

Ausbruch der Kunst-Politik und Verbuche II: Carl Heymann (1859-11)

Berlin 2007

Grundlagen des Attatismus (2007)

Peter Weibel

S. 95 - 124

Ich werde zur Problematik der Performance vortragen, mit der ich mich ungefähr seit vierzig Jahren beschäftige, um dann einen Ausblick geben zu können auf die Aporien der Performance, und wie diese vielleicht gelöst werden können durch eine zukünftige Kunstpraxis des Attatismus.

§ 1

Die körperorientierte Performance, beispielsweise im Wiener Aktionismus, ist entstanden aus der Krise der Repräsentation. Das ist ein altmodischer Ausdruck für ein Problem, das eigentlich bis heute nicht gelöst ist. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts stellen die Künstler die Rolle des Bildes in Frage. Um 1915 fand man zwei Antworten:

Einerseits sagte man: Das Bild ist eigentlich eine Illusion, das Gemälde ist sozusagen bürgerliches Theater, da es nur ein Bild, aber keinen Gegenstand liefert. Es ist nicht die Wirklichkeit. Der entscheidende Anspruch, den die Künstler schon im Dadaismus stellten, war zu sagen: Wir sind gegen Bilder, weil wir die Wirklichkeit einführen möchten. Wenn ich ein Bild male, dann bilde ich nicht den Gegenstand ab, sondern ich mache ein abstraktes

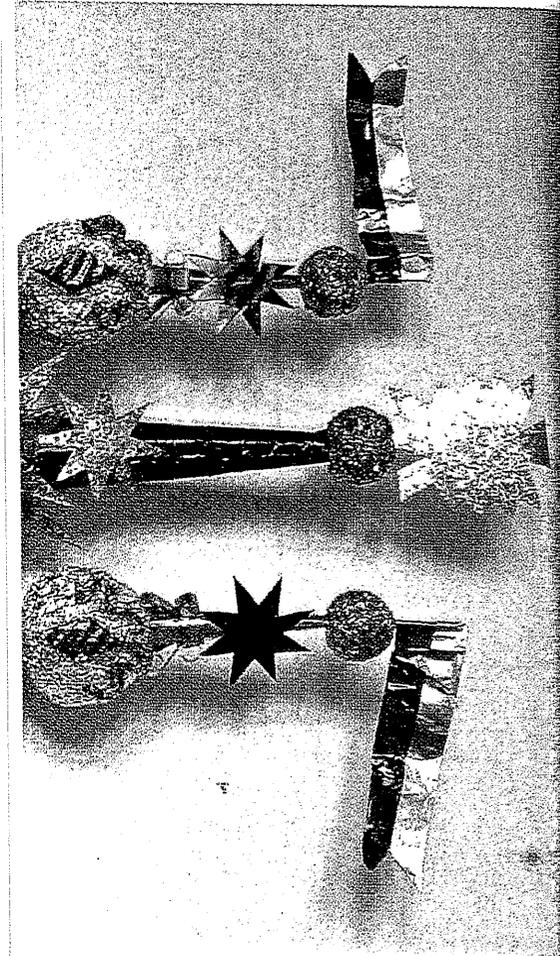


Bild. In Wirklichkeit bildete man immer noch ab: ein Quadrat, einen Kreis oder ein Rechteck. Es hat kein abstraktes Bild gegeben, aber die Idee des abstrakten Bildes war da.

Zur gleichen Zeit gab Duchamp die radikalere Antwort, indem er sagte: Wenn ich schon keine Bilder von Gegenständen mehr malen darf, mache ich nicht weiter Bilder, sondern stelle gleich einen Gegenstand hin, wie er wirklich ist. Ich bilde ihn nicht ab, sondern zeige nur, was ich vorfinde, den gefundenen Gegenstand, eben das „objet trouvé“, das „ready made“, den fertigen Gegenstand. Diese Lösung war extrem wirksam, aber auch ihre Radikalität ist verblasst.

Heutzutage ist diese Art von Gesten nicht radikal. Wenn ich das Bild ablehne, weil ich seine abbildende, repräsentative Funktion ablehne, male ich abstrakt. Oder ich zeige kein Bild des Gegenstandes, sondern den Gegenstand selbst. Ich zeige das Urinoir, ich zeige den Flaschentrockner etc. Aber welchen Gegenstand auch immer man mit dieser Duchamp'schen Geste auf ein Podest stellt – man weiß immer, das ist Kunst. Sobald ich einen Gegenstand auf ein Podest oder in eine Vitrine stelle, wird er immer nur als visuelle Form gesehen, das heißt als Tauschwert. Wenn ich einen Gegenstand hinstelle, muss ich auch seinen Gebrauchswert definieren. Man kann z.B. nicht ins Museum gehen und ins Urinoir pissen. Die Gebrauchsfunktion

der Gegenstände, die im Museum ausgestellt sind, wirklich als solche in Anspruch zu nehmen, das wäre eine Aufgabe des Attainismus.

§2

Die Kunst kann ihre Aufgabe nicht darin sehen, Waren, die andere ohnehin produzieren, noch einmal zu produzieren und zu behaupten: Wir machen jetzt Gebrauchsgegenstände wie alle anderen, aber sie sind schlecht designt und nicht funktionsfähig, deshalb ist es Kunst. Die Duchamp'sche Geste verdoppelt die Objektwelt. Sie stellt sich nicht der Gebrauchsfunktion des Gegenstandes.

Eine radikale Malerei beginnt eigentlich 1921 mit Rodtschenko; damals Mitglied der Konstruktivisten. Er sagte, ich male keine Dreiecke mehr, keine Quadrate, sondern ich male nur die Farbe Rot auf ein Bild oder die Farbe Blau oder Gelb. So entstanden die ersten drei monochromen Bilder in der Geschichte der Kunst. Er schrieb dazu: „Keine Darstellung mehr.“ Das Ende der Malerei wurde also nicht von Kritikern von außen diagnostiziert, wie im Feuilleton gerne behauptet wird, sondern das Ende der Malerei haben die Maler selbst verkündet.

Noch einen Schritt weiter ging Rodtschenko aber, indem er sagte: Wenn ich jetzt keine Abbilder mehr mache, sondern nur noch pure Farbe, Rot oder

Blau oder Gelb, auf eine Leinwand auftrage, dann kann ich nicht mehr weiter malen. Deshalb nehme ich jetzt den Gegenstand hinzu, aber nicht, wie Duchamp, als ästhetisches Objekt, sondern den Gegenstand in seiner Gebrauchsfunktion, also mache ich Möbel. Er hat ganz normale Möbel hergestellt, die man verwenden konnte und sagte dann: Das ist nicht nur das Ende der Malerei. Wenn ich Gegenstände habe, die ich gebrauchen kann, wieso soll ich sie Kunst nennen? Damit hat er auch die Kunst abgeschafft. Aus der Abschaffung des Bildes ist schon damals die Abschaffung der Kunst entstanden. Rodtschenko und die Suprematisten sind die eigentlichen Vorläufer der Attaiisten, weil sie gesagt haben: Wir lehnen jede klassische ästhetische Lösung ab, die sich aus Bildern definiert. Damit müssen wir nicht die Ästhetik aufgeben. Wir können die Kunst aufgeben, ohne die Ästhetik aufzugeben. Ästhetik ist etwas anderes als Kunst.

Brancusi ist bekannt für seine abstrakten Skulpturen, jeder kennt sie. Aber seine wirkliche Leistung war schon 1913, zur gleichen Zeit wie Duchamp und Malewitsch, zu sagen: Ich mache eine Bank, auf die kann ich mich setzen, das ist eine Bank. Ich kann auf die Bank auch eine Skulptur stellen, dann ist diese Bank ein Sockel. Ich kann auch eine Skulptur nehmen, und die Skulptur wieder auf die Skulptur stellen, dann ist es ein Skulpturensockel. Es gibt eine Skulptur, es gibt einen Sockel, beide sind zweck-

frei, nicht zu gebrauchen. Dann gibt es noch das Objekt, das ich benutzen kann, den Gebrauchsgegenstand. Diese Dreiteilung hat man nicht akzeptiert. Brancusi hat in einer Ausstellung eine Tür vor eine Wand gebaut, so dass man nicht durch sie hindurchgehen konnte. Also hat er das nichtfunktionale Objekt zu Kunst erklärt. Gleichzeitig sagte er: Wenn Sie sich auf diese abstrakte Skulptur setzen, ist sie eine gute Bank, Sie können die Skulptur auch als Bank verwenden. Er hat jeden Gegenstand sowohl als Gebrauchsgegenstand wie auch als Sockel für eine Skulptur wie auch als Skulptur geschaffen. Er hat allerdings alles selbst mit der Hand gemacht im Gegensatz zu Duchamp, der ja nichts mehr selbst produziert, sondern industriell gefertigte Gegenstände einfach nur eingekauft und hingestellt hat. Das ist eine wichtige Lehre auch für den Attatismus: Kunst muss nicht mehr selbst gemacht werden. Kunst kann ohne den Künstler entstehen und auch ohne die Hand des Künstlers.

§3

Der kritische Punkt bei Duchamp war, dass er nur eine Doublette der Gegenstandswelt geliefert und sich nicht dem eigentlichen Problem der Gebrauchsfunktion gestellt hat. Zu den meisten Gegenständen wird heute die Gebrauchsanweisung mitgeliefert. Beim Sessel ist das zwar nicht not-

wendig, da weiß ich, ich setze mich hinein. Da muss nicht mehr stehen: „Bitte setzen.“ Wenn Sie aber einen Rasierapparat zum ersten Mal verwenden, dann merken Sie schon, Sie brauchen eine Gebrauchsanweisung. Oder wenn Sie in ein modernes Hotel gehen und die Badewanne einschalten wollen, brauchen Sie eine Gebrauchsanweisung, weil Sie sonst den Knopf nicht finden. Jeder Gegenstand, der eine gewisse Komplexität hat, braucht eine Gebrauchsanleitung. Gebrauchsgegenstand, Gebrauchswert und Gebrauchsanleitung gehören zusammen.

Am Anfang hat auch Duchamp noch die Gebrauchsanleitung mitgeliefert. Man hat strenge Regeln dafür aufgestellt, wie man ein Kunstwerk zu rezipieren hat. Duchamp hat gesagt: Rechtes Auge zu, 5 cm Abstand und 10 Minuten lang schauen. Dass der Künstler nicht das Kunstwerk definiert, nicht das Objekt, nicht das Produkt, sondern den Prozess, und die Bedingungen, unter denen dieses Objekt, dieses Produkt rezipiert werden soll, also eine Handlungsanweisung, bedeutet, wenn man so will, den Beginn einer terroristischen Kunst.

Die radikale Neoavantgarde hat dann gesagt: Wir nehmen die Gebrauchsanweisung, lassen aber den Gebrauchsgegenstand weg. Kunst besteht nur aus Handlungsanweisungen: „Follow this line.“ „Schalte den Gasherd ein.“ „Schneide mir etwas von meinem Kleid runter.“ Fluxus war im-

mer ein kleines Kärtchen mit einer Handlungsanweisung drauf, was etwas erzeugt hat, das man „Event“ nannte. Das war schon 1960. Die Serie von Handlungsanweisungen, das war sozusagen auch die Anweisung an den Betrachter, diese Linie: Ich stelle die Bedingungen auf und bestimme dadurch, was der Betrachter tun soll. Wie der Betrachter darauf reagiert, das ist dann Kunst, egal, ob er die Anweisung befolgt oder nicht. Wenn ich eine Karte habe, macht die noch nicht das Kunstwerk aus. Erst der Akt selbst, die Ausführung der Gebrauchsanweisung durch den Betrachter, ist das Kunstwerk.

Etwa zur Zeit meiner Aktion „Das Recht mit Füßen treten“ 1964 hat der Philosoph J.L. Austin das Buch „How to make things with words“ geschrieben. Die meisten Künstler haben damals nicht gesehen, dass, wenn man schon Objekte einführt, diese Objekte durch Worte eingeführt werden. Wittgenstein hat gesagt: „Die Bedeutung des Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.“ Wenn ich jemanden auffordere, mir ein „Stiegl“ (Bier) zu bringen, und er bringt mir ein Glas Wasser, kann ich sagen, er hat einen Dachschaden, weil er nicht versteht, was ich sage. Oder ich kann mit Foucault sagen: Der Wahn ist hier die richtige Antwort auf die Realität, die eine gefährliche ist. Oder ich muss sagen, dass ich mich schlecht ausgedrückt habe. Wenn ich meine Aufforderung dreimal wiederhole und jedes Mal etwas ande-

res gebracht bekomme, dann habe ich ein echtes künstlerisches Problem. Solche künstlerischen Probleme sind genau der Ansatz für den Attainismus. Die Sprache selbst ist konstitutiv für das Verstehen von Dingen. How to make things with words: Ich mache ein Produkt durch einen sprachlichen Akt.

Sprachliche Akte haben, wie Austin sagt, beide Aspekte, Macht und Ohnmacht: Ob ein Richter den Satz sagt: „Sie sind zu drei Jahren verurteilt.“, oder einer sich Priester nennt und sagt: „Sie sind jetzt verheiratet.“, in beiden Fällen sind das nur Worte, Schallwellen, die eigentlich gar keine Bedeutung haben. Genauso, wie wenn ich zu Ihnen sage: „Bring mir ein Stiegl!“ oder „Bring mir ein Glas Wasser!“ Aber plötzlich ist man für drei Jahre im Gefängnis eingesperrt oder sagt: „Jetzt bin ich verheiratet.“, trägt einen Ring und hält sich an das, was der Priester gesagt hat. Für mich damals völlig unverständlich und auch heute noch unverständlich. Woher kommt diese illokutionäre Macht, diese Macht des Wortes? Wie wird sie möglich? Es wurden doch nur Schallwellen im Raum produziert. Es gibt genau diesen merkwürdigen Punkt, an dem die Sprache die Macht hat, reale Dinge, reale Verhältnisse zu schaffen. Das ist es im Augenblick, wogegen man als Künstler anrennen kann, gegen diese Macht des Performativen.

1975 habe ich in meiner Ausstellung „Raum der Sprache“ versucht, das zu zeigen. Ich habe mich hingestellt und meine Zunge in einen schweren Stein

einbetoniert, weil ich ausdrücken wollte: Leider hat die Sprache nicht die Wirkung von Schallwellen, die einfach vorbeirauschen, sondern sie ist etwas wie ein Stein, etwas, das schwer wiegt. Leider habe ich dieses Märtyrerspiel zu lange durchgehalten, denn nach acht Stunden habe ich meine Zunge nicht mehr herausgebracht, sie war einfach fest verankert im Beton. Jemand musste kommen und mich herausstemmen. Das hat nicht gut funktioniert, so dass ich auch heute noch eine schwere Wunde an der Zunge habe.

§4

In der performativen Macht der Sprache liegt ein ungelöster Widerspruch für das Theater. Wenn auf der Bühne jemand sagt: „Sie sind zu drei Jahren verurteilt.“, dann weiß jeder, das ist Spiel, und nimmt es nicht ernst. Oder wenn jemand im Theater sagt: „Sie sind jetzt verheiratet.“, dann weiß man, das ist Spiel und nimmt es nicht ernst. Insofern war damals auch das Theater in unserer Schusslinie, in der Kritik der Repräsentation. Man kam damals auf Theaterstücke von Grotowski bis zu Artaud zurück, weil man glaubte, die Illusion spiele darin keine Rolle. Man sagte, o.k., gehen wir zurück zu einem Theater des Körpers.

Man war der Ansicht – fälschlicherweise, sage ich heute –, dass der Körper das Reale sei, der Körper garantiere die Natur, der Körper sei eine

Instanz des Realen, oder, was an Kafka erinnert, der Schmerz sei das einzig Reale. Das ist das Axiom einer masochistischen Ästhetik. Heute gibt es ganze Bewegungen in Amerika, die sich selbst „Cuts“ zufügen, riesige Jugendbewegungen in der Popkultur, von Nirvana abwärts, die versuchen, sich Schmerz zuzufügen, um zu zeigen: Das ist die Wirklichkeit.

Für die Aktionskunst gibt es in der Körpereinschätzung zwei Möglichkeiten, die sich wesentlich von einander unterscheiden: Man macht Aktionen, die Selbstverletzungen sind, um *den* Körper zu befreien. Man kann den Körper befreien wie in der sexuellen Revolution. Oder man kann sich *vom* Körper befreien. Oswald Wiener und ich wollten schon damals eine Befreiung *vom* Körper, während Nitsch und Brus eine Befreiung *des* Körpers wollten. Heute kommt uns die Befreiung des Körpers deshalb altmodisch vor, weil sie behauptet, der Körper sei etwas Natürliches, eben das Reale. Je weiter die Naturwissenschaften voranschreiten, desto deutlicher sehen wir doch, dass der Körper etwas Konstruiertes ist, eine chemische Fabrik. Man kann durch den Einwurf einer Pille steuern, wie man Farben und einiges mehr wahrnimmt, oder den ganzen Hormonzyklus der Frau durcheinander bringen. Die Revolution kann nur kommen, wenn ich davon ausgehe, dass ich den Körper durch äußere Eingriffe selbst konstruieren und revidieren kann. Die Künstler damals, die den Körper betont haben, waren insofern

klassisch, als sie die Mittel, die sie gelernt haben, von der klassischen Kunst auf den Körper übertragen haben: Lucio Fontana schlitzte die Leinwand. Wenn der Körper die Leinwand ist, so schlitzte ich mich selber.

Interessant daran sind für mich allein die Fragen: Wieso hängen die Leute sich geschlitzte Leinwände im Wohnzimmer auf und empfinden das als schön? Warum haben sie kein schlechtes Gewissen dabei? Warum kommt nicht die Polizei ins Wohnzimmer und sagt: „Da ist etwas nicht in Ordnung.“? Wenn man sich aber in der Öffentlichkeit hinstellt und aufschlitzt, dann kommt die Polizei, dann kommen die Psychiater und sagen: „Mit dem Mann ist etwas nicht in Ordnung.“ Diese Grenze ist wirklich interessant, denn die Logik ist die gleiche: Zerstörung eines Kunstwerkes, Selbsterstörung eines Kunstwerkes, indem ich eine Leinwand schlitzte. Jeder kann sagen: Meine Haut ist eine Leinwand, und wenn ich da einen Schlitz reinmache, wiederhole ich die Geste von Fontana. Wieso ist das eine jetzt pathologisch und das andere nicht? Wieso ist nicht schon Fontana ein Pathologe und ein Verbrecher, der eigentlich verhaftet gehört? Solche Überlegungen habe ich schon damals öffentlich geführt, immer vor Gericht.

1970 hatte ich einen Prozess, weil ich sagte: Ein öffentliches Museum ist ein privates Musikinstrument. Das war mit einem Kollegen in Göteborg, in

der Nacht. Wir haben Instrumente an die Glasfassaden gehängt, wir hatten Äxte, riesige Steine und andere Wurfinstrumente. Und wir haben gesagt: Dies ist die Partitur, in diesem Rhythmus müssen die Instrumente durch die Fenster geschmissen werden, dann brechen die Fensterscheiben ein, das erzeugt dann dieses Klirren, dann geht die Alarmanlage los, dann kommt die Polizei. Das Ganze war eine Sinfonie, die das Museum gespielt hat. Eben eine reine Handlungsanweisung. Natürlich haben wir das anonym gemacht. Am nächsten Tag wurde in der Zeitung geschrieben: Das ist eine komische Sache, nichts ist gestohlen worden, niemand hat eingebrochen, also eine kryptische Mitteilung. Die Aktion wurde dann in einer Kunstzeitschrift besprochen. Zwei Jahre später sagten die Staatsanwälte in Österreich: Aha, wieder ein kriminelles Kunstwerk, eine boshafte Sachbeschädigung. Ich wusste, das sind alles nur Worte, und ich muss nur versuchen, diese Worte so zu drehen, dass sie keine illokutionäre Macht haben. Mein Partner und ich waren laut Kunstwerk die Autoren, laut Anklage die Täter. Wir haben mit der Justiz nach sprachphilosophischen Kriterien gestritten. Auf die Frage, ob ich denn wirklich nicht gedacht hätte, dass das Glas vielleicht kaputt gehen könnte, antwortete ich: „Es war nach allen Regeln des Rationalismus ausgeschlossen, dass es kaputt geht.“ Denn hätte ich zugegeben, dass ich damit gerechnet hatte, wäre der Fall einge-

treten, dass es hätte kaputt gehen können, und sie hätten mich gehabt. Man nennt das „Dolus eventualis“, Inkaufnahme dessen, was geschehen könnte. So habe ich immer steif und fest behauptet: Das kann gar nicht passieren. Sie haben tatsächlich die Probe aufs Exempel gemacht und Glaswände aufgestellt, genau wie in Schweden, das muss Unmengen an Geld gekostet haben. Sie haben die Hämmer nachgemacht, draufgedonnert, aber die Glasscheiben sind nicht zerbrochen. Die Polizisten haben sich eben nicht so angestrengt wie wir. Damit war bestätigt, dass es gar nicht denkbar gewesen ist, dass die Glasscheiben hätten zerbrechen können.

Die körperzentrierten Aktionen vieler Künstler verstehe ich als Antwort auf die mediatisierte Gesellschaft. Indem sie den Menschen zum Naturzustand zurückbringen möchten, sind sie der Komplexität unserer Gesellschaft, die durch solche performativen Akte und durch Medien konstruiert wird, nicht gewachsen. Es ist im Grunde ein restaurativer Ansatz, weil er versucht, die Produktion und Rezeption von Kunst auf alte Bedingungen zurückzuschrauben. Außerdem wiederholen die Körper der Künstler die ästhetische Art und Weise, wie man die Bilder macht, eben das Schlitzen.

„Ausbruch der Kunst“ hieß in den 60er Jahren: Ausbruch aus dem Bild. Er hat sich in drei Schritten ereignet: Zuerst machte man eine Aktion auf der Leinwand, das berühmte Actionpainting. Da war der Körper schon sichtbar.

Dann machte man eine Art Aktion vor der Leinwand, beschmierte sich mit Farbe wie Brus und andere: Man malte die Leinwand weiß an, monochrom, sich selbst weiß, dann einen schwarzen Strich drüber, der auf der Leinwand anfang und über den Körper ging. Man wurde Teil des Bildes. Obwohl ich zu Beginn gesagt habe, der Ausbruch aus dem Bild, das Ende der Malerei habe mit der Auflösung des Tafelbildes begonnen, hat man im Grunde die Strategien der Malerei einfach fortgeführt, mit dem Unterschied, dass man sie auf den Körper übertragen hat.

Der nächste Schritt waren Aktionen ohne Leinwand, nur mit dem Körper. Da konnte man was machen mit den Händen, mit den Genitalien, und dann konnte man noch die Gebrauchsfunktion der Genitalien einführen. Wenn ich Duchamp nehme, heißt das: Ich kann nicht nur ein Pissoir ausstellen, ich kann auch pissen. Ich kann nicht nur die Künstlerscheiße von Manzoni, in Dosen verpackt, ausstellen, sondern ich kann auch die Tätigkeit ausführen, ich kann scheißen und mit Gerhard Rühm sagen: „Scheissen und brunzen sind kunsten.“ Das ist das Interessante, dass die Gesellschaft eine Sache, die der Warenästhetik verpflichtet bleibt wie die Künstlerscheiße von Manzoni – es gibt ungefähr 195 kleine Dosen mit Manzonis Künstlerscheiße – akzeptiert und nicht untersucht nach dem Motto: Wenn es wahr ist, dass da Scheiße drin ist – ob es wahr ist, lassen wir mal dahingestellt –, dann haben

sie einen hohen Auktionswert. Man akzeptiert teilweise auch das Urinoir. Hingegen weigert sich die Gesellschaft, die Tätigkeit, die damit verbunden ist, den Prozess, das Defäzieren oder das Urinieren, als Kunstwerk zu akzeptieren. Auch hier, in diesem Widerspruch zwischen Produkt und Prozess, liegt eine Möglichkeit des Attatismus. Man müsste zeigen, dass die Widersprüche der Kunstproduktion lösbar sind.

Der Ausbruch aus dem Bild hat dann leider nicht zum Ende der Kunst geführt – wenn die These stimmt, dass diese Ausbruchsversuche nur ein Transfer malerischer Strategien auf andere Medien, nämlich vom Bildmedium ins Körpermedium, waren –, sondern die Leute sind wieder zum Malen zurückgekehrt. Brus und Nitsch malen heute wieder wie vorher. Früher sagten sie, die Aktion sei ein Ausbruch aus dem Bild. Heute sagen sie, die Aktion sei eine Vorbereitung auf das Bild.

§5

Selbst wenn man nur 14 Tage oder drei Wochen im Gefängnis verbringt, wie es bei mir der Fall war, liest man dort mangels anderer Dinge auch die Gefängnisordnung. Dabei ist mir der interessante Satz aufgefallen: „Jede geheime Sprache ist verboten.“ Es gehört zur Ideologie von Baader-Meinhof bis zu den Terroristen heute, dass man versucht, eine Geheimsprache zu

erfinden, weil der Staat vor einer Kommunikation Angst hat, die nicht transparent ist. Der Staat verlangt Transparenz. Leider gehören Geheimsprachen zum Wesen des Militärischen. Jede Nation erfindet eine Geheimsprache, wenn sie Krieg führt. Der Staat hat in dieser Krisensituation nicht nur das Monopol auf Tötung, er hat auch das Monopol auf die Geheimsprache. Die Versuche, auch von Theaterautoren wie Artaud, durch Geheimsprache subversive Akte zu setzen, sind, meiner Meinung nach, davon überschattet, dass sich der Staat, der bekämpft wird, ebenfalls einer Geheimsprache bedient. Geheimsprachen – das sieht man auch bei den Terrorakten vom 11. September – sind nützlich für die Kriegsführung.

Dahinter steckt ein Problem, das uns auf die Krise der Repräsentation und des Bildes zurückbringt: Repräsentiert werden kann nur, was sichtbar ist. Was sichtbar ist, ist anwesend. Was nicht sichtbar ist, also das Abwesende, kann man nicht malen. Nur selten haben Künstler versucht, etwas zu malen, was sie nicht sehen. Man sitzt herum und malt halt das, was man im Atelier sieht. Einen abstrakten Begriff wie die Freiheit kann man in der allegorischen Form einer Frau darstellen, oder man kann wie die Surrealisten das Unbewusste malen. Indem sie das Unsichtbare sichtbar gemacht haben, standen sie nicht nur im Dienst der Revolution, sondern auch im Dienst des Staates, weil sie dessen Forderung erfüllt haben, das geheime Seelenleben sichtbar zu machen.

An der Problematik des 11. September kann man das ganz gut sehen: Die Quelle der Sehnsucht nach Sichtbarkeit ist der Wunsch nach Sicherheit. Die gesamteuropäische Internationale ist vom Wunsch nach Transparenz und nach Rationalität getragen. Alles muss rational erklärbar sein, alles muss transparent sein, nur das garantiert Sicherheit. Das merken Sie, wenn Sie am Flughafen einchecken. Ich habe ein paar Mal versucht, performativ durch die Kontrolle zu kommen. Es ist mir zwar gelungen, Prozesse auf diese Weise zu gewinnen, aber die Sicherheitsbeamten habe ich nie überreden können, mich durchgehen zu lassen, ohne mich durchzuchecken. Sie kennen das Argument von Foucault, diesen berühmten Jeremy Bentham, der das panoptische Gefängnis gebaut hat, in dem jederzeit alles gesehen werden kann. Man stellt eine Gleichung aus zwei Teilen auf: Das Anwesende ist sichtbar, und das Sichtbare garantiert Sicherheit. Verbrechen geschehen im Dunkeln, und nur das Unsichtbare vermittelt Gefahr.

Aus diesem Impuls heraus versucht man, alles sichtbar zu machen und baut Hochhäuser mit Glasfassaden. Wenn Sie auf einem Parkplatz alle zehn Meter auf einem Schild lesen „Keine Angst, hier passiert kein Überfall.“, dann merken Sie doch, dass da etwas nicht stimmen kann. Um mir wirklich das Gefühl der Angst zu nehmen, dürfte hier kein Schild stehen. Wenn auf diesem Parkplatz seit hundert oder hundertfünfzig Jahren kein

Überfall passiert ist, dann muss ich das nicht hinschreiben. Hier kommt wieder das Performative ins Spiel. Wenn ich lese: „Don't be afraid“, hier passiert kein Verbrechen, keine Vergewaltigung, weiß ich automatisch: Hier sind Vergewaltigungen passiert und weiterhin möglich. Wenn der Staat an jeder Ecke verkünden muss, dass alles sichtbar, alles unter Kontrolle ist, dann hat dieser Staat mit Sicherheit panische Angst. Wenn ich auf dem Flughafen durch die Schleuse muss, weiß ich genau: Diese Gemeinschaft lebt in schrecklicher Angst vor etwas, von dem sie glaubt, dass es nicht sichtbar ist. Das ist der Angriffspunkt: Die Attacke auf diese Gleichung.

Wir haben gesehen, dass auch am helllichten Tage etwas geschehen kann, das maximale Unsicherheit schafft, vollkommen transparent für alle Fernsehapparate. Am 11. September kam der Angriff nicht aus Nacht und Nebel, sondern er kam bei strahlendem Sonnenschein. Sichtbarkeit garantiert nicht mehr im Geringsten Sicherheit. Im Gegenteil: In der Mediengesellschaft, in der wir leben, gilt die Umkehrung dieses Satzes. Je öffentlicher die Sprache ist und je sichtbarer, desto gefährlicher wird sie. Je öffentlicher, je sichtbarer die Mediengesellschaft, umso gefährlicher kann eine Attacke werden.

Die Politik des Terrors ist insofern Avantgarde, als sie die alte Gleichung „Anwesendes ist sichtbar, Sichtbarkeit ist Sicherheit“ umgedreht hat, und

der Staat für diese klassische, aber obsolete Weltauffassung noch keine neue gefunden hat. Aus der Perspektive des Visuellen bedeutet die Politik des Terrors eine Revolution auch in den Künsten. Die visuelle Kultur ändert sich dadurch, weil solche terroristischen Akte in Wirklichkeit auf die Wege der Sichtbarkeit abzielen, nämlich die öffentlichen Medien.

Carl Hegemann: Jetzt hast du das Modell „Sicherheit durch Sichtbarkeit“ auf eine sehr eindrucksvolle Art und Weise destruiert.

Peter Weibel: Entzaubert.

§6

Carl Hegemann: Entzaubert. Wo du jetzt sitzt, saß vor ein paar Tagen ein Mann, der erzählte, er habe die eine große Angst, dass ihn jemand bedrohen könnte, den er nicht sehen kann. Fühlst du dich sicherer, wenn du in ein Flugzeug steigst und den Eindruck hast, da ist nicht kontrolliert worden?

Peter Weibel: Die meisten Menschen fühlen sich in der Kreatürlichkeit bedroht. Was aus dem Dunkel kommt, was man nicht sieht, verursacht Unsicherheit. Ich sehe das schon an mir selbst teilweise, ich bin ja auch Kreatur. Ich kann nicht einmal schwimmen, weil ich Angst habe, dass, wenn ich im Wasser schwimme, jemand von unten kommt und mir den Bauch auffrisst, ein Fisch kommt und hineinbeisst. Der Mann, von dem du sprichst, lebt in einer

Höhlenwelt, die es heute nicht mehr gibt. Und was das noch viel altmodischer macht, ist, dass die Gefahr der Bedrohung nicht nur eine Sache der Dunkelheit, des Nicht-Sehens ist, sondern auch der Ursachen, die sie auslösen. Die Angst davor, dass sich einer nähert, der einen umbringen möchte oder einen bedroht, bewegt sich nicht im Bereich von sichtbar/unsichtbar. Das ist das Ende einer Kette. Der das erzählt, lebt in einer veralteten Shakespeare'schen Welt, er lebt in der Welt der Intrige. Er glaubt, da hat einer irgendwo eine Intrige gesponnen, und irgendwann kommt der Mörder und erdolcht ihn von hinten.

Das Modell, das ich hingegen schildere, ist die Welt der Paranoia. Das ist die Welt von heute, in der du weißt: Es trifft dich ohne Grund, ohne Ursache, ohne Planung, ohne Verschwörung – deshalb finde ich auch die Verschwörungstheorien zum 11. September unangenehm. Es trifft dich nicht nur von hinten, nicht nur bei Dunkelheit, sondern es trifft dich an helllichten Tage von vorne. Damit müssen wir zurechtkommen. Unsere Welt ist nicht eine Welt der Intrige, sondern eine Welt der Paranoia. Und ich sehne mich – und das ist jetzt unbescheiden – nach Theaterstücken, die von paranoiden Strukturen getragen werden, in denen die Gefahr sichtbar wird und nicht nur von hinten kommt. Das „von hinten“ stammt noch aus der Welt der Intrige.

Carl Hegemann: Das ist natürlich gut getroffen, denn der Theaterregisseur, der das gesagt hat, sagt ja auch, dass er nichts anderes mehr inszenieren will als Shakespeare. Allerdings kann man auch sagen: Wenn Shakespeare schon anachronistisch ist, wer soll es dann nicht sein? Bisher hat Shakespeare immer noch, wenn man etwas Neues gefunden zu haben glaubte, zurückgerufen: Ich bin schon da!

Ist das bei dir genau so, wie bei Boris Groys? Wenn jemand einen archimedischen Punkt sucht, und man ihm sagen muss, es gibt keinen mehr, denn nach Nietzsche und nach diesen Kunstreflexionen ist ja alles nur ein Sturz ins Nichts, dann sagt Groys: Es gibt doch etwas. Es gibt das Basismedium aller Medien, den Verdacht. Kann man die Paranoia nicht als festen Halt rekonstruieren? Was auch immer die Leute sagen – dass ich es nicht glaube, das ist sicher.

§7

Peter Weibel: Die Medientheorie als Phänomenologie des Verdachts ist in ihrer Struktur eine Unterabteilung der Paranoia. Es gibt den schönen, frühen Satz von Oswald Wiener: „Auch ich bin schöpferisch, ich schöpfe Verdacht.“ Da sind wir schon bei dem Beginn einer Definition dessen, was auf uns zukommt. Ich muss aber sagen: Das Verdachtschöpfen alleine ist

ja wunderbar, aber es sind auch noch andere Strategien möglich. Möglich ist auch, was ich vorhin angesprochen habe: die Entzauberung. Die Entzauberung muss nicht immer nur kritische Aufklärung sein, sondern sie kann auch eine Art Lust sein, wie Christoph Schlingensief sie sieht. Das heißt, die attaitische Entzauberung ist nicht wie bei Hegel die Wüste des Realen, sondern die Entzauberung kann als Lustgewinn so verstanden werden: Ich sitze im Wohnzimmer und sehe mit meinen beiden Augen das Sofa. Das ist eine wirkliche Welt, aber sie ist auch armselig. Jetzt kann ich natürlich auch meine Augen freiwillig herschenken. Dafür sehe ich, wenn ich fernsehe, die Bilder ja mit den Augen des Films, mit der Maschine. Ich kann sagen: Um Gottes willen, das sind fremde, das sind nicht meine eigenen Augen, also muss ich etwas Drittes sehen. Man kann aber auch sagen: Ich gebe mich hin. Es gibt ja diese berühmten Modelle der Verschwendung von Bataille usw. Ich muss dabei nicht das Bewusstsein verlieren und meinen Kopf, nur weil ich mir jetzt erlaube, mit fremden Augen zu sehen. Es ist durchaus möglich, dass ich meine Augen eintausche gegen die Augen des Kameramanns, so dass ich eine Erfahrung mache, eine visuelle, die Genuss bereitet. Entzauberung heißt nicht Aufgabe der Lust. Es ist durchaus möglich, eine attaitische Entzauberung lustvoll zu erfahren.

Das führt natürlich zu der Frage, wie ich die klassische Modellierung des Lustgewinns zwischen de Sade/Kant und Sacher-Masoch/Hegel umbauere. Die alten Gegensatzpaare gelten nicht mehr. Wenn ich aufs Klo gehe, und da hängt ein Schild „Bitte verlassen Sie die Toilette so, wie Sie sie vorzufinden wünschen“, wird davon ausgegangen, dass jeder Mensch gleich gerne eine saubere Toilette hätte. Aber Leute, die sagen, sie leben gerne im Schmutz, sie lieben den Schmutz, antworten: „Wunderbar, das verspreche ich doch gerne, ich schmiere sie ganz mit Scheiße voll und verlasse sie genauso, wie ich sie gerne hätte.“

Carl Hegemann: Wenn dieser Satz einmal gedacht ist, den du da gerade im Zusammenhang mit dem Toilettenspruch formulierst, dann ist die klassische Ökonomie, wie wir sie gelernt haben, am Ende.

Peter Weibel: Das ist der entscheidende Satz. An ihm scheitert jede Terminologie, wenn man ernst nimmt, was er verspricht.

§8

Christoph Schlingensief: Ganz kurz noch mal zur Dunkelheit: Ist der amerikanische Weg, auf den 11. September zu reagieren, indem man in der Nacht mit dem Bombardement beginnt, eigentlich dann auch Shakespeare'sch? Ist das die Vorbereitung einer großen Intrige?

Peter Weibel: Das ist ein Opfer, das die Amerikaner aus der Hand schütteln, um den Leuten Vertrauen zu geben, indem sie so das Bild der Intrige aufrecht erhalten. Es geht, wie du sagst, um die Sichtbarkeit, weil sie die Geräte haben, mit denen sie in der Nacht sehen, aber nicht gesehen werden können. Entscheidend ist die Unterscheidung zwischen Nah- und Fernkrieg. Die Amerikaner sitzen in Sicherheit auf einem Boot und können über fremde Kontinente hinweg jedes Ziel treffen, das sie möchten. Den Angriff der Amerikaner bei Nacht halte ich eher für eine Art Zucker, den sie den Bewohnern unserer Mediengesellschaft gegeben haben: Seht her, wir sind doch noch eine klassische Gesellschaft, wir führen unsere Kriege in der Nacht. Dieser Angriff richtet sich weniger gegen den Feind, als vielmehr gegen die Angst der eigenen Leute.

Der wunderbare Satz „I'll never get out of this world alive“ von Hank Williams beschreibt die Welt exakt als Gefängnis: Keiner kommt hier lebend raus. Gemessen an den Millionen von Jahren der Evolutionsgeschichte ist das Zeitfenster, durch das ich in sie hineingeschoben werde, wahnsinnig klein, und dieses Zeitfenster heißt Körper. Die ursprüngliche Aufgabe der gesamten Kunst, ist, genau daran zu arbeiten, dieses Zeitfenster zu vergrößern. Dies gilt vor allem für den Attatismus. Die ganze Kultur ist ein einziger Protest gegen die Gnadenlosigkeit der Evolution, die

mir ein zu kleines Zeitfenster gewährt, solange der Körper unter der Hülle verschwindet. Die Kultur als ganze geht über den Körper hinaus. Meine Person und meine Existenz sind nicht mein Körper und ich möchte auch nicht, dass sie nur an den Körper gebunden werden, sondern ich möchte Erfahrungen machen, die über den Körper hinausgehen. Das ungefähr heißt Befreiung vom Körper.

Carl Hegemann: Da müsstest du vielleicht für die, die das nicht wissen, sagen, dass das schon deine Grundlegung von Medientheorie ist, dass du mit Hilfe von technischen, medialen Apparaturen deine Wahrnehmungsfähigkeit in Raum und Zeit erweiterst. Du hast ja selbst schon gesagt, man sieht dann mit den Augen von anderen. Da verwandeln wir die Kunsttheorie in Medientheorie. Das ist sehr interessant. Es ist die Frage, ob die Kunst überhaupt noch weiterkommt, wenn sie sich nicht auf solche Sachen bezieht.

Ebenso interessant finde ich aber, mit welcher Selbstverständlichkeit du dich hier in den Attatismus hinein begibst, als wäre er ein vollkommen klares Konzept, das man nur noch ein bisschen ausbauen muss, als gäbe es keine Debatten mehr. Bei uns gibt es schon diese Debatten, ob ein Ismus überhaupt noch vertretbar ist, auch wenn er noch so selbstverständlich funktioniert. Peter Weibel hört das Wort „Attatismus“ zum ersten Mal zehn Minuten vor seinem Vortrag und ist während dieses Vortrags dann eine Stunde lang

Attaist. Wenn das so ist, dann möchte ich dich allerdings auch bitten, hier kurz und knapp die Handlungsanweisung – wir haben ja von der Gebrauchsanweisung gesprochen – zu benennen: Was soll der Attaist tun, wenn er hundert Minuten Zeit hat auf der Bühne?

§9

Peter Weibel: Attatismus ist die Summe aller Möglichkeiten, die vorige Avantgarden offen gelassen haben. Also muss man hergehen wie ein normaler Naturwissenschaftler und fragen: Welche Möglichkeiten sind offen gelassen worden? Wo sind Widersprüche zwischen den Verheißungen und den Konsequenzen? Ist dem mit einer Welt der Doubletten gedient? Macht es Sinn, jeden Gegenstand auf der Bühne doppelt hinzustellen? Es würde Sinn machen, wenn man fragen würde: Was ist das für eine Welt? Ich habe hier nicht die Parallelwelt, die virtuelle Abbildung, sondern die reale Welt wird verdoppelt und verdreifacht. Es gibt keine Aktion, bei der nicht drei Sessel auf der Bühne stehen und der Schauspieler alle Dinge dreimal tut und so etwas. Mit der Parallelität ernst zu machen, alle Konsequenzen, die absurd erscheinen, sichtbar zu machen oder auch umzudrehen. Das Geheimnis sichtbar zu machen: Was sichtbar ist, wird unbedeutend, ins Dunkel verkehrt. Wo man einen Text erwartet, könnte eine Aktion sein. Wo

man glaubt, etwas sehen zu müssen, könnte nichts zu sehen sein. Alle Parameter, die ich erwähnt habe, könnte man verdrehen, paralisieren, multiplizieren. Daraus kann ein Bild des Theaters entstehen, das mit der Komplexität dieser Welt rivalisieren kann. Ziel sollte sein, die Handlungsanweisung, die Erfahrungen, die jeder selbst ja macht, ein bisschen logischer zu strukturieren, sozusagen in ein Experimentalsystem zu überführen. Die Bedingungen, unter denen wir leben, erkennbar zu machen, auch für uns selbst, und sie im Experiment durchzutesten.

Carl Hegemann: Du hast gesagt, man müsse gewisse Dualismen aufheben wie zum Beispiel Masochismus und Sadismus. Das kann man so nicht mehr gegenüberstellen. Wahrscheinlich funktionieren diese ganzen Gegensatzpaare nicht: Aktivität und Passivität, Determination und Freiheit. Aber du hast ja auch an deinen Kollegen von früher selbst gezeigt, wie schwer es ist, ohne sie auszukommen. Nachdem sie die ganzen monistischen Aktionen gemacht haben, stellen sie fest, das war nur eine Vorbereitung auf das Bild. Meine eigene Überzeugung ist, dass zwar tatsächlich diese grundlegenden Dualismen wie Signifikant und Signifikat permanent beseitigt werden, sich aber in jeder Situation wieder herstellen, wenn man denkt, sie seien verschwunden. Ich halte diesen Prozess für den eigentlich produktiven Kunst- und Arbeitsprozess, dass genau das, was ich abschaf-

fe, sofort wieder ankommt. Ich verzichte auf den Gegenstand der Sprache, und sofort funktioniert die Sprache nicht mehr, weil kein Sprechakt möglich ist, der sich nicht auf etwas außerhalb von diesem Sprechakt Befindliches bezieht, auch wenn dieses Außerhalb selbst wieder sprachlich vermittelt ist. Diesem Problem kann man sich wahrscheinlich nur auf paradoxe Weise entziehen.

§10

Peter Weibel: „Scheitern als Chance“ ist übrigens nicht attalistisch. Das tun die Künstler schon lange. Genaugenommen ist das eine Attitüde aus dem 19. Jahrhundert. Man spielt mit dem Scheitern, man nimmt Drogen, jeder weiß, man muss Drogen nehmen. Das ist eine Botschaft, die auch die Populärkultur schon erreicht hat, ein großes Erfolgsmodell, auch im Mainstream. In der Populärkultur wird das Scheitern demonstriert. Ich weiß, dass Herr Schlingensiefel das anders meint.

Carl Hegemann: Wenn ich jetzt ankündige, das ist das definitive Kunstwerk, das alles in sich vereinigt, was es je gegeben hat, das weiterkommt auf einen Punkt, die Kunst aufhängt, von dem diese Dadaisten früher nur träumen konnten, dann muss ich einfach, damit das nicht völlig hybride klingt, „Scheitern als Chance“ dazu sagen.

Herbert Fritsch: Aber das ist doch gut, gerade die Perfektion zu propagieren! Gerade das Wort „hybrid“ ist völlig richtig, denn genau das ist interessant, dass man auftritt und anmaßend ist. Das ist es, was für mich Theater ausmacht, dass ich mir etwas anmaße. Wenn du vorher ankündigst, das ist das totale Gesamtkunstwerk, die Leute werden etwas sehen, was sie vorher nie gesehen haben – und dann steht da die Bühnenmaschine auf der Bühne, und wir sagen, passt auf, wir sind hier auf der Bühne, wir sind keine Schauspieler, wir sind auch Zuschauer, entschuldigt –, das ist auch eine entscheidende Dualität. Wer ist der Schauspieler, wer ist der Zuschauer? Zum Beispiel zu sagen: Also entschuldige, bin ich der Schauspieler? Ich bin der Zuschauer! Ich bin hierher gekommen heute abend um zuzukucken, nicht, um zu spielen. Und daraus entsteht schon wieder eine ganz andere Energie. Genau das Hybride ist wichtig! Genau darum geht es! Das andere, wenn man sagt, wir sind so Bastelstunde hier am Theater, ja, und uns geht halt immer alles schief, wir sind halt charmant. Wir wollen das ja alles, aber schaut, das ist ein Witz – diese dämlichen Formulierungen: „Das ist ja das Reizvolle, dass er Fehler macht auf der Bühne.“, „Das ist ja genau das Wunderbare an dem.“ und so. Dieses dumme Geschwätz die ganze Zeit. Nein! Wir werden es nicht gestatten, dass auch nur einer von uns auf die Bühne geht und einen Fehler macht! Das kommt überhaupt nicht in Frage!

Peter Weibel

Das muss absolut totalitär sein! Die müssen eingesperrt werden für einen Tag, wenn sie einen Fehler gemacht haben! Ich selber sperre mich einen Tag lang ein, wenn ich einen Fehler mache! Weil ich einfach Scheiße gemacht habe! Sage ich hiermit. Versteht ihr? Dem wird die Zunge eingemauert! Aus! Fertig! Scheiße, was der geredet hat! Perfektion beanspruchen!

Peter Weibel: Ich finde, der Satz „Scheitern als Chance“ bleibt zurück hinter dem, was möglich ist. Künstler wie Dieter Roth und diese Leute, die haben das schon alle vorexerziert mit solchem Erfolg, dass heute schon in Seminarzeitschriften wie „Texte zur Kunst“ ganze Aufsätze erscheinen mit Titeln wie „Das Scheitern als ästhetische Chance“. Error-Design ist schon ein Markenbegriff. Und das Museum of Modern Art weiß auch schon: Ah, Künstler scheitern, also müssen wir sie ausstellen. Das ist die Option einer historisch obsoleten Avantgarde. Das kann man heute getrost sagen, z.B. über die Regierung: Sie werden scheitern, aber das ist eine Chance für sie. Viel härter wäre zu sagen: Erfolg als Chance. Damit wird auch das Wort Erfolg in Frage gestellt. Der Erfolg ist nicht das Ziel, er ist nur deine Chance.

Terror als Beruf

Boris Groys

Zunächst einmal muss ich gestehen, dass ich ein gewisses Unbehagen darüber empfinde, wie die Presse und die öffentliche Meinung größtenteils auf den 11. September reagiert haben, nämlich in der Form der Ursachenforschung. Nach diesem Ereignis fragten sich alle: Wie ist so etwas möglich geworden? Wo liegen die Ursachen des Terrorismus? Aus welchem Grund tun Menschen, was hier getan wurde? Wäre es nicht möglich – wünschenswert ist es in jedem Fall –, die Ursachen dafür zu eliminieren? Dem liegt die Annahme zugrunde, wenn man die Ursachen aus der Welt schaffe, eliminiere man auch die Wirkung. Die Menschen denken meistens in Kausalbegriffen und versuchen, den Terrorismus über eine Kausalkette zu erklären.

In diesem Fall hegt man in erster Linie die Vermutung, dass die Menschen in den Ländern der Dritten Welt in dieser Form, nämlich gewaltsam, auf ihre schlechten Lebensbedingungen reagieren. Wenn man den Terrorismus als Wirkung beseitigen will, müsse man also zunächst einmal Benachteiligung, Armut und Unterdrückung in der Dritten Welt als dessen Ursachen beseitigen.