant sind back-up-Kopien.

Zwischenruf ELAINE STURTEVANT: You're in a lot of trouble with me!

PETER WEIBEL: Beim Computer hast du eine Diskette, falls das Programm abstürzt. Das ist die erste Regel für meinen Studenten, macht eine back-up-Kopie in jeder Phase. Wenn das Original verloren geht, gibt man die Kopie hinein, und beim Computer ist die back-up-Kopie genauso gut wie das Original. Bei Ihren Gemälden bin ich mir nicht ganz sicher, ehrlich gesagt.

ELAINE STURTEVANT: I certainly hope they are not the same. They'd better not be the same because then what I'm doing is totally throw-away. That's a very long term discussion we have going on here and I'm not sure that the audience is particularly in treat with all those fine details. But if you take repetition in a philosophical sense you have differentiation. And this is a very crucial element in producing work. There are certain references that you must have in terms of work. I would not be reluctant to throw away the term originality because originality seems to be such an enormous hassle in terms of definition. I don't think originality should be defined, it should be – perhaps a quality of a work. And also, if you don't use this very static word originality you change it for new materials, new technologies, and it's more open. So, I guess, you would look for other criteria, for instance maybe the energy in a work, the force – what changes the work creates, its phenomena. More open areas that would allow us to designate the difference between bad art, good art, great art and so forth. I think we're a little stuck here on this term originality, and it's part of the problem. You could probably talk about that, (zu JL)

JEAN DE LOISY: I can talk about something, I don't know if it has a relation. I want to say something about originality and this betrayal that what we see is not what we get. Something very important in the idea of reproduction is the idea of fiction that goes with it. In the story of Pierre Menard we have got it a lot, there is a sentence that history creates reality. This sentence is quite interesting: When you are talking about history of art, for instance, you duplicate it. When I said Rauschenberg made kind of tabula rasa when he erased de Kooning it's of course a fiction. You can read the same painting on two different levels, that's obvious. But probably, when an artist is duplicating works of art of the past, when Walker Evans is duplicated by Sherrie Levine, it's probably a possibility of fiction that begins. So the problem is not the formal relation between the Sherrie Levine-Walker Evans and the Walker Evans, the interesting is the gap, the fiction that can

open at that moment and the organization of the story that can be organized between each of the paintings. I think there is not much to do if you just compare it formally – there is a lot to do if you consider it like a – fiction, I think that's the best word. So I think that this distance is what we have to get, when I was speaking some time ago of those great photographers who took works of art as their first subject. Of course, they were not interested in the exact reproduction of that work of art nor in the interpretation but in the gap that exists between and would give them real information about what is the nature of the photography and what's the nature of the work they are taking. And in between those things like in a gap of time in which you do formally exactly the same thing, there happens something which is very important, probably.

ELAINE STURTEVANT: I think that's a very crucial factor: the gap that opens up between form and meaning. This is very dynamic.

NN: Ich denke, mit dem Subjektbegriff, der hier häufig aufgetaucht ist, wurde etwas ungenau umgegangen. Meiner Meinung nach ist der Versuch Peter Weibels, diesen Begriff zu verabschieden, nicht gelungen, ebensowenig wie der Versuch, das Original zu verabschieden. Und zwar weil er mit einer großen Souveränität über das andere gebietet. Sie haben diese Künstler erfunden und haben ihnen sozusagen ihre Identität zugeordnet, das heißt, Sie wissen, wer sie sind. Das sind für Sie keine anderen mehr, sondern Sie können sie sozusagen über Ihre Sprache wieder kommensurabel machen. Das gleiche gilt auch für Ihre Ausstellung,⁴ wo Sie sich im Grunde als Autor vorgestellt haben, obwohl Sie zunächst zurückgetreten sind. Ich sehe da eine Inkonsistenz, die symptomatisch dafür ist, daß sich hier eigentlich niemand gefragt hat, von welcher Position aus spreche ich. Wer spricht hier, und was bedeutet das, daß ich hier spreche. Welchen Diskurs setze ich hier fort, welchen stelle ich vor. Und woher habe ich die Souveränität, etwas zu behaupten – diese Position wurde mir zu wenig in Frage gestellt.

RAINER METZGER: Da kann ich vielleicht doch noch ein Wort dazu sagen: Ich finde Ihre Anmerkung sehr wichtig. Ich denke auch, daß das Ausdifferenzieren von Ich und Anderem in der ganzen Moderne nur eine Art von Komplexierung von Subjektivität wurde. Das beginnt schon bei Winckelmann, also ganz am Anfang der Herausbildung eines modernen Subjekts, dieser schöne Satz: »Die einzige Art für uns, groß, ja unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.« Da haben Sie schon genau die Paradoxie drin, die sich durch die ganze Moderne vielleicht etwa bis 1960 zieht. Sie haben das auch bei den Impressionisten, etwa Cézanne oder Van Gogh, die sich auf das Phantasma verlassen, die Natur – wenn Sie so wollen, abdruckhaft oder indexikalisch zu erfassen, ohne den unmittelbaren Einfluß der Persönlichkeit, die an der Leinwand hantiert. Sie haben dann eine Beobachtung zweiter Ordnung, wie es Luhmann nennen würde: Der

Künstler beobachtet sich selbst dabei, wie er unschuldigen Auges auf die Natur blickt. Das Ganze ist nichts anderes als eine Bestätigung künstlerischer Subjektivität auf einer zusätzlichen, höheren Ebene. Was am Ende steht, Herr Weibel, das Problem der Identität des Künstlers, gerade auch mit dem »Je est un autre« von Rimbaud, das Sie auch angeführt haben – am Ende steht natürlich eine höhere Bestätigung von Subjektivität, nämlich das gemeinsame Kassieren von »je« und »autre« in der Subjektivität.

PETER WEIBEL: Würde ich eben nicht sagen. Das Entscheidende am Digitalen ist, daß alle Werkzeuge, die wir bisher hatten, um Kunstwerke oder andere Produkte herzustellen, daß diese uns Menschen im Prozeß der Zeichenverarbeitung unterlegen waren. Insofern hatten wir von McLuhan bis zu Freud Theorien über die Medien als Ausdehnung der Organe. Der Computer ist das erste Werkzeug, das in der Zeichenverarbeitung zum Teil besser ist als wir. Die Turing-Maschine ist die erste Maschine der Welt, die Zeichen nicht nur schreibt, sondern auch liest und versteht, und aufgrund dessen selbst entscheidet, was sie tut. Was also bisher ein Privileg des Menschen war, der (neben den Tieren) einzige Organismus zu sein, der Zeichen prozessieren konnte – dieses Privileg mußten wir an die Maschine abgeben. Ich kann ein gutes Beispiel geben, wann dieses Problem angefangen hat: Wir danken von unseren historischen Träumen geschichtlich ab. Das ist ein Faktum, davon rücke ich nicht ab. Wir müssen unsere historischen Vorstellungen aufgeben. Man kann nicht so tun, als hätte Freud sich geirrt, wenn er sagte, wir sind nicht Herr im eigenen Haus. Das muß man zur Kenntnis nehmen. Und das nächste, das wir zu Kenntnis nehmen müssen, ist folgendes: Als die Fotografie auftauchte, erschien 1840 das Buch *The Pencil of Nature* von Talbot, vorher, 1839, hat er einen Aufsatz geschrieben, in dem er die Kamera lobte als Maschine, die das Bild selbst macht. »Auto«, heißt selbst, wir haben einen Automaten, endlich eine Maschine, die das Bild selbst macht. Es steht sogar im Titel, »ohne die Hand des Künstlers«. Damit war er aber ideologisch in der Klemme, denn er konnte dieses Abdanken als Mitglied der englischen Aristokratie nicht zugeben. Talbot hat als Kind mit dem späteren König von England gespielt, nur damit Sie wissen, in welcher Gesellschaft er verkehrte – als englischer Aristokrat konnte er nicht einerseits an den König, an die Inkarnation glauben und zugleich sagen, das Subjekt dankt als Künstler ab. Er hat aber genau beschrieben: Ich gehe weg, und ich komme zurück, und die Maschine macht das Bild selbst, das steht wortwörtlich drin. Er konnte nicht mehr sagen, das Subjekt habe es gemacht, aber auch nicht, daß es »the pencil of the machine« war. Um dem ideologischen Konflikt auszuweichen, ging er noch eine Ebene höher und hat gesagt, »Gott macht die Arbeit«. Deshalb heißt das Buch auch *The Pencil of Nature*. Das ist ein falscher Titel. Das Problem haben wir bis zu Walter Benjamin. Gehen wir einmal tiefer:

Alles was wir hier über die Krise des Originals und des Subjekts sprechen, zeigt ungeheure gesellschaftliche Transformationen auf. Künstler sind faktisch die Seismographen dieser Transformationen und zeigen sie auf. Das Buch von Benjamin heißt *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*⁵ – er hat nicht gesagt, was eigentlich genauso wichtig gewesen wäre, »der Produzierbarkeit«. Denn das Foto reproduziert nichts, sondern es wird etwas produziert. Aber Benjamin hing noch daran. 1876 ist von einem Herrn Mayhew ein inzwischen in Vergessenheit geratenes Buch erschienen – *London Labour and London Poor*, wo zwischen weiblichen reproduktiven und männlichen produktiven Körpern unterschieden wurde – in dem zum ersten Mal der Ausdruck »reproduktive Biologie« verwendet wurde. Der Begriff Reproduktion kommt also aus der Biologie. Und ich habe mit Freude gehört, daß Jean de Loisy nochmal das Wort »duplication« verwendet. Das heißt, wir reden immer noch im Jargon des 19. Jahrhunderts. Aber jetzt beginnt das Problem. Wenn Mayhew die Wissenschaft der Biologie auf dem Gedanken der Reduplikation und der Reproduktion begründet hat, hatte man dabei einen Hintergedanken und davon sprechen wir jetzt eigentlich: Er hat gesagt, die Welt kann man einteilen in produktive Körper und in reproduktive Körper. Deshalb hat er das Wort »Reproduktion« erfunden. Denn damals wollte man die Frau gesellschaftlich ausschließen von der Konstruktion der modernen Gesellschaft. Und wie ging das am besten: Er sprach von den Männern als den produktiven Körpern – das sind wörtliche Zitate, und die Frauen produzieren nichts, aber sie haben eine Fähigkeit, nämlich zu gebären, und das ist die Reproduktion. Das wurde also eingeführt, um die Frauen aus der Konstituierung der modernen Gesellschaft auszuschließen. Das ging weiter, wenn Benjamin vom Verlust der Aura beim Kunstwerk schreibt. Das ist alles Trauerarbeit, das heißt, er versucht, unter dem Stichwort »reproduktive Medien« die neuen technischen Medien von der Konstruktion der Welt auszuschließen. Und wenn wir hier von den Künstlern sprechen, dann kommen wir auf eine typische Rhetorik der 70er und 80er Jahre: Die Frauen sind sehr gut vertreten in Video, in Performance, in Fotografie, weil das von vorneherein abgewertete Medien waren. Wie lange hat es gedauert, daß Eva Hesse als große Bildhauerin anerkannt wurde, wie lange wird es noch dauern, bis man anerkennt, daß Eva Hesse eine bessere Bildhauerin ist als Richard Serra? Das wird noch lange dauern, das ist meine Auffassung. Das heißt, wenn man gesagt hat, die Frauen sind gut in Video, in Fotografie, in Film, dann hat man sozusagen minderwertige Subjekte auf minderwertige Medien geschmissen. Die Krise, von der wir hier reden, ist gerade das: Es geht darum, was bisher ausgegrenzt und marginal war, über die Debatte des Subjekts ins Zentrum zu bringen. Und die Künstler, die wir erwähnt haben, haben alle das große Verdienst,

in ihrer Arbeit diese Krise überhaupt zu zeigen. Ein Beispiel, daß das noch weitergeht: In der Quantentheorie plagt man sich nicht mehr so wie in der Kunst. Richard Feynman hat einen Nobelpreis bekommen für den Nachweis, daß die Position eines Partikels (und damit auch eines Subjekts) nicht nur durch seine vergangenen Positionen, sondern auch durch die zukünftigen und durch alle möglich gewesen Positionen bestimmt wird. All diese Möglichkeiten zusammen nennt man Wellenamplitude, und die bestimmt die aktuelle Position dieses Partikels. Hier haben wir also die beste Definition des positionalen Subjekts: Alles das, was ich tue, ist okay, aber all das, was ich nicht tue, ist genauso wichtig und bestimmt mich genauso. Und alle Möglichkeiten, die ich gehabt hätte und die man mir nicht gibt, bestimmen mich genauso. Das ist das Leiden, von dem Borges spricht: »Leider bin ich Borges« – weil das was ich real geworden bin, ein Mangel ist, weil das Symbolische, das Imaginäre immer weggenommen wurde. Die Künstler, von denen wir gesprochen haben, die wollen ja noch viel mehr als nur das Original diskutieren.

Vom Tonband transliteriert von Michaela Wöss

- ¹ Vorbemerkung: Die Vorträge wichen zum Teil von den hier abgedruckten Texten ab. Wenn in der Diskussion auf Fragestellungen eingegangen wurde, die in der Druckfassung nicht mehr angesprochen sind, so sind diese jedoch aus dem Zusammenhang unmittelbar einsichtig.
- ² Jorge Luis Borges, »Pierre Menard, autor del Quichote«, *El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires 1941 (zit. nach: Kindlers neues Literaturlexikon 1989)
- ³ Jorge Luis Borges, »La Biblioteca de Babel«, in: ders., *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires 1941 (zit. nach: Kindler)
- ⁴ Ausstellung: *Inszenierte Kunst-Geschichte*, 15. 12. 1988–13. 1. 1989, Wien MAK
- ⁵ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M. 1975