

# DOUBLE TAKE

**MedienkunstpionierInnen in Österreich**

**eine Veranstaltungsreihe der Medienwerkstatt Wien in Kooperation mit dem Stadtkino Wien, Dank an das ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe**

**Peter Weibel** im Gespräch mit **Claus Philipp**

19.12.2011, Filmhauskino am Spittelberg

**Peter Weibel:** Was Sie gesehen haben, war ein winziger Ausschnitt von dem, was ich in den 60er Jahren gemacht habe, nämlich das, was abgespielt werden kann auf leichte Weise. Das meiste, was ich in den 60er Jahren gemacht habe, waren ja Installationen oder Raumobjekte. Damit Sie eine Ahnung haben, was das in etwa gewesen ist, zeigen wir jetzt eine zehnminütige Videodokumentation, die ich dann leicht kommentiere.

Wir fangen an mit einer Zeitschrift, die Jahr 1969 meinen *expanded cinema* Werke gewidmet war, damals gab es eine sehr große kommerziell verbreitete Zeitschrift. In den Sechzigern war das klarerweise möglich, dass Avantgarde auch eingedrungen ist in den Kommerzbereich, ja. Das ist heute nicht mehr möglich, aber war damals die tonangebende Filmzeitschrift der Industrie, *Film*, und die haben sogar das Cover meinem Kino gewidmet. Und jetzt zeige ich da einmal ausschnittweise zehn Seiten und werde dann zeigen, was an diesen Seiten interessant ist. Versuchen wir einmal zu beginnen, das zu spielen. (*Längere Pause*)

Sehen Sie, das ist der Umschlag, die Zeitschrift *Film*: Peter Weibels *expanded cinema* November 1969. Ich habe den Umschlag so gestaltet, nämlich leicht zerrissen, was die meisten Kommerzleute dann machen werden. Hier sehen Sie die erste Seite, ich habe mir damals das Pseudonym gegeben Raul, Peter Raul Weibel. Dann sehen Sie hier links, leider schlecht zu sehen, mathematische Formeln und da steht auch das Wort Algorithmus drauf. Ich habe damals schon vorgeschlagen, in den späten 60er Jahren, das Kino zu algorithmisieren. Das heißt zu computerisieren. Was dann später das digitale Kino war, da sehen Sie hier die ersten Skizzen. Wie man eben Kino, das Wort Algorithmus kommt vor, heute ist das ein Begriff, der langsam in den mainstream, in den Hauptstrom der Kultur eindämmert, aber damals 1968 war das für die Filmindustrie ein vollkommenes Fremdwort, das Wort Algorithmus.

Hier sehen Sie was Wichtiges, die Radiopille, das Amauroskop und Lichttelefon. Ich habe das

Kino nicht gesehen als Abbildungsmaschine, sondern als Raum- und Zeitmaschine, gewissermaßen eine Art Schnittstelle, eine Art neues Sinnesorgan. So wie wir mit unseren natürlichen Sinnesorganen Auge und Ohr die Wirklichkeit verarbeiten, ist das Kino ein neue Maschine, mit der wir auf andere Weise als wie mit den natürlichen Organen, also das Kino ist ein künstliches Sinnesorgan, mit dem wir auf andere Weise eben die Wirklichkeit verarbeiten. Und daraus sind auch dann solche Arbeiten entstanden wie eben das *Tapp- und Tastkino*, was ich behauptet habe, Vatikan lobt dieses Kino, ja, die Befreiung der Frau.

Diese Zeitschrift imitiert andere Zeitschriften und den Stil, mit dem Zeitschriften gemacht wurden. Ich habe einen Gesamtkatalog versprochen über meine gesamten Aktivitäten, und wenn man das lesen könnte (*Abbildung ist unleserlich*), würden Sie merken, dass es hier eben heißt, das Bild ist nicht ein Zeichensystem, links unten, sondern das Bild ist eine neue Art von Wirklichkeitserfahrung. Was dann später in der Philosophie um sich gegriffen hat als pictural turn und solche Dinge mehr.

Hier sehen Sie eine Auflistung, ja, also was man hätte kaufen können, ja, bei mir. Hat sich aber keiner gemeldet klarerweise.

Warum diese Installation *Gegen die SS der Zeichen*, also der Aufstand der Zeichen beziehungsweise gegen die Zeichen: Später war das ein berühmter Titel von Jean Beaudrillard.

Dann sehen Sie die Arbeit *Cutting*, besonders hübsch ist rechts das Selbstportrait als Anonymus, ja, und eben hier die Arbeit *Cutting*, der Begriff Cutten vom Film.

Hier noch einmal eine logische Zeichnung aus dem Jahre eben 1968/69, wie wir das Kino dazu uns vorgestellt haben. Und dazu noch einige Manifeste, wo Sie eben sehen, es ist die Computertechnologie, die ich damals so studiert habe, damals hat das geheißen Mathematische Logik oder Logistik. Man hatte den Begriff Informatik oder Computer Science, hat es noch nicht gegeben, ich habe versucht eben schon sehr früh diese Automatentheorie, diese Apparathetheorie ins Kino einzuführen.

Das ist das Manifest der ersten Vorführung im Jänner 1967 im Palais Palfy. Wir mussten uns, also der Schmidt, Scheugl, Kren und ich mussten uns das Palais Palfy privat mieten, weil wir haben keinen Ort gefunden, der unsere Filme vorgeführt hat. Das Filmmuseum hat sich geweigert also haben wir das peinliche Palais Palfy gemietet und dort unsere Filme vorgeführt,

ja. Zum Entsetzen der Leute, ja, wir sind damals klarerweise verrissen worden.

Und hier ist das erste Dokument dessen, was man später geheißen hat - dann habe ich eben Filme in Erweiterung der Leinwand, wie wir sie gekannt haben vom Wiener Aktionismus und von Yves Klein, habe ich eben angefangen, Filme auf den Körper zu applizieren. Und kam es eben darauf an, was, welche Wörter, welche Aktionen, eben wie schon gesagt es ist ein Unterschied. Dann habe ich angefangen eben die Reihenfolge der Apparatur zu ändern. Ich habe einen leeren Apparat hingestellt, ein Projektion, dann das nur mit Licht ohne Zelluloid, ich habe gewissermaßen einen Film ohne Film gemacht. Ein Film ohne Zelluloid, das ist hier die Aufnahme.

Hier ist der Entwurf, was wir heute haben, das man heute nennt iPhone. Sie sehen hier, ich habe versucht, alles sozusagen ja, was es gegeben hat, von Telefon bis Television hineinzupressen in die Größe eines Rasierapparates. Information Unit. Die Regierung hat das nicht gefördert im Jahre 1968 klarerweise. Ich habe das eingereicht, ja, aber es hat sich niemand gefunden, der dieses Projekt gefördert hätte, eben eine Information Unit, die alles enthält vom Telefon bis zum Fernseher in der Größe eines Rasierapparates. Heute gibt es das tatsächlich. Rechts sehen Sie die Beschreibung, noch einmal ein paar unrealisierbare Ideen. *(Publikum lacht, weil auf den Bildern kaum etwas zu sehen ist)*

Eben, bin leider selbst entsetzt, ich habe das nicht kontrolliert, ja, dass das nicht lesbar gemacht wurde.

Auch die Idee, dass wir die Veränderungen des - das Kino ist ja eine Bewusstseins erfahrung - also über das Auge strömen Daten ins Gehirn. Also kann man auch mit Pillen, sie wissen es ja, die psychedelischen nicht nur der 60er Jahre, eben ein Kino mit Pillen wurde dann. Die aber kontrolliert sind, diese Pillen, nicht einfach ein Ticket, das explodiert, wie es beim Borroughs heißt, ein kontrolliertes Ticket, so dass man die Reise einigermaßen bestimmen kann, wo es hingeht. Und dann hier einige Projektvorschläge, was man mit bestimmten Pillen für bestimmte eben psychedelische visuelle akustische Erfahrungen machen kann.

Hier noch einmal ein paar Ausschnitte, chemische Vorschläge wie die Wolkenbanken in Farbbanken also ein Gemälde im Himmel steht. Wie man auch durch chemische Zusätze, das ist ziemlich genau bestimmt chemisch, den Himmel als Leinwand benützen kann. Und nicht durch Projektion sondern durch materielle Eingriffe in die Wolkenformationen kann man Bilder steuern, durch sehr kontrollierte chemische Abläufe, die man mit Raketen in die Wolken

schießen muss. Also ein Realkino, also mehrere Vorschläge für ein reales Kino.

Hier eben die action lecture, wo ich eben auch mehrere Filme auf mich projiziert habe und nur über das Publikum zum ersten Mal eben eine Rolle gespielt habe. Denn mir war immer wichtig, das, was heute heißt die Einbeziehung des Publikums, dass eben alles ein Handlungsfeld wird, das hat beim *expanded cinema* eine große Rolle gespielt. Das Kinopublikum hat immer mitdiktiert, welcher Ton läuft, welches Bild zu sehen ist, hat mitsteuern können den Ablauf der Ereignisse. Deswegen habe ich auch manche Aufführungen genannt Ereignisfelder nach endlichen Regeln. Also ich habe versucht eben das Publikum aus dem passiven, aus der Rolle des passiven Zuschauers zu befreien und ihnen eine aktive Rolle zu geben schon seit eben 1966/67, wo ich die ersten Aufführungen gemacht habe. Dass das heute in der Kunst gang und gäbe ist, also auch in den so genannten Handlungsfeldern der Skulptur, im Grunde ist das von den Medien gekommen. Die haben als erstes versucht - das wird leider von der Kunstgeschichte unterschlagen, weil die Kunstgeschichtler normalerweise vom Kino keine Ahnung haben, am allerwenigsten vom Avantgarde Kino, nicht.

Hier sehen Sie eben, ich habe damals gesagt wenn man Häuser auf Häuser projiziert, dann braucht man das nicht mehr tun, dann kann ich die Häuser als Kino nehmen, nicht. Und wenn man Körper auf Körper projiziert, Haare auf Haare, dann braucht man das nicht mehr tun sondern dann kann man die Haare als Zeichen vom Körper nehmen, man kann dann die Haare rasieren oder die Leinwand aufschlitzen. Also Verfahren, die wir auch aus der Bildenden Kunst kennen gelernt haben. Das waren eben dann die Versuche das Vokabular des Kinos in die Wirklichkeit zu erweitern, eben auch das, was ich gesagt habe, statt Filme: Darstellung des Feuers, gibt es wirkliches Feuer im Kino. Die Leinwand dann gespickt mit Raketen, mit Feuerwerkskörpern, die sind ins Kino hineingeschossen worden und das Kinopublikum ist geflüchtet, deswegen auch der Titel des Films *Exit*.

Aus gleichen Überlegungen eben das berühmte *Tapp- und Tastkino*, also zu gleicher Zeit 1968 in München, das aber ursprünglich gewesen ist ein Tapp- und Tastgedicht, ja. Und aus dem Tapp- und Tastgedicht aus dem Jahre 1967 hat sich dann langsam entwickelt. Das hat schlichtweg geheißen: Nimm Dir eine Liebespartnerin und taste sie ab. Das ist das Liebesgedicht für jedermann, ja. Die erste Aufführung war übrigens in Wien, nicht wie berichtet in München, ja, und Sie sehen den Streit, den es gegeben hat, Schlägereien, ja. Das ist da links der Herrn Scheugl, rechts der Regisseur Radanovicz aus der Schweiz, ja, der damals dabei war bei der *Maraisiade*. Hat erlebt, dass es gleich bei der Aufführung zu einem Skandal gekommen

ist. Das Licht ist ausgegangen, es hat Schlägereien gegeben im Finsternen, ja, und Proteste der Filmregisseure, die anwesend waren, gegen dieses *Tapp- und Tastkino*, weil sie gesagt haben, das ist unter der Würde jeglichen Kinofilms.

Hier sehen Sie dann eben die ersten Auftritte, die ich gemacht habe. *Zock* war damals eben Mühl, *Garth* war Oswald Wiener, *Ford Mustang*, ein bescheidener Name, bin ich selbst gewesen. Hier sehen Sie das Ereignisfeld mit endlichen Regeln, ja also *Mythos des 21. Jahrhunderts* eben zu den damaligen gesellschaftlichen Bedingungen, eine Kritik schon 1967. Und hier ist aber auch wiederum das Publikum beteiligt gewesen und ich spreche hier den Text von der Reaktion eines Verhältnisses, das normalerweise zwischen Publikum und Kunst besteht. Und hier ist eine Möglichkeit, das Publikum zu emanzipieren und an dem Ereignisfeld mitgestalten zu lassen.

Beispielsweise hier in Melk, in einer Studentenausstellung sind die Leute in den Ausstellungsraum gekommen, haben gefragt, wo ist die Kunst, alles war leer. Habe ich gesagt: Du stehst auf der Kunst, weil indem Du spazieren gehst, trittst Du das Recht mit Füßen. Was heute angewandter Sport geworden ist, nicht. Keine Kunstform sondern angewandter österreichischer Volkssport.

Hier noch ein Film *Brandmauer*, ein Horrorfilm. Auf der Landstraße habe ich eine riesige Brandmauer entzündet mit dem Titel: Mehr Verkehrstote weniger Staatsbürger. Eine logische Gleichung, ja.

Hier sehen Sie auch noch Skizzen eben aus den 60er Jahren zu dem Prä- und Parakino, ja, mit Ideen. Es ist sehr deutlich beschrieben eben, dass es halt darum geht die Sinne von Realitäten zu verändern weniger die Bilder selber.

Das wars. Dass Sie nur eine gewisse Ahnung bekommen, dass das, was Sie heute gesehen haben, nur ein Bruchteil war der Aktivitäten.

*(Langer Applaus)*

**Claus Philipp:** Das waren jetzt Arbeiten aus den 60er und 70er Jahren. Wie muss man sich, Sie haben es jetzt selber wieder angesehen solche Sachen, wie muss man sich Peter Weibel, diesen jungen Mann in diesen Jahren vorstellen. Was bedeutete ihm, wie soll man sagen, der Weg in die Kunst und was bedeutete ihm gewissermaßen also der Weg auch, wie soll man

sagen, an den Rand einer damals Gesellschaft, in der die Galerie St. Stephan zum Beispiel so ein geradezu avantgardistischer Circle war.

**P.W.:** Also wir hatten damals in der St. Stephan keinen Zutritt, ja. Das heißt das war ja eine Hochburg der Maler also vom Rainer und anderen Abstrakten. Für mich war das Problem, ich kam ja aus, ich habe 1973/74 in Paris studiert, habe dort die gesamte Avantgarde studiert auch die zeitgenössische Avantgarde, also ich wusste gewissermaßen was Ives Klein ist. Ich habe sogar schon die Vorlesungen vom Lacan gehört, der da erst 1966/ 67 dann durch seine Sammlung seiner Schriften berühmt wurde. Und bin dann nach Wien gekommen und habe versucht und bin eigentlich an eine Mauer gestoßen, nicht. Habe versucht, sozusagen diese Gitterstäbe dieser Mauer ein bisschen aufzuweichen, ja, indem ich halt gesprochen habe. Aber wie Sie ja wissen, ich spreche sehr schnell, also undeutlich, dadurch hat es immer Tumult gegeben wenn ich mich gemeldet habe weil man eben nichts verstanden hat. Heute bin ich ja weitaus besser, früher war das viel schneller, ja. Aber ich habe dann einige Leute gefunden wie den Herrn Schmidt oder den Herrn Scheugl, ja. Die dann eben auch eine Ahnung gehabt haben vom Avantgarde Kino und wir haben dann so eine kleine Zeitschrift gemacht *Caligari*. Also es war ein ganz kleiner Kreis wie ich hier sage von nur zehn Leuten gegen sieben Millionen Österreicher, ja, und das war ein schwieriger Kampf, ja. Und wie gesagt die Institutionen haben uns nicht unterstützt, weder das Filmmuseum noch die Galerie St. Stephan, dadurch mussten wir halt, wir hatten nur eine Möglichkeit noch aufzutreten, im Forum Stadtpark in Graz in den 60er Jahren.

Und da war, sozusagen unsere Chance war die, die es heute nicht mehr gibt, wir waren im Ausland. Das heißt wir konnten vieles machen in Deutschland, ja, von München bis Hamburg. Es hat da diese internationale Bewegung gegeben des Avantgardefilms von Rom bis London, so dass wir ständig im Ausland aufgetreten sind und haben unsere Sachen auf Festivals gezeigt, ja. Und dann sind diese Sachen dann in den Zeitschriften erschienen. Aber nicht auf der Kulturseite immer auf der Lokalseite, auf der Skandalseite, nicht. Als Polizeiberichte, Sie haben es gesehen, *Schießen Sie nicht auf das Publikum* und *das Tapp- und Tastkino* und dann haben die Österreicher dann gemerkt, hoppla da tut sich was und langsam dann mit einer ziemlichen Verspätung in der 70er Jahren dann war das möglich, dass wir auch von der hiesigen Kultur akzeptiert wurden, als Spätfolge von Kreisky. Und dann konnten wir diese Spielfilme machen, nicht, oder ausgedehnte Dokumentarfilme. Also so ab 1977 war es möglich eben staatliche, also nach zehnjähriger Arbeit meistens im Ausland war es möglich eben von Österreich unterstützt zu werden.

Aber am Anfang war das eine ziemliche, ziemliche Mauer. Und die Texte, die ich geschrieben habe, die habe ich ja wie gesagt auch in Deutschland in so einer Zeitschrift publiziert, das waren Texte über Avantgarde. Die ersten Texte hat es gegeben über Eggeling und Artaud und auch der frühe Andy Warhol. Man musste ja damals den Andy Warhol radikal verteidigen, seine Filme gegen den Spielfilm. Sei es auch Antonioni oder Fellini, das war sozusagen damals Avantgarde, der Andy Warhol war nicht akzeptabel. Und so habe ich dann in diesen Filmzeitschriften *Filmkritik*, ja wo auch Wim Wenders geschrieben hat oder Peter Handke, habe ich dann meine Artikel geschrieben. Und zum Teil auch über kommerzielle, so genannte kommerzielle Regisseure wie Hitchcock, ja, ich habe die ersten Artikel gemacht über Eisenstein und über Vertov also die Filmgeschichte aufgearbeitet in diesen Kommerzzeitschriften. Das heißt im Ausland konnte man publizieren nur nicht hier.

**C.P.:** Sie haben jetzt selber über das schnelle Sprechen und das fast unverständliche Sprechen gesprochen - insofern geradezu eine Affinität zum Kino, dieser 24 Bilder, die es da quasi in Sekunde durch den Projektor schmeißt. Wo haben Sie zum ersten Mal gemerkt, dass, wie soll man sagen, Projektion einen Ihnen sehr adäquate Ausrucksform ist.

**P.W.:** Am Land, ja. Also wie ich gewesen bin in Gosau in der Volksschule hat es so einmal im Monat Film gegeben, ja. Da ist nicht viel übrig geblieben, da habe ich einfach nur die Apparatur bewundert. Aber dann in Kleinstädten mit 10.000 Einwohnern wie Ried im Innkreis, da hat es schon so Filme gegeben von Hitchcock, ja oder auch von Truffaut. Wenn ich sehen wollte, ungefähr 1960 da war ich sechzehn Jahre alt, wenn ich sehen wollte *La dolce vita*, musste ich nach München trampeln. Das war schwierig, nicht, von der Kleinstadt 1960, musste dann dort am Bahnhof übernachten und wieder zurücktrampeln am nächsten Tag. Also besondere Filme konnte man in Österreich nicht sehen sondern in München. Aber damals war das so, wenn ich diese Filme gesehen habe, auch *À bout de souffle* von Truffaut oder *Les amants* von Luis Malle war ich natürlich beeindruckt, ja, aber gleichzeitig habe ich mich gefragt, wieso bin ich so beeindruckt und wie machen die das, dass ich so beeindruckt bin, nicht. Dadurch habe ich immer geschaut, wie ist die Kameraeinstellung, wie sind die Schnitte, wer ist der Kameramann, wer ist sozusagen teilweise der Regisseur, der Drehbuchautor. Ich habe faktisch schon als Jugendlicher sehr professionell auf das Kino geschaut, habe Listen geführt, ja. Dann hat es, in Linz hat es gegeben so Filmclubs, ja. Wie ich dann zwei Jahre in Linz gewesen bin im Internat, dann habe ich, bin ich zu diesen Filmclubs gegangen und habe mir das angehört, was die Leute diskutieren, habe auch mitgesprochen soweit ich im Stande war. Aber beim Zugehen war ich immer sehr professionell. Und dann bin ich ja mit achtzehn nach Paris gegangen, eben um

tatsächlich Film zu studieren, und da hatte ich dann das Glück, dass damals niemand wusste wer die Lotte Eisner ist. Die hat das Buch gemacht *Die dämonische Leinwand - l'ecran demoniaque*, eine Deutsche, die war aber dann in der Cinémathèque Française, im französischen Filmmuseum war sie ungefähr die zweit-, dritthöchste Rangdame. Und da kommt jemand aus Österreich und kennt ihr Werk und weiß wovon sie spricht. Das hat sie so gerührt, ja dass sie mir eine Freikarte gegeben hat auf Lebenszeit, ja für alle Vorführungen der Cinémathèque Française, ja ja.

**C.P.:** Die gilt heute noch.

**P.W.:** Die gilt heute noch, ja. Und dadurch war ich eben im Stande, die haben damals zwei Kinos gehabt, ja und dadurch habe ich pro Tag, also pro Nacht sagen wir halt so mindesten drei Filme gesehen, nicht. Und die haben auch damals schon Avantgardefilme gespielt der 20er Jahre aber haben auch gespielt ungefähr 1963 the New American Cinema, also dadurch habe ich die Filme von Kenneth Anger gesehen und Andy Warhol. Ich habe dann auch sechzig Seiten darüber publiziert, hat aber keiner genommen, also geschrieben nicht publiziert. Der Aufsatz liegt noch heute bei mir im Schreibtisch, ja weil damals hat jeder gesagt, Kenneth Anger, was heute Kultfiguren sind, oder Jack Smith, ja *Flaming Creatures*, das war nichts für die Leute, das hat keiner genommen diesen Artikel. Aber ich hatte in Paris das Glück eine extrem professionelle Ausbildung zu bekommen durch die Cinémathèque, ja.

**C.P.:** Vielleicht für diejenigen, die das - manche werden es ja wissen - aber für die, die das jetzt vielleicht, wie soll man sagen, gesellschafts- und filmhistorisch nicht so im Griff haben. Da gibt es auf der einen Seite so diese Fraktion Filmmuseum, aus der sich Leute wie Sie oder teilweise der Ernst Schmidt und der Hans Scheugl ausgeschlossen gefühlt haben, das am Ende sogar dazu führte, dass man eigene Avantgardelexika oder Beschreibungen geschrieben hat. Dann gibt es auf der anderen Seite Kubelka und Co, die irgendwie den Experimentalfilm für sich gebucht hatten, da kam Anger sogar zu seinem Recht, die Nouvelle Vague weniger. Wie würden Sie so diese Verwerfungslinien ein bisschen beschreiben gegen die man da ankämpfen musste. Und auf der anderen Seite, wenn ich jetzt sagen würde, wenn das das jetzt in Großbritannien passiert wäre, wären Sie als veritabler Rock and Roll Star leger durchgegangen, ja. In Österreich war das jetzt so leicht nicht möglich.

**P.W.:** Also es waren Monopolkämpfe. Also Kubelka hatte das Glück, das Filmmuseum wurde 1964 gegründet, ja und mit Kohnlechner zusammen haben sie das Glück gehabt, dieses Haus

zu leiten. Und er hat klarerweise sein Monopol verteidigt, dass er der einzige Filmkünstler Österreichs ist, ja. Und er hat ja sogar Kurt Kren abgelehnt, ja. Er hat immer gewollt, dass ich über ihn schreibe, was ich auch getan habe, ja, weil ich ja großzügig bin, ja, ja. Und weil er auch ein guter Filmkünstler ist, weil er ja gute Arbeit macht, es hat ja abgesehen vom Monopolkampf keinen Grund gegeben, das nicht zu tun. Und wir haben das dann auch in dieser Zeitschrift *Film* dann sogar eben unter dem Titel, den die Leute gewählt haben *Wiener Filmhappening*, ein ganz schlechter Titel, aber man kann oft bei einer Zeitschrift gegen die Titelüberschrift nichts machen, ist das dann erschienen in dieser *Mainstreamzeitschrift*. Aber im Grunde war es so, Kubelka hat panisch darauf geachtet wenn Besuch kam aus dem Ausland, dass er eben alles vermeidet, dass die wissen, es gibt auch andere Filmemacher hier. Und hat auch dadurch bestimmte Lokale gemieden, wo er gewusst hat da sitzen wir, ja. Dass er uns nicht vorstellen muss, ja.

**C.P.:** Welche Lokale waren das.

**P.W.:** Das waren das Café Savoy, ja und solche Lokale. Also nicht das Hawelka, das war schon damals zu touristisch und populär. Das war auch gelegentlich beim Heurigen, ja und auch da hat er versucht Wege zu finden, dass er eben, er hat dann den Nitsch eingeladen. Den Nitsch das war sein Freund, der war auch ungefährlich, den hat er immer mitgenommen. Und durch den Nitsch haben wir dann immer drei Tage später erfahren, wer da gewesen ist, ja. (*Lachen im Publikum*)

Also das waren schlimme Monopolverteidigungskämpfe, nicht, die dazu geführt haben, dass dann wir dann auch, also die Aktionisten Mühl, Wiener, Brus und wir Filmleute im Jahre 1968 öffentlich gegen das Filmmuseum protestiert haben, ja. Also wir haben gesagt, das geht nicht an, dass hier Zensur ausgeübt wird. Klarerweise haben die auch Angst gehabt, wenn sie diese Filme zeigen der Aktionisten, dass sie dann vom Staat in die Breduille kommen, das waren auch Schutzmaßnahmen. Es waren Monopolkämpfe oder Schutzmaßnahmen.

**C.P.:** Jetzt gab es also dann quasi die - historisch und technologisch gegeben nachdem das hier in einer Reihe namens Medienpioniere funktioniert - also quasi diese Front. Sie haben es eh schon mit den Algorithmen im Kino und so weiter eingeführt beziehungsweise dann irgendwann einmal die Beginne der Videokunst oder der digitalen Aufzeichnungssysteme. Was würden Sie heute, wenn Sie sehen, dass diese Dinge natürlich extrem schlecht archivierbar sind und andererseits zum Beispiel der Kubelka mit seinem Rainerfilm, der bis in alle Ewigkeiten sogar reproduzierbar ist in bester Qualität, wie gehen Sie damit um, dass Sie im Prinzip auf letztlich schäbigen, gestörten Material sehr viel gearbeitet haben.

**P.W.:** Also das war damals schon ein Kampf. Von Godard gibt es die berühmte Filmszene, wo er sagt Video und Film, das ist wie Kain und Abel, ja. Also die Filmleute haben aus Gründen, die ersichtlich sind, ja, die sehr akzeptiert werden, wegen der Qualität des Zelluloids ja Video komplett abgelehnt. Oder es hat, ich glaube es war bis 1973, dass eben Jonas Mekas in *The Village Voice* immer noch geschimpft hat gegen die Videokünstler, nicht. Und gesagt hat, Videokunst das kann man nicht vergleichen mit Film, die wahre Kunst im bewegten Bild ist der Film, das Video ist untauglich, ja. Und man hat, also die Film Avantgarde hat die Video Art vollkommen bekämpft, ja. Eben aus Gründen, die man gesehen hat, weil eben das technisch nicht ausgereift war, ja. Das Problem ist nur so, wenn sich niemand bemüht hätte um dieses technisch unausgereifte Material, wäre es heute nicht ausgereift, nicht. Das heißt, man musste einen Druck schaffen an die Industrie, ja, durch künstlerische Experimente, dass wir gesagt haben das Material muss sich verbessern. Das ist ja das Pionierhafte, ja die Pioniere werden auf zweifache Weise von der Geschichte betrogen. Erstens werden sie später imitiert. Das alles, was wir da gesehen haben, ist ja später auf mehrfache Weise, ja 40 Jahre, 50 Jahre später auf bestem Niveau wiederholt worden, nicht. Also wenn wir mit slow motion gearbeitet haben, nicht, da haben wir halt genommen - weil wir ja kein Geld hatten und nicht zehn Minuten, also drei Minuten nur machen konnten - wie jemand raucht, ja. Und da haben wir diesen Rauch in slow motion gezeigt, ja. Heute kann jemand den Film von *Psycho* in 24 Stunden zerlegen, digital, und zeigen, Douglas Gordon nicht. Also die Rezepte - noch dazu geht er auf einen berühmten Film, den die Zuschauer wieder kennen, nicht - also die formalen Rezepte werden später in 40, 50 Jahren verwertet und noch dazu mit perfektem technischen Material.

Das ist der zweite Grund, wieso dann die Pioniere leicht untergehen, weil nämlich dann auch das technische Material keine Immaterialität hat. Die Künstler streben ja durch ihr Material, durch das Gemälde oder durch die Skulptur auf Ewigkeit auf Immaterialität, ja. Das Medium Video ist das Gegenteil, es ist ein Jetztzeitmedium und darum ist es auch so schwer verwendbar für solche Vorführungen wie heute, ja.

Und ich mache solche Vorführungen auch ungern in einer Kinosituation, ich mache das ungern, ich zeige es lieber in einer Galerie. Weil ich weiß, dass ich dort arbeite für die Nichtseher. In die Galerie gehen ja meistens Nichtseher, die gehen rein, schauen sich ein Objekt sieben Sekunden an und da geht das ja. Aber es ist hart hier sieben Minuten das anzuschauen, ja. Also dadurch zeige ich es normalerweise, es ist eine reine Ausnahme eigentlich Euch beiden zu Liebe (gemeint sind Gerda Lampalzer und Claus Philipp), dass ich das zeige, ja ganz ehrlich, ja. Weil das sind nicht die guten Bedingungen, man muss hier wirkliche Filme zeigen. In der Galerie, in

einer Ausstellung, da kann jeder selbst entscheiden, schaue ich das zehn Sekunden an, zwanzig Sekunden, acht Minuten, dann kann ich wieder gehen, ja.

Es ist schon eine Folter, wenn man das anschaut, die *Sprachspiegelungen*. Glaube ich ja.

Ich schaue es gerne, weil ich die Struktur schätze, ja also wie sich das hoch steigert und dass man auch was lernen kann, ja. Wie faktisch - man nennt das mathematisch Rekursion - wie sich Sätze wiederholen und Buchstaben einmal verkehrt, einmal spiegelverkehrt, einmal nicht spiegelverkehrt, also Morpheme. Und da sieht man sehr genau, dass Sprache eben ein neuronaler Prozess ist im Gehirn, der von selbst arbeitet, nicht. Also sagen wir, wenn man ein guter Dichter ist, das zeigt sich darin, dass das Gedicht besser ist als der Künstler selber, weit besser, ja.

Also als Jugendlicher habe ich das gelernt, weil ich die Effekte studiert habe, wie kann man dichten, also Assonanz, Alliteration, alle diese Tricks, die habe ich dann einfach gesehen wie das geht. Und da habe ich schon als Zwölfjähriger gedichtet so Sätze wie: Dies ekle Leben läutert sich im Leid. Ich hatte weder vom Leben eine Ahnung noch vom Leid aber ich wusste, Konsonanten und Vokal müssen zusammenpassen. Und das hat sich automatisch ergeben. Und die beste Dichtung ergibt sich tatsächlich aus dem Wort selber, nicht. Und das ist auch beim Kino so, ja.

Das ist etwas, was der Kubelka versucht hat, zum Beispiel mit der *Afrikareise*. Dass er eine Formel gehabt hat, welche Farbe passt zur nächsten Farbe, dann kann man die Kader anschauen, dann sagen aha hier ist die Farbe, hier ist die Farbe, dann macht er sich ein Regelsystem, welche Farbe, ja, welche Bewegungen zu einander passen. So hat er versucht eben wie ein Gedicht das zu komponieren. Und bei Video war es dann so, dass die Möglichkeit, die wir dann gehabt haben, später, also dann, das was ich dann gemacht habe in den späten 70er Jahren und dann 80er Jahre, das kann man im Kino zeigen. Weil da war die Qualität schon viel besser und das war auch Farbe und da konnte ich aber die Erfahrungen, die ich hier gemacht habe, rückwirkend wieder einsetzen. Das war für mich eine sehr gute Zeit. Ich konnte - nicht in Österreich, in den 80er Jahren hat es ja hier noch keine digitalen Maschinen gegeben, also keine Computer, die mit Bildern arbeiten können - aber in New York war das möglich, ja.

Und ich habe damals 1984 bis 1990 in New York unterrichtet und da hat es etwas Tolles gegeben, was für den Staat Österreich auch gut gewesen wäre, aber wir haben nicht solche fähigen Politiker hier wie in Amerika trotz allem. Die haben eine Regel gemacht, dass diese Studios, diese Hightechstudios, wo ein Stunde damals gekostet hat 10.000,- Dollar, die müssen

sie in der Nacht hergeben für Künstler, ja. Für die ganze Nacht 1000,- Dollar. Mit der Bedingung, dass ein Techniker dabei sitzen muss und der muss bezahlt werden. Und so konnte ich dann in diese unglaublichen Hightechstudios, den besten der Welt gehen am Broadway und konnte dann, weiß ich von elf Uhr abends bis fünf Uhr früh, solange halt der Techniker mit mir sitzen konnte. Da war immer das Hauptproblem die Frau, die hat immer angerufen, wann er endlich nach Hause kommt, ja. Und da habe ich immer gesagt zum Techniker, gehen Sie mal kurz raus, ich rede mit ihrer Frau und habe ihr gesagt: „Was wollen Sie. Also jetzt da, ich möchte Ihnen was schenken.“ „Na, hören Sie auf, ich möchte meinen Mann.“ Dann sage ich: „Na, ja, ich möchte Ihnen was schenken als Ersatz für Ihren Mann, was möchten Sie, was ist Ihr Traum, was möchten Sie wirklich haben. Aber schenken Sie mir das ganze Wochenende“, habe ich gesagt, „weil sonst werde ich nicht fertig.“ Und wenn ich dann gesagt habe, „na sagen Sie mir das teuerste Kleid, was Sie wollen“, na die sagt, das und das, „und ich kaufe es Ihnen garantiert.“ Dann habe ich gesagt: „Kommen Sie wieder herein“, und dann habe ich gesagt, „Ihre Frau hat sie freigelassen jetzt für das ganze Wochenende.“ Ich habe nicht gesagt, dass ich billig gekauft habe, dass sie ihn hergegeben hat für ein Kleid. Aber nur so, aber es war möglich eben auf diese billige Weise Hightechfilme zu machen und da konnte ich dann eben das, was ich in der Frühzeit gelernt habe, konnte ich dann einsetzen, ja.

**C.P.:** Sie haben jetzt da zuerst zwei so Dinge quasi in einem Sprechabsatz zusammengezogen. Das eine, das Streben des Künstlers nach Immaterialität, so quasi wo das was jetzt quasi an Werk, an Gesamtwerk da ist. Ich würde jetzt einmal in aller Kürze sagen, so sehr Sie unter so einer Vorführung leiden, so sehr sind Sie durchaus auch von diesem Streben nach Immaterialität angekränkt. In dem Sinne wie sie Kataloge auch Ihres eigenen Werkes produzieren und die Dinge archivieren und so weiter. Und das andere ist auf der anderen Seite dieser sehr schnelle Galerienblick, also wo ich sagen würde das ist ein sehr Weibelscher Blick. Zwanzig Sekunden hinschauen und sagen: „Ah die neue Bigelow, interessant, passt eh schon.“ Ja, also im Prinzip den Dingen eigentlich eine so wahnsinnig kurze Aufmerksamkeitspanne zu geben, die eher schon wieder mehr im Hinterkopf an langer Lesart entstehen lässt. Wie würden Sie damit umgehen, wenn Leute jetzt quasi Ihre Sachen so schnell nur anschauen.

**P.W.:** Also diese Leute haben das gleiche Problem wie ich. Jede Minute wird auf dieser Welt eine neue mathematische Formel, die unsterblich ist, entdeckt, jede drei Minuten wird eine neue technische Erfindung gemacht, alle fünf Minuten wird eine neue medizinische Entdeckung gemacht. Das heißt in zehn Jahren verdoppelt sich immer das Wissen der Welt. Da muss man wahnsinnig schnell verarbeiten, ja dass man dranbleiben kann.

**C.P.:** Sie wollen dranbleiben.

**P.W.:** Ich will dranbleiben, ja, ja. (*Lachen*) Dadurch muss ich die Geschwindigkeit steigern, ja. Weil wenn sich das Wissen in allen zehn Jahren verdoppelt, sind die Chancen ja, und das schaut dann statistisch so aus, dass nur mehr zehn Prozent des Materials, was produziert wird an Wissen überhaupt rezipiert wird. Es wird zwar gespeichert, aber nur mehr zehn Prozent davon werden überhaupt rezipiert und das sind nur mehr zehn Prozent der Bevölkerung. Also das heißt, das Meiste, was produziert wird in Büchern oder in Artikeln oder in Filmen, wird von niemandem gelesen und von niemandem gesehen, ja. Außer - jetzt kommt das Tolle und das ist das, was niemand gelernt hat von dieser Guttenberg-Affäre - wir haben neue Leser. Ich hatte ja in den 60er Jahren diese berühmte treue Leserschaft also Polizist und Staatsanwälte. Das waren vielleicht zehn Leute. Aber heute hat jeder...

**C.P.:** Die haben das gründlich gelesen.

**P.W.:** Die haben das gründlich gelesen, ja. Aber heute haben wir keinen menschlichen Leser aber wir haben neue Leser, das sind die Suchmaschinen. Und mit dem hat Guttenberg nicht gerechnet. Guttenberg, Sie wissen ja mit seinem Plagiat, der hat zu Recht gesagt es wird niemand lesen. Nicht einmal die Doktoren werden es lesen, nicht einmal meine Doktorväter. Hat er Recht gehabt, ja. Er hat nicht damit gerechnet, dass ein einziger Student mal Suchmaschinen ansetzt da, das war ja nicht ein Professor, der berühmt war, sondern es war ein Student, der Suchmaschinen angesetzt hat und das sind die besseren Leser. Das heißt auch heute, wenn Leute, Steuerprüfer oder diese berühmten Buchhaltungsfirmen, die können sich ja auch nicht nach zwanzig Akten, sozusagen diese Kriminalfälle durchackern, das können die gar nicht mehr. Da gibt es spezielle Suchmaschinen semantische und die ackern das dann durch und das sind die besten Leser. Also in dem Sinne muss ich versuchen eine bessere Suchmaschine zu werden. Daran arbeite ich eben. (*Lachen*)

Das wäre zum Beispiel ein Projekt. Meine Kinovorstellung - ich habe es in diesen zehn Minuten zeigen können - war tatsächlich nicht die Bildmaschine mit der man Geschichten erzählt, ja sondern die Vorstellung ist die, dass man Maschinen entwickeln muss, die eben die Gehörorgane und die Sehorgane und die Denkgorgane erweitern und dafür hat man diese Maschinen. Es ist auch tatsächlich so, dass man mit diesen Maschinen das Sehen, Fühlen, Denken und so weiter erweitern kann. Ich habe damals, da haben Sie das eine Foto gesehen, also ich habe damals das Ohr auf einen Rücken projiziert, ja, dass ich gesagt habe, im Kino

geht es um die Vertauschung von Sinnesmodalitäten. Heute gibt es den Künstler Stellarc, der sich tatsächlich ein Ohr auf den Arm gepflanzt hat sozusagen, ja. Man hat das damals genannt, also um die Jahrhundertwende hat man das genannt Synästhesie, das Zusammenspiel von zwei Sinnesdaten von Sinnesorganen. Das heißt das war dann Music Video, beim Sehen habe ich auch Tonempfindungen, beim Hören habe ich auch Gesichtsempfindungen, ja. Heute ist das, was man nennt sensory substitution, sensorische Substitution, also dass ich sage, das Kino war schon der Beginn dessen, dass ich eigentlich die Augen gar nicht mehr brauche, ja. Das habe ich ja als Idee damals aufgeschrieben, weil sehen tut man ja in Wirklichkeit mit dem Gehirn, das Auge ist ja nur der Pförtner nicht der Fabrikdirektor. Ja, der Fabrikdirektor ist das Gehirn, das Auge ist der Pförtner, der empfängt die Gäste, die Reize, die hereinkommen und das kann man ja nachweisen, wenn man Gehirnschäden hat, das ist ja ganz klar, dann nutzen die ganzen Augen nichts sozusagen. Aber jetzt kommt der Punkt sage ich ja, ich kann ja mit der Haut sehen, der Blinde kann mit der Haut sehen, ja er kann Buchstaben abtasten, das Problem ist nur, die Resolution ist gering.

Der Fernsehapparat hat eine Resolution von 1200 Punkten, die Hautkuppe hat eine Resolution von 15 Punkten, das ist ein schlechter Bildschirm, nichts Anderes. Jetzt muss ich nachdenken, dass ich den Bildschirm verbessere. Dann hat man die Bildschirme gefunden, die Zunge. Die Zunge hat eine Resolution von 475 Punkten, ist halb so gut wie ein Fernsehschirm, wirklich wahr. Das heißt wenn ich jetzt dann die Reize auf die Zunge lenke, ja das habe ich damals 1969 aufgeschrieben, wenn ich die Reize auf die Zunge lenke, dann kann der Mensch mit der Zunge sehen. Es gibt solche Leute, die das können aber diese Leute, das sind vielleicht zehn auf der Welt und die sagt man aber dann, das sind paranormale Empfindungen. Das ist natürlich, das ist nicht paranormal. Sondern wenn jemand mit der Zunge, dem geben sie ein Papier, der schleckt das Papier ab und sagt nachher - also ich habe hingeschrieben: Wittgenstein, was soll ich sonst hinschreiben (Lachen im Publikum)- und dann sagt dieses chinesische Mädchen auf chinesisches, ja, weil sie es kann, Wittgenstein. Sie konnte es mit der Zunge lesen. Aber das ist ein rein technisches Phänomen, also das ist meine Idee, das Kino ist der Anfang von neuen Sinnesorganen. Darum habe ich ja auch dann später publiziert solche Begriffe wie Quantenkino oder Neurokino. Dass ich gesagt habe, darum war ich auch so neidig auf den Film von unserer verehrten Kathryn Bigelow, ja mit dem Drehbuch von James Cameron mit diesem SQUID.

**C.P.:** *Strange Days*.

**P.W.:** *Strange Days* genau, wunderbarer Film. Da gibt es so eine Kappe aus Elektroden, die legt

man sich auf den Kopf und das wird dann, die nehmen die Bilder auf, die das Auge sieht über das Gehirn und kann es wieder abspielen. Das ist ein Gerät - das ist Science Fiction ja - das hat geheißten SQUID. SQUID heißt auf englisch nicht nur Tintenfisch sondern es ist die Abkürzung - und das war das Gute bei dem Drehbuch - für, also SQUID: Super Computer Quantum Interference Device. Soll ich es wiederholen: Super Computer Quantum Interference Device. Das gibt es tatsächlich. Also da habe ich eben gesagt, der James Cameron ist ein derartig guter Maschinist des Kinos, so wie der Vertov, dass er sogar auch ausdrücken kann wie könnte das Neurokino der Zukunft ausschauen, ja.

Und das hat mich in den 60er Jahren beschäftigt, wie kann man den Kinoapparat erweitern, damit ich das Bewusstsein erweitere und damit ich die Wirklichkeit erweitere, ja. Dass sie eben - damals habe ich das genannt, die staatlich definierte Wirklichkeit, oder die durch Sprache, durch die Staatssprache definierte Wirklichkeit - wie kann ich das erweitern sozusagen. Das war die Idee, ja. Und man versucht halt dann im Laufe der Jahre sich diesem Ideal ansatzweise zu nähern. Der Entwurf der war in den 60er Jahren da und dann der Rest der Zeit war eigentlich nur der Versuch, einigermaßen dem nahe zu kommen. Da ist man sehr weit davon entfernt, aber die Idee wird sich hundertprozentig durchsetzen, weil es mittlerweile schon eine Firma gibt, wo sich Blinde diese Maschine kaufen können, nicht. Paul Bach-y-Rita heißt der, der das erfunden hat, der ist vor kurzem gestorben.

Und jetzt erzähle ich Ihnen noch ein Beispiel, was das Nächste wäre. Es ist in Österreich ja so, die Nobelpreisträger, die Nobelpreise liegen auf der Straße, ja. Nur die Regierung, die Leute die dort sitzen die sind so blind, dass sie es nicht sehen. Jetzt gebe ich Ihnen einmal eine Idee, wenn Sie die zu Stande bringen, sind Sie der nächste Nobelpreisträger. Sie müssen anschauen eine Biene und eine Fliege, wie die versuchen hinaus zu kommen aus einem geschlossenen Raum beim Fenster, wenn die Fenster scheinbar geschlossen sind. Gehen Sie nach Hause und schauen sich das in der Frühe an, dann werden Sie mich bestätigen. Eine Biene ist eine Art Cartesianer von Decartes. Decartes hat den Raum eingeteilt in X-, Y-, Z-Achsen vertikale, das heißt die Biene glaubt an Decartes und geht immer senkrecht rauf, senkrecht runter direkt am Glas und horizontal hin und her. Nichts Anderes. Die bleibt an der Fensterscheibe, vertikal rauf, horizontal rüber und am Ende des Tages liegt sie tot am Fensterbrett. Als Cartesianer komme ich aus dem Gefängnis aus Raum und Zeit nicht heraus. Die Fliege, ja die Fliege macht uns deshalb so nervös, weil sie stößt an das Fenster an und dann fliegt sie zurück und macht sssss und durchquert den Raum und sucht sich eine zufällige Ausgangsfunktion. Sie hat da gewissermaßen, was wir nennen ein Random Research Programm, sie sucht ein

Zufallsprogramm. Und immer zufällig stoßt sie immer irgendwo hin. Am Ende des Tages ist sie draußen. Das heißt die Suchmaschine, die eben sogar Zufallsalgorithmen eingebaut hat, ist lebensnotwendiger als die Suchmaschine, die die Orte der Bahnen nimmt. Die Suchmaschinen, die wir heute haben bei google und so weiter, sind cartesianische Suchmaschinen. In dem Augenblick wo wir Suchmaschinen erfinden, die das suchen, was ich gar nicht weiß - da sind wir schon dabei in die Richtung zu gehen - dann können wir das, was ich vorhin erwähnt habe, diesen Wissensvorsprung können wir überwinden ansatzweise, weil wir dann schneller das finden, das was wir eigentlich wissen wollen und wissen sollen. Und nicht das, was wir - wir gehen immer vom Unwissen aus. Die Frage ist nur, das ist die Nobelpreisfrage, wieso hat die Fliege diesen Suchalgorithmus eingebaut. Das Gehirn ist ja zu klein, das kann nicht sein, dass das Gehirn der Fliege so ein guter Computer ist. Also muss es in der DNA eingebaut sein. Und das muss man einfach mal erforschen, wie sieht die DNA aus von der Fliege, dass sie so eine gute Suchmaschine hat. Das Problem ist gestellt, Sie müssen das Resultat bringen.

**C.P.:** Das ist jetzt so ein typischer Weibelscher Gedanke, wo man sagen könnte, er kommt eigentlich zum Beispiel von Alexander Kluge, der das zum Beispiel seitenweise rund um Napoleon nachgewiesen hat. Der ein hoher Verehrer der Biene und des Bienenfleißes war und das dann irgendwie nachgewiesen hat, dass das im Prinzip ein völlige Idiotie ist, diesem vermeintlichen Fleiß der Biene nachzueifern, und der aber auch zum Beispiel so Pläne gehabt hat wie zum Beispiel mit einer Karte des Schwarzwaldes durch London zu gehen. Also im Prinzip einen anderen Plan über einen anderen zu legen und einfach eine andere Form von mapping zu entwickeln. Und das funktioniert auch Ihrer Meinung nach. Eine zweite Dialektik, die ich noch thematisieren wollte, wäre die, sagen wir einerseits auch in dieser engen Befasstheit mit dem Aktionismus, also einer sehr starken körperlichen Abarbeitung und gleichzeitig diese Hinwendung zu im Prinzip, wie soll man sagen, relativ ätherischen Medien, also Dingen, die im Endeffekt den Körper eher zerpixeln und auflösen. Also eben nicht wie im Film, dass man den konkreten Schnittprozess am Kader hätte und so weiter und so fort. Wie würden Sie sich diese, also anders, Kren zum Beispiel, der - wenn man heute über Brus redet oder, so muss man eigentlich ein eigenes Krenianum auch fast bauen - der das wirklich noch in der Kamera geschnitten und bis hin zum Risiko, dass ein Film dem Verfall nahe ist, einfach gemacht hat. Ja, wie würden Sie diesen seltsamen Twist beschreiben für sich selber.

**P.W.:** Also die Avantgardefilmer und die Aktionisten hatten eine gemeinsame Schnittmenge, das war der Körper. Aber das war aber dann schon das damalige produktive Missverständnis, weil die Aktionisten, die wollten den Körper befreien in der sogenannten sexuellen Revolution, die ja

dann dazu geführt hat zu Mühl seiner Kommune. Wir haben uns auch für den Körper interessiert aber wir wollten nicht den Körper befreien sondern wir wollten uns vom Körper befreien, nicht. Das heißt, das Kino war die Möglichkeit eben, die Augen und die Ohren mit der Maschine zu erweitern. Darum heißt auch dieser wunderbare Film von Vertov *Der Mann mit der Kamera*. Eben das war der Ansatz zu sagen, da gibt es ja wie wir wissen eben die berühmte Theorie der 70er Jahre, das apparative Kino. Also das heißt die Apparate sind dazu da eben um die natürlichen Organe zu erweitern, das heißt um die Möglichkeiten des Körpers zu erweitern. Also wir wollten uns vom Körper befreien und haben uns deshalb für den Körper interessiert und die Aktionisten wollten den Körper befreien. Das war die Schnittmenge aber die Richtungen waren ganz verschieden, ja. Also einfach gesagt, wir wollten sozusagen den Körper überwinden, ja und die wollten sozusagen die Genüsse, die der Körper bietet, vertiefen. Im Grunde waren es zwei gegensätzliche Richtungen aber wir haben uns beide in diesem historischen Moment für den Körper interessiert, also ein produktive Missverständnis, was für beide sehr befruchtend gewesen ist.

Es war ja so, dass ja damals diese Schnittfilme von Kren von Brus und Mühl nicht geschätzt wurden, weil sie hätten ja gerne normale Dokumentarfilme gehabt. Aber es hat lange gedauert, darum haben sie ja dann auch angefangen selbst Filme zu machen, die waren aber nicht gut. Ja also grauenhafte Filme, nicht, aber dann haben sie also eben gesehen, dass die Technik von Kren die richtige gewesen ist. Interessant ist, dass Kren sich geweigert hat Nitschs Aktionen zu verfilmen. (Lacht) Nein, das war ihm zu katholisch, ja.

**C.P.:** Aber a propos katholisch, was hieß das zum Beispiel eben dieser Satz, sich vom Körper befreien. Das wäre ja, wenn man es schnell hinsagt, das könnte ja was sein, wo ja jeder Pfaffe am Land fröhlich mit einstimmt.

**P.W.:** Meine Theorie ist ja so in drei Sätzen, alle Technik ist Teletechnik. Tele heißt ja auf griechisch Ferne, darum spricht man ja vom Fernsehen, vom Fernhören also Television, Telefon, Telefax, Telegrafie und so weiter. Also auch die elektromagnetischen Wellen sozusagen auf denen heute vom Fernseher bis Radio und bis zum iPhone und so weiter alles funktioniert, elektromagnetische Wellen sind diejenige Erfindung, die den Körper als Träger der Botschaft abgeschafft haben. Bis dahin, wenn Sie eine Botschaft wohin schicken mussten, da brauchten Sie einen Körper, der Körper des Soldaten, der Körper eines Pferdes, eines Schiffes, einer Eisenbahn, eines Flugzeuges, da konnten Sie eine Message, einen Boten, eine Botschaft dahin bringen. Sie brauchten immer einen Boten, den Körper eines Boten. In dem Augenblick,

wo 1886 die elektromagnetischen Wellen entdeckt wurden, dann hat man plötzlich Botschaften, Signale versenden können ohne einen Boten, ohne den Körper eines Boten. Da hat das begonnen das eigentlich wichtigste Ereignis der Gegenwart, nämlich die Trennung von Bote und Botschaft, die Trennung von Körper und Signal, ja. Heute können wir Signale versenden. Das heißt, die Idee war schon in der Technik selber, ich trenne mich vom Körper des Boten. Klarerweise gibt es dann Gegenreaktionen, die ich auch estimiere, wie zum Beispiel dass dann im Theater, Antonin Artaud, dass er jetzt dann meint, wir müssen jetzt besonders auf den Körper gehen, ja. Oder auch beim Aktionismus. Also man hat gewissermaßen die Body Art erfunden, um den Körper - und im Theater also Grotowski und all diese Leute, Artaud - um den Körper zumindest für die Kunst zu retten. Wenn wir ihn schon zu den Zivilisationen nicht mehr brauchen, aber in der Kunst bauen wir uns gewissermaßen, bauen wir ihm die Denkmäler. Also Technik ist immer Teletechnik, Überwindung von Ferne, räumliche und zeitliche Ferne. Mit den entsprechenden Folgen und dann ist die nächste Stufe, Teletechnik ist immer verkappte Theotechnologie. Also sie holt die Versprechen ein, die die Religion früher geboten hat. Die Religion hat ja auch versprochen es gibt ein Jenseits, dann man kann sozusagen zu Fuß auf dem Wasser gehen oder man kann, die Engel waren gewissermaßen die ersten Nachrichtentechniker in meinen Augen, die haben immer dann die Botschaft gebracht. Dass man das glaubt, ist ein anderer Kaffee aber dann ist die Maria, plötzlich kommt ein Botschafter eben ohne Körper, eine...

**C.P.:** Ein Telefonanruf.

**P.W.:** Ja das ist immer so, die ganzen Bibeln sind, also alle Religionsgemeinschaften haben das Gleiche, sie hören die Stimme des Herrn, nicht. Ein Telefonanruf ohne sichtbare Anwesenheit, ja. Also die Technologie hat gewissermaßen die Versprechungen der Theologie übernommen. Man nennt das halt Ruf. Der Ruf in der Wüste, all diese Dinge. Und heute sagen wir The Call, darum ist auch ein sehr schönes Buch, viele Telefonbücher also beschäftigen sich mit dem Thema The Call. Also das ist die Theorie, das heißt die Idee, was Du kritisierst, die Idee zum Pfarrer ist tatsächlich, dass die Technik eben etwas Theologisches in sich hat.

**C.P.:** Jetzt mache ich einen gewagten kleinen Schnitt. Heuer beim Steirischen Herbst war eine kleine Arbeit in einer Galerie in Graz zu sehen, die mir sehr gut zu passen scheint zu dem was Du da gerade ausgeführt hast. Da ging es um den Umgang mit iPhones und einer Technologie, die es einem mehr oder weniger ermöglicht im Raum Projektionen zu sehen, die man nur auf dem iPhone sieht. Das würde ich Dich bitten kurz zu beschreiben und dann noch die Idee, dass

Du auf Grund eines immensen Arbeitsaufkommens, ich weiß nicht von Moskau bis irgendwo, keine Zeit hattest persönlich zugegen zu sein. Die Eröffnungsrede für die Galerie quasi vom Teleprompter her gehalten hast.

**P.W.:** Also das iPhone hat eine dieser Ideen verwirklicht, die ich in den 60er Jahren hatte, wo ich auf Grund das nicht machen konnte, weil in Europa nicht die Gegebenheiten sind. Sie müssen einfach bedenken, alle Erfindungen dieses sozialen Netzes oder Web 2.0 kommen ja merkwürdigerweise aus Amerika, nicht. Wir haben zwar die Grundlagen erfunden hier, wir wären nicht im Stande - durch unser soziales System - diese Grundlagenerfindungen umzuwandeln wie es die Amerikaner gemacht haben.

Also das iPhone ist eine Entwicklung, die ich schon immer machen wollte aber nicht machen konnte, aber wie es dann da war habe ich gewusst, jetzt kann ich einen Teil der Kunst machen, die ich schon immer machen wollte. Nämlich iPhone das ist, man nennt das augmented reality, also angereicherte Realität. Das ist genau das erweiterte Kino. Man hat sozusagen ein iPad oder iPhone und da sieht man im Programm Bilder von einer Wirklichkeit, die es in der natürlichen Wirklichkeit nicht gibt. Sie schauen dort hin und da sehen Sie zum Beispiel diese schwarzen Löcher, und dann kann ich ein Programm schreiben, dass immer dann, wo dieses schwarze Quadrat ist, erscheint ein Kunstwerk, unendlich viele Kunstwerke, die Sie in der Wirklichkeit haben. Sie fahren einfach mit dem iPhone drüber und dann, wo das schwarz ist, ist dann plötzlich hier zu sehen ein Gemälde, und da ein Gemälde und da ein Gemälde. Nachdem ich ja nicht so ein begeisterter Maler bin, habe ich mir was Anderes ausgedacht. Nämlich ich bereite ein Buch vor über die politischen Morde im 20sten Jahrhundert, über jeden Völkermord also größeren Ausmaßes, der aus politischen Gründen im 20sten Jahrhundert gemacht wurde Jahr für Jahr. Und das ergibt eine Summe von ungefähr 225 Millionen Toten, das ist ungefähr fast soviel wie der amerikanische Kontinent. Und dann habe ich eben zehn Globusse in die Welt gehängt, also wenn Sie das iPhone nehmen, egal ob Niagarafall oder auf der Chinesischen Mauer oder in Graz in der Galerie, da schauen Sie in diesen Raum, Sie sehen diesen Raum, Sie sehen die Menschen, also Sie sehen gleichzeitig zehn Globusse im Raum hängen. Jeder dieser Globusse steht für ein Jahrzehnt und dann sagt eine Stimme so ein bisschen wie ein Radiosprecher mit den Frequenzgeräuschen 1901, 1902, 1903 und zählt die Toten auf und die Namen der Orte, wo die gewesen sind. Also ich bringe gewissermaßen die Verbrechen des 20sten Jahrhunderts an jeden Ort dieser Welt.

Also das heißt, was ich vorhin gesagt habe, das Kino ist ein Raum- und Zeitschalter. Ich kann

vergangene Zeiten, ich kann jede Zeit formen, jede Zeit bunt, jede Epoche kann ich an jeden Ort der Welt bringen. Das heißt, egal wo ich stehe, sehe ich plötzlich die Geschichte Europas, diesen einen Aspekt, ja.

Und das heißt, damit kann man auch nichts verdienen, weil der Apple Store nimmt das und da kann man Geld wieder verlangen oder sagen, das ist gratis. Ich habe gesagt, das ist gratis, das hat mich gereizt, dass eine Galerie, die ja Miete bezahlen muss und Personal hat, eine Ausstellung macht, wo sie nichts verdienen, wo sie nur Kosten haben von vornherein. Also eine Art philanthropische Geste, ja.

**C.P.:** Wobei man jetzt sagen könnte, jetzt bist Du wieder in genau der selben, wie soll man sagen, paradoxen Situation, Du arbeitest mit einer Technologie, die möglicherweise in zehn Jahren, wenn alle Leute diese Version des iPhones weggeworfen haben, gar nicht mehr reproduzierbar ist. Also Benjamin auf den Kopf gestellt, das Zeitalter, ich weiß nicht, das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Ablaufbarkeit, ja. Und man wäre eigentlich schon wieder an so einem Punkt, wo eigentlich alles, was Du jetzt erzählst quasi, wo es im Endeffekt in einen großen Text mündet und weniger in ein Bild. Wäre das so eine Sache, die Dir gefallen würde oder wie würdest Du dem am liebsten entgegen steuern.

**P.W.:** Also würde mir gefallen. Ich bin ja für die Ephemerität der Kunst, ja, ja. Also ich selber habe ja viele Filme unfertig herumliegen, nicht fertig gemacht und ich finde auch die meisten Filme, die ich gemacht habe, gar nicht mehr selber. Weil ich auch gar keine Zeit habe zum Suchen, ja, also ich bin der ideale Nachlasskünstler, da kann man sich dann. (*Lachen im Publikum*) Aber jedenfalls das Stück wird dort gezeigt, aber genau mit dem Paradox, die Technik ist in zehn Jahren nicht wiederholbar, also es hat also ein Ablaufdatum schon auf die Stirn geschrieben. Und dann ist es natürlich so, durch meine vielen Tätigkeiten war ich in Moskau und konnte dann auch gemäß meinem Slogan Technologie ist Teletechnologie nur eben durch eine Übertragung eben an diesem Ereignis teilnehmen. Ich konnte nicht körperlich anwesend sein, also nicht als Bote, ich konnte nur anwesend sein als Botschaft, die ich dann auch als solche dann vorgetragen habe.

**C.P.:** Als Medium.

**P.W.:** Als Medium, genau.

**C.P.:** Ja der Medienkünstler als Medium. Weil das ist ja auch so ein Satz von Kluge, so quasi die Bücher sind das vertrauenswürdigste Medium, weil sie am längsten halten. Jetzt könnte ich noch sagen, Du hast unfassbar viele Kataloge und so weiter publiziert, also geradezu einen Buchfetischismus gegenüber dem, was Du sonst an bewegten Bildern produzierst. Würdest Du diese Ansicht auch teilen oder wie geht es Dir mit diesen unfassbaren kunsthistorischen Konvoluten, die ja andererseits von Dir immer wieder durch eigene Fußnotenbeiträge, Kunstinterventionen, die Du in Ausstellungen schaltest, hineinerweitert sind.

**P.W.:** Jeder kennt ja das Phänomen, man bleibt an der Einstiegsdroge picken. Und meine Einstiegsdroge in die Welt des Wissens war klarerweise das Buch. Und da bin ich halt einfach, obwohl ich dann versucht habe bei den anderen medialen Entwicklungen dabei zu sein und zwar immer an vorderster Front, dadurch bin ich auch glaube ich der einzige und erste Österreicher, der überhaupt mit...

**C.P.:** Auf Entzug geblieben ist.

**P.W.:** Genau, aber trotzdem die Einstiegsdroge, es gibt nur eine erste Liebe, ja. Und dadurch bin ich tatsächlich eben ein Bücherfetischist. Und das nächste ist klar, Bücher überdauern zwei Jahrtausende, eine DVD, die das ZKM gemacht hat vor zehn Jahren zusammen mit dem Centre Pompidou mit 100 Mitarbeitern mit insgesamt 100.000,- €, die geht heute nicht mehr. Das heißt nach zehn Jahren, haben wir eine DVD produziert, 100 Mitarbeiter, ja, 100.000,- € mit Centre Pompidou und es gibt keine Betriebssysteme heute, wo man das abspielen kann. Jetzt müssen wir uns entscheiden, ob uns das wert ist wieder 100.000,- zu investieren um auf das nächste System zu transponieren, wie man das nennt. Und ich habe gesagt: „Nein.“ Also dadurch ist dieses Projekt faktisch schon verloren, nicht. Also das ist eines der Probleme, die wir in der Medienkunst haben, dass wir auch wie alle Künstler für die Unsterblichkeit arbeiten aber das Trägermedium dauert immer nur zehn bis zwanzig Jahre. Was man gesehen hat, diese Videos, die sind ja schon digitalisiert, das ist ja schon gerettet. Wenn wir das nicht getan hätten vor Jahren wäre ja gar nichts, als Video könnte ich es ja gar nicht mehr spielen. Das war das einzige, was wir noch retten konnten auf dieses schäbige Niveau.

**C.P.:** Godard hat einmal gesagt das Absurde am Zwanzigsten Jahrhundert oder zumindest an seiner zweiten Hälfte ist, dass mehr oder weniger so viel aufgezeichnet wurde wie an keinem Punkt der Menschheit zuvor und dass so wenig übrig bleiben wird wie an keinem Punkt der Menschheit zuvor. Also es gibt ja zum Beispiel Beispiele, dass in amerikanischen Archiven drei

Viertel des Vietnamkrieges bereits schon sich magnetisiert und aufgelöst haben.

**P.W.:** Also da habe ich sehr hübsche Beispiele, die wirklich sehr interessant sind für unsere Gesellschaft, die eine Wissensgesellschaft ist, beziehungsweise sich als solche nennt. Wenn man Quellen sucht, die festlegen, wie viel ist von der Kultur der letzten 1000 Jahre übrig geblieben, also wie viele Altäre, wie viele Bilder, wie viele Skulpturen und so weiter, das was man findet schwankt zwischen sieben und zehn Prozent. Das heißt wenn Museen und Bibliotheken die Aufgabe haben dafür zu sorgen, dass Werke nicht verschwinden und das ist ihre Aufgabe, man nennt das dann euphemistisch Sammeln. Sammeln heißt nichts Anderes, dafür zu trachten dass nichts verschwindet. Aber wenn das so stimmt, und das sind die einzigen Ziffern, die ich gefunden habe, in den letzten 1000 Jahre sind nur sieben bis zehn Prozent aufgehoben worden an Kunstwerken, dann haben alle einen schlechten Job gemacht. Weil das ist faktisch, 90 Prozent sind verschwunden, da ist wenig übrig geblieben.

Das nächste Beispiel. Buckminster Fuller hat als Jugendlicher schon die Idee gehabt, er muss alles speichern und hat dadurch eben alles, was er gelesen hat, alle Papiere, alles gespeichert und am Schluss einer Universitätsbibliothek vermacht und das waren ungefähr mehrere tausend Tonnen, zwei riesige Häuser. Diese gesamte Information könnte ich heute in einem memory stick unterbringen. Und zwar, wenn ich mich jetzt hinsetzen würde und mein Babyschreien, alles aufschreiben, also alles speichern würde was ich sage von meiner Geburt an, auch die Filme speichere, die ich sehe, die Musikstücke, die höre, ja, alles speichere, was ich lese und was ich sonst höre, der memory stick würde immer noch nicht voll sein. Das heißt wir haben heute eine Situation, wo der Speicherraum unendlich viel größer ist als das, was wir produzieren. Aber die Speicherzeit implodiert gegen Null, zehn Jahre, nicht. Das Buch hat einen engen Speicherraum, so und so viele Zeichen. Aber es hat eine lange Speicherzeit, das Buch haltet 1000 bis 2000 Jahre obwohl sozusagen die Speicherkapazität, der Speicherraum gering ist. In den technischen Medien tendiert der Speicherraum nach unendlich, aber die Speicherzeit implodiert faktisch auf Null.

Und wie wir damit zurechtkommen gibt es jetzt ein Beispiel. In Frankreich hat man ein Institut gegründet, das heißt INA, Institut National de l'Audiovisuel. Die haben die Aufgabe vom Staat, sie sollen - die haben dort glaube ich 12 Sender und Fernsehsender, Radiosender - sie sollen das Wichtigste, das Beste eben für die Zukunft retten. Eben die Immaterialitätsfrage. Obwohl sie viel Geld haben und obwohl sie ein großes Haus sind und viele Mitarbeiter haben, kann man nicht entscheiden, was soll ich heute speichern. Da muss man eine Redaktionssitzung machen

mit irgendwelchen Leuten, die Kriterien haben und sagen, das ist eine gute Sendung, das ist schlechte Sendung. Das dauert stundenlang bis man sich einigt, dann muss man das vorbereiten. Also man kann so sagen, wenn ich eine Stunde speichere, brauche ich schon rein technisch vier bis fünf Stunden Zeit für die eine Stunde. Das heißt, wenn ich zehn Stunden speichern möchte, brauche ich schon 50 Stunden. Wenn ich jetzt zwölf Radio- und Fernsehstationen habe, brauche ich schon mal 12, bin ich schon bei 500 und 5000 Stundenstellen. Also das geht nicht. Was machen die jetzt, das ist wirklich so, die machen das wie die Fliege. Da hab ich jetzt was gelernt, sie speichern rein zufällig. Sie haben keine Sitzungen mehr, sie sagen, einfach zufällig würfeln sie: „Das speichern wir heute.“ Und dadurch, durch diese Zufallsspeicherung haben sie mehr Chancen als wenn sie es systematisch machen würden. Weil da würden sie die Konferenz machen, und während sie konferieren ist ja die Sendung schon vorbei. Und das ist ja genau das, was wir hier erleben. Während wir hier sitzen sozusagen, wird weltweit soviel produziert...

**C.P.:** Da wird schon gar nicht mehr zugehört beim Reden.

**P.W.:** Richtig, ja.

**C.P.:** So jetzt meinerseits als allerletzte Frage bevor ich dann noch kurz zum Publikum weitergebe. Eine letzte Frage, ein letzter Schnitt, was war das erste einschneidende Sammelerlebnis Deinerseits an das Du Dich erinnern kannst.

**P.W.:** Also ich bin ja kein Sammler, deswegen bin ich auch als Museumsdirektor so leicht unbestechlich. Weil wenn mir Künstler was anbieten als Geschenk für eine Ausstellung oder für einen Katalogtext, nehme ich es nicht an oder schenke es gleich weiter. Aber meine Erlebnisse sind die. Ich bin ein Fetischist in dem Sinne, also so etwas Ähnliches wie ein Sammler. Wie ich nach Paris gefahren bin, ich war damals ein Verehrer von Paul Valery, der französische Dichter, le Monsieur Teste also Mister Kopf war mein Lieblingsdichter. Und dann bin ich in die Bibliothek gegangen und dort waren ungefähr 300 Hefte von den *Cahiers*. Und als ich die in die Hand nehmen konnte, ja, dass ich gewusst habe, auf diesem Blatt Papier ist seine Hand geruht, ja. Und ich rieche heute noch und sehe heute noch einen Teil seines Atems, der als Molekül in der Luft schwebt sozusagen, in Gefangenheit der Tinte mindestens. Das zu sehen, das ist seine Handschrift und dass ich das angreifen konnte - ich habe die Augen zugemacht und habe das gespürt mit der Hand, dass hier gewissermaßen sein Geist materialisiert gespeichert ist - das sind meine Erlebnisse, solche Dinge. Also weniger Kunstwerke, die ich dann habe, ich bin kein

Mensch des Habens. Oder auch wie ich dann mal, also wenn ich dann andere Dichter besucht habe, auch wenn ich mit denen dann nichts geredet habe, ja (*lacht*) aber ich habe zumindest, bin mit denen eine halbe Stunde herumgesessen, das sind sozusagen die Erlebnisse, die diesen Fetischcharakter haben also des Sammelns. Sagen wir so, der Inkarnation, man verleibt sich etwas ein. Man sieht die *Cahiers* und die habe ich mir einverleibt, dass ich sie buchstäblich gespürt habe und gesehen habe.

**C.P.:** Ja, gibt es von Ihrer Seite aus Fragen. Ich bin der Meinung man muss es ja nicht überstrapazieren, aber vielleicht gibt es zu den Filmen...

**P.W.:** Das sind solche Erlebnisse, es sind gewissermaßen Liebeserlebnisse. Weil es gibt ja da den schönen Vers von Beaudelaire, der sagt, wenn man, also in einem Gedicht, dass er gesagt hat, er lässt sich das Morgenwasser, mit dem seine Geliebte sich das Gesicht gewaschen hat, lässt er sich durch Paris bringen und dann trinken. Also es geht um diese Berührung. Nicht um die anwesende Geliebte, die zu berühren, das ist einfach, sondern das Wasser, das sie berührt hat, das trinke ich dann. Das ist dann die edelste Form der Liebe, zumindest die hohe Form der Sprache der Liebe.

**C.P.:** Das wäre aber wiederum eine Sache, die nur mit einem Boten zu überbringen wäre und nicht durch elektromagnetische Wellen.

**P.W.:** Das macht ja die Liebe so altmodisch, ja. (*Lachen*)

**C.P.:** Ich finde das super jetzt beim vorläufigen sechsten Kapitel einer Reihe über Medienpioniere wieder bei Beaudelaire gelandet zu sein. Ja, ich weiß nicht, oder sollen wir draußen am Buffet noch ein bisschen reden, ich weiß nicht, ja besser.

**P.W.:** Besser.

**C.P.:** Ich danke Ihnen sehr herzlich, dass Sie heute so zahlreich gekommen sind, das ist ja wirklich wie beim Christkind heute.

(*Applaus*)