



***Das innere
Leuchten
checken***

PDF - Rekonstruktion



Ein Projekt von Chodzinski-Kater-Schmieta

Teil II

Handlungshinweis

Grau unterlegte Worte verweisen auf Sinnzusammenhänge.
Die Zahl im Kasten gibt jeweils die Seite, der Buchstabe die Spalte an. "L" steht für die linke Spalte, "M" für die mittlere und "R" für die rechte Spalte.

15L

29R

Gespräch am 11. März 1997 im Hamburger Kunstverein.

Teilnehmer: Armin Chodzinski (C), Hannes Kater (K), Hinrich Schmieta (H), Stephan Schmidt-Wulffen (S).

C: Wie verstehen sie sich in ihrer Rolle als Kurator? Welche Hoffnungen und Erwartungen verbinden sie mit dem Ausstellen? Im Katalogvorwort zu der Ausstellung "Erste Wahl" schreiben sie, daß künstlerische Arbeit offenbar viel mit Informationsmangel zu tun habe.

S: "Erste Wahl" antwortete auf ein spezielles Problem. Institutionen wie der Kunstverein stehen immer unter dem Erwartungsdruck, auch die lokalen Künstler zu repräsentieren. Es sind aber nicht alle Künstler einer Stadt, die diese Erwartung formulieren. Es gibt ja immer eine selbst organisierte Künstleröffentlichkeit, die sich gerade durch die Distanz von Institutionen wie dem Kunstverein definiert. Und dann gibt es die Einzelgänger, die sich - meist aufgrund eines überholten Rollenbildes, das sie vom Künstler haben - nicht nur persönlich isoliert haben, sondern dann auch mit ihrem privatistischen Kunstverständnis ins Abseits gearbeitet haben. Gerade sie schielen auf die Institution und meinen, diese hätte eine Verpflichtung ihnen gegenüber, weil sie in dieser Stadt

Gespräch von Armin Chodzinski (A) und Hannes Kater (H) am 17. Februar 1997.

H: Beim Publikum war die Ausstellung "Kleine Universen" erstaunlich erfolgreich. Wesentlich dafür scheint mir der Aspekt: "Leute machen was gemeinsam", sie machen es kollektiv, es war keine zusammengewürfelte Gruppenausstellung. Das Gruppending als das authentisch wahrgenommene Provisorium - dazu paßt auch der proklamatorische Größenwahn - und der Name, der sofort Bilder in den Köpfen entstehen läßt. Ein Bedürfnis, daß es eine Kunst gibt, die nicht solitär ist und nicht nur über Kunstgeschichte funktioniert. Daß es eine Form gibt, die sowohl subjektiv als auch traditionell ist. Die "Kleinen Universen" waren so stark und schwach gleichzeitig, weil das radikal Subjektive eben doch nicht eintrat, das Publikum genug bekannt-

Gespräch am 19 März 1997 in Hamburg.

Teilnehmer: Armin Chodzinski (C), Hannes Kater (K), Hinrich Schmieta (S), Ute Vorkoeper (V).

C: Wie verstehst du deine Rolle als Kuratorin? Welche Hoffnungen und Erwartungen verbindest du mit dem Ausstellen?

V: Am Anfang hatte ich mehr die Vorstellung von Kunst im öffentlichen Raum. Was nicht meint, nur in den Straßen, sondern es sollte quer durch die Medien ohne einen festen Ort verlaufen. Im Zuge der Auseinandersetzung mit "unfrieden. sabotage von wirklichkeiten" bin ich irgendwann zu dem Punkt gekommen, doch eine Ausstellung zu machen. Also wirklich Ausstellung in Kunstinstitutionen, und dieser Weg dahin, der war vielleicht das Wichtigste, bis hin zu der Formulierung der Konzeption.

C: Kannst du das Konzept etwas näher erläutern?

V: Dazu muß ich ein bißchen weiter ausholen: 1985 fand die

28L

13R

wohnen. "Erste Wahl" war eine Ausstellungenmethode, um mit diesem Anspruch dialektisch umzugehen. Eine gute Idee und zwangsläufig eine schlechte Ausstellung: Ein Künstler aus Hamburg lud den für ihn wichtigsten Künstler dieser Stadt ein, die Inszenierung folgte genau dieser Kette von Verbindungen. Sie bildete also Beziehungen im weitesten Sinn des Wortes ab. Die erfolgreiche Künstlerin in mittleren Jahren lud da noch immer ihren Hochschulprofessor ein, der wiederum einen seiner Studenten einlud, der vor Jahren Examen gemacht hatte und in Hamburg hängen geblieben war. Das habe ich mit dem Informationsdefizit gemeint, das die Kunstöffentlichkeit einer Stadt durchzieht: Überraschenderweise waren es selten formale oder inhaltliche Gründe, die zur Einladung führten, sondern häufig persönliche Freundschaften, Verpflichtungen. Außerdem dominierten "Familienähnlichkeiten": Medienkünstler laden Medienkünstler ein und es brauchte dann eine gewisse Anstrengung, im gemeinsamen Gespräch jemanden aus einer anderen Gattungen zu nominieren.

"Erste Wahl" war aus mehreren Gründen interessant. Die Ausstellung hat zunächst die Psychopathologie regionaler Kunst offengelegt: den Selbsteinschluß durch Informationsverweigerung. Und das hat, ich habe es schon angedeutet, mit einem "genialischen" Künstlerbild zu tun, das die Auseinandersetzung mit anderen Künstlern, mit

29L

te Formen vorfand, aber die Suche nach dem Neuen spürbar war.

A: Der Punkt, den ich spannend finde, ist die Idee der Subjektivität, die mit dem Bewußtsein funktioniert, daß das Subjektive immer auch etwas Allgemeingültiges ist. Aus der Negierung des Genialischen folgt: Wenn es mir so geht, geht es Millionen anderen Menschen auch so. Wann aber dieser Punkt ist, wo es wirklich eine Sprache findet, die auch allgemeingültig ist, und wann es in Selbstmitleid übertropft, das ist für mich eine Grenze, die nicht mehr klar ist...

H: Kann es nicht sein, daß sich da was umgedreht hat, daß das Subjektive, Individuelle wichtiger geworden ist? Einmal ist es sicher das Jahrhundert der nicht verdauten oder gescheiterten Psychoanalyse und das ist heute die Kunst dazu. Gab es früher in der Religion dieses Modell: "Ich bin ein Sünder und es gibt ein paar Heilige, aber denen werde ich nie gerecht", so heißt es jetzt: "ich bin ein gescheitertes Individuum". Es gibt zwar ungefähr 10 Individuen - je nach Vorliebe ist das Picasso oder Take That oder sonstwer, die das Leben führen, das man eigentlich leben müßte - aber alle anderen sind in den Arsch gekniffen.

15R

Friedensbienale, initiiert von Robert Filliou in Hamburg statt.

Damals unter dem utopischen Leitbild, Künstler aufzufordern, den Begriff „Frieden“ positiv zu bebildern, darstellbar und denkbar zu machen. Das Ziel war, auf dieser Grundlage ein internationales Netzwerk zu bilden. 1994 entstand dann die Idee einer neuen Friedensbienale, was ich für merkwürdig anachronistisch hielt. Das Feld Unfrieden und politisches Engagement schien mir in der heutigen Zeit spannender. Hieraus entwickelte sich die Grundfrage der Ausstellung: Gibt es innerhalb zunehmend unfriedlicher Tendenzen, innerhalb von Realitäten, die eine Wahrheit oder eine Utopie kaum noch zulassen, die Möglichkeit künstlerischer Auseinandersetzung, die sich im weitesten Sinn als politisch verstehen läßt?

K: Hat dieser politische Ansatz Folgen für dein kuratorisches Vorgehen gehabt?

V: Es sollte kein kuratorisches Modell sein, sondern eine Ausschreibung, man guckt erstmal, was kommt, und prüft,

8L

dem zeitgenössischen Geschehen, kurz: professionelles Agieren als Trübung der Originalität begreift. Dabei wird dann auch deutlich, wie innerhalb einer Szene eher das Emotionale eine Rolle spielt als die Qualität. Ein Schock für mich lieferte der Teilnehmer, der ganz offen zugab, jemanden nur einzuladen, weil er sonst nie wieder mit ihm reden würde. Schließlich hat mir das Ganze zu denken gegeben, was die Rolle des Kurators als Regulativ angeht. Ich fand, daß durch diese Ausstellung die Rolle des Kurators wieder eine gewisse Legitimation bekam, denn die ist ja auch durchaus fragwürdig.

K: Für die "Kleinen Universen" haben wir keine fertigen Arbeiten ausgewählt, sondern die Künstler gebeten, vor Ort zu produzieren. Und irgendwann sagten wir uns: O.K., jetzt macht er, was er will. Man kann noch mal sagen, daß das ein Mißverständnis ist, was gerade abläuft, aber irgendwann ist einfach Ende und man sagt sich: Du bist dran, also mach mal.

S: Ja, das geht uns ja genauso.

K: Wie sich das Ganze dann arrangiert ist eine Form von Selbstorganisation mit Eingriffen.

H: Ich habe in dem Moment den Kurator deshalb zu schätzen gelernt, weil er in seiner Position einfach einen anderen Status hat. Er ist jemand, der in einer anderen Sprache agiert ...

K: Und vor allem keine eigene Arbeit in der

Das hat auch wieder mit der Sehnsucht zu tun, mit der Kunst angeguckt wird. Daß Künstler für den Rest der Gesellschaft etwas verkörpern: **die leben individueller**, die arbeiten an ihrem Ding. Das Problem ist, daß viel erfolgreiche Kunst diese Sehnsucht erfüllt – beim Rezipienten, aber nicht beim Künstler selber. Der Macher ist – ab einem gewissen Zeitpunkt zumindest – gar nicht mehr bei sich selbst, sondern bedient die Interessen des Publikums. Die Frage ist, ob das Modell vom Individuum, das eine Fiktion, eine Erfindung ist, ob das nicht eine große Falle ist. Hier sollte man ansetzen zu reagieren: **In Gruppen arbeiten**, Marketingkram, Werbung.

Daß Kunst heilsbringend sei, habe ich, obwohl ich das immer abstreite, noch in meinem Kopf. Das einzige, daß einen glücklich macht, ist, daß man irgend etwas macht: **Beschäftigungstherapie**.

ob es ein Interesse gibt, und wählt dann im Hinblick auf eine Ausstellung aus. Inwiefern fügen sich da Bilder, verschiedene Sichtweisen von Künstlern zu einem **Gesamtpacours** zusammen. Was kann dieser Kunstraum überhaupt anderes sein, als ein **Möglichkeitsraum**? Möglichkeitsraum in einem ganz positiven Sinne, in dem Dinge, die eigentlich außerhalb dieser Institution undenkbar oder unsichtbar bleiben würden, sichtbar werden. Wenn ich wieder in den traditionellen Ausstellungsraum gehe, dann nutze ich ihn in seinen Potenzen innerhalb einer veränderten Vorstellung. Er sollte dabei nicht nur ein Reflektionsort sein, sondern auch ein Raum, in dem ganz suggestive Dinge passieren.

28L

13R

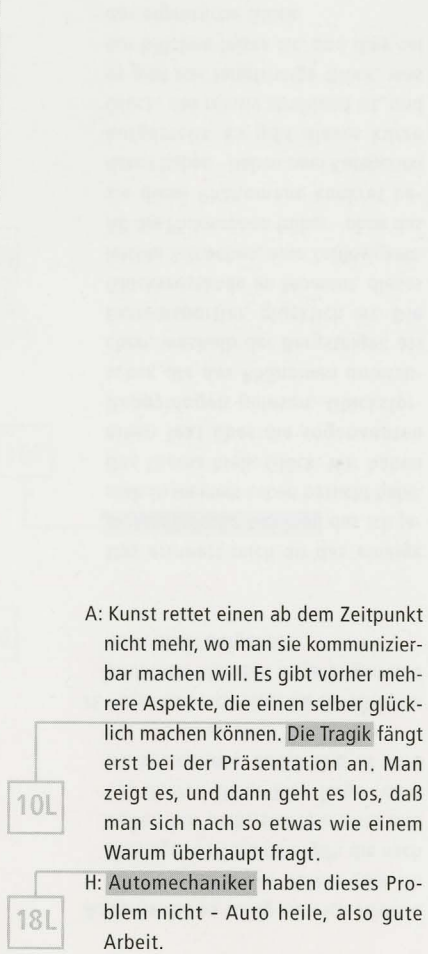
27L

7R

46

Ausstellung hat ... das ist sehr wichtig.

S: Die ganze Ausstellung *ist* seine Arbeit - das ist doch das gefährliche Argument: der Kurator sucht sich selbsterhlich "seine" Künstler aus, stellt die Arbeiten zusammen, und das Endergebnis hat mit den Künstlern gar nichts mehr zu tun, sondern spiegelt nur die **Ideenwelt des Kurators** wider. "Der Lauf der Dinge" im Kölner Kunstverein schien mir so ein Projekt zu sein. Man mußte überhaupt nicht mehr, wie sich die Arbeit von Erwin Wurm von der von Fischli/Weiss unterschied. Beides fügte sich irgendwie in die Idee eines Kunstvereins im Umbau ein. Da hing eine Arbeitslampe an der Decke, an der stand, sie sei von Matthew McCathleen - das konnte man glauben oder nicht. Es hätte auch eine Lampe von Udo Kittelmann sein können. Diese Ausstellung hat mich wirklich irritiert, weil sich Udos Konzeption nur auf die Form der Arbeiten bezog, aber nicht die umfassenderen künstlerischen Konzepte berücksichtigte. Der leere Sockel von Erwin Wurm mit den Staubkonturen darauf spielt mit der Idee der Abwesenheit und der Anwesenheit des Werkes. Der Kontext dieser Arbeit muß eigentlich eine intakte Ausstellungsstruktur sein. Fischli/Weiss provisorische Baustelleninszenierung aus Styropor liefert mit diesen künstlichen Mitteln nicht nur ein Bild; sie sondiert auch die Grenze zwischen dem Exponat und dem ausgeblendeten Ausstellungsdispositiv. In beiden Fällen erscheint



A: Kunst rettet einen ab dem Zeitpunkt nicht mehr, wo man sie kommunizieren machen will. Es gibt vorher mehrere Aspekte, die einen selber glücklich machen können. Die Tragik fängt erst bei der Präsentation an. Man zeigt es, und dann geht es los, daß man sich nach so etwas wie einem Warum überhaupt fragt.

H: **Automechaniker** haben dieses Problem nicht - Auto heile, also gute Arbeit.

In denen auch Künstler Sachen präsentieren können, die vordergründig erst einmal nicht nur ein reflexives Werk, das auf kognitive Prozesse anspricht, zeigen, sondern Sachen, in denen ganz klar das **Bild im Vordergrund** steht und erst dann die Reflexion. Diese Mischform zwischen Reflexion und Suggestion ist mir ganz wichtig.

K: Als ein Phänomen, welches man erfahren kann ?

V: Nicht als Phänomen, sondern als eine Fähigkeit, die in Kunst angelegt ist, nämlich durch Bilder jemanden **fangen zu nehmen**, suggestiv zu wirken, schön, häßlich oder sonst etwas zu sein. Es ist eine ganz traditionelle Funktion von Kunst. Ich habe meine Probleme damit, den Kunstort als reinen Reflexionsort zu sehen, der auf jegliche **ästhetische Überzeugung** verzichtet.

Es gibt andere Ausstellungen, die ich für interessant halte, die andere Konzepte ausprobieren. Dort wird vielleicht ein aufgeblättertes Buch zur Gentechnologie ausgestellt, das ich aber viel lieber als Buch lesen würde.

es mir nicht gerade produktiv, den Ausstellungsrahmen aufzulösen in einer Inszenierung, die vorgibt, der Kunstverein sei gerade im Umbau begriffen.

Die erste Aufgabe des Kuratierens besteht meines Erachtens darin, wie man das, was im Werk nicht wahrnehmbar ist, die künstlerische Haltung, das Programm, durch flankierende Maßnahmen, durch andere Arbeiten erfahrbar macht. Das halte ich für eine ganz wichtige Aufgabe, sozusagen die Basis des kuratorischen Handwerks. Es gibt bei uns auch so etwas wie ein Handwerk!

K: **Muß denn der Künstler** nicht selbst ein Stück weit Verantwortung tragen, daß sich die sog. Haltung in seinen Arbeiten transportiert?

S: Das ist im Prinzip richtig, und doch unterschätzt man dabei immer die politische Seite des Geschäfts. Die Verführung, in einer Ausstellung mitzumachen, die während der **Messe in Köln** eröffnet wird und zu der Leute aus aller Welt kommen, ist eben doch sehr groß, größer als inhaltliche Vorbehalte. Was hinterher bleibt, sind der Katalog und das Plakat. Die Struktur der Ausstellung ist sowieso zweitrangig. Man würde sich wünschen, daß die Haltung einiger Künstler kritischer wird.

K: Wenn der Kurator die Haltung zur Kenntlichkeit bringen soll, trifft er da nicht auf Widerstand bei den Künstlern, die sagen:

9M

16L

13M

A: Vorher ist es völlig klar: ich schleife die Oberfläche des Holzes oder ich überlege mir Verbindungen, die nach außen hin nicht sichtbar sind und hab überall kleine Teilerfolge - oder ich setze einen Strich und es wird auf einmal zu einer Zeichnung.

H: Für mich beschreibst Du die schönste Situation: Man hat angefangen und noch nicht aufgehört.

Das erinnert mich an das einzige **philosophische Seminar**, das ich jemals in meinem Leben besucht habe. Das Thema hieß: Glück. Wir haben einen Text über die sogenannten Happyologen gelesen, Glücksforscher, die das Phänomen untersuchen, weshalb der Bergsteiger, als Extremsportler, glücklich ist. Die Glückszustände im Moment, dieses leichte Schweben, eine Zeitlosigkeit. All die Philosophen früher - ohne das sie diese Phänomene konkret benannt haben - haben zwei Kategorien aufgestellt: Es gibt dieses kurze Glück, das relativ strahlend ist, und es gibt das langfristige Glück, was ein bißchen leiser ist, und dies sei das eigentliche Glück.

Ich sehe mir eben lieber eine Reportage von Gero von Böhm im Fernsehen an, als daß ich sie als Teil eines Archivs zur Gentechnologie in der Ausstellung "GameGirl" im Kunstverein München *nicht* angucke. Was ich an diesen Ausstellungen immer kritisiere ist, daß sie so einen extremen **Insider-Zyklus** bilden, reduziert auf wenige *kritische* Künstler und Rezipienten.

12R

K: Es gibt da eine Diskrepanz zwischen Form und Inhalt. Es ist nicht ganz einzusehen, warum da solche Formen gefunden werden.

V: Hm. Dazu kam bei uns als weiterer wichtiger Punkt, daß es keine Beschränkung auf irgendein Medium geben sollte. Es war von Anfang an unser Ziel, alle künstlerischen Medien zusammenzubringen.

ich möchte mich da selber drum kümmern?
Sollte diese Haltung nicht schon in der Arbeit sein?

S: In der Arbeit selber wird sie nie vollkommen sichtbar. Das würde einen traditionellen, autonomen Werkbegriff voraussetzen. Wenn sie eine Maillol-Skulptur machen, dann können sie darauf bestehen, das eine weiße Raumecke und möglichst neutrales Licht ausreichen, denn alles ist in dieser Arbeit drin. Ob die nun einen Meter vor der Wand steht oder direkt an der Wand, das ist im Grunde egal. Meistens haben wir aber mit diesen autonomen Arbeiten überhaupt nichts mehr zu tun, und da selbst Arbeiten, die autonom aussehen, es nicht mehr sind, fällt dieses Argument schon einmal weg.

Das Verhältnis zwischen Künstler und Kurator ist im Grunde bereits eines der Kooperationen. Man kennt sich, man verfolgt die Arbeiten über einen langen Zeitraum, man hat das eine oder andere Mal schon zusammen gearbeitet. Es beginnt dann so etwas wie eine Verhandlung, die gemeinsame Arbeit an einem Aspekt des Werkes. Immer vorausgesetzt, daß das Werk nicht als autonom postuliert wird, nicht in seiner Materialität definiert wird, sondern als Teil eines gedanklichen Kontextes, bestimmt auch durch eben diesen Diskurs. Wenn die Kooperation beendet ist, und die Ausstellung öffnet ihre Türen, dann wird es für alle langweilig. Für die Künstler, die gehen da nicht mehr hin, die Kuratoren auch nicht mehr,

A: Ja, und da ist Kunst definitiv nicht der richtige Weg.

22M

47

12L

13L

H: Ich glaube Glück oder Unglück in der Kunst entsteht aus der eigenen Macht oder Ohnmacht. Dadurch, daß Kunst individuell legitimiert wird, muß du auf den Markt und als Individuum präsent sein. Es ist schizophren, ein Widerspruch in sich. Es ist der Verzicht auf das Glück des authentischen...

Wir haben es geschafft, die unterschiedlichen Ausdrucksmedien, von der klassischen Skulptur bis fast zur Malerei, bis zum Internet, gegenüberzustellen.

S: Als ich die Ausstellung gesehen habe, war es so, daß ich mich bei den vertrauten Medien, wie Zeichnung auf dem Boden, Holzauto mit schneidenden Lamellen, Ornamente an der Wand, sicher gefühlt habe. Dort kannte ich die Parameter, wie das einzuschätzen war. Jetzt merke ich aber, daß ich immer noch in der Rezeption bin, daß ich einige Arbeiten in ihrer ästhetischen Präsenz wohl wahrgenommen habe, aber das ist eben nicht die eigentliche Präsenz gewesen. Also ähnlich deiner Kritik an "GameGirl" ist es mir in Teilen deiner Ausstellung gegangen. Sinnlich unzugänglich, und das, was ich dort sinnlich als traditionelle Skulptur wahrgenommen habe, interessierte mich nicht.

V: Es ist unfraglich so, daß ich bestimmte Vorlieben für bestimmte Medien habe, und ich wäre zuvor nie auf die Idee gekommen, eine Holz-

und das Publikum langweilt sich sowieso.

K: Warum langweilt sich das Publikum?

S: Das haben wir wieder das Thema des **autonomen Werkes**. Diesen ganzen Erfahrungsprozeß, den Künstler und Kurator gemacht haben, vollzieht der Betrachter natürlich nicht mit. Der ist im Grunde mit einer **autonomen Ausstellungssituation** konfrontiert, in welcher er nur noch mit Mühe überhaupt etwas versteht. Wie einer, der zu spät auf die Party kommt; das ist ja auch kein gutes Gefühl. Unser Problem ist heute, wie können wir eigentlich diese Grenze überbrücken, wie beteiligen wir den normalen Rezipienten an diesem geistigen Produktionsprozeß? Kurz: Wie können wir den immer noch von einem autonomen Werkbegriff bestimmten Ausstellungskontext auf die diskursive Praxis der Kunst heute umstellen?

K: Eine Idee wäre doch, daß eine Ausstellung nicht statisch sein muß, sich weiter verändern kann!

S: Ja, sicher.

K: Ich möchte aber nochmals nachhaken: Warum für den Betrachter langweilig?

S: ... weil er nicht produktiv ist.

K: ... weil er die produktiven Prozesse nicht nachvollziehen kann?

S: Nicht nur das, sondern er ist nicht produktiv, in dem Sinne wie es Künstler und Kurator zusammen sind. Über das gemeinsame Operieren im Ausstellungsraum werden

9R

11L

43

14M

24L

A: Vielleicht ist Kunst, als diese imaginäre Suche nach Wahrheit und Glück, immer überschätzt worden.

H: Das Problem ist: es geht nicht mehr um Reinheit oder Schönheit, sondern um eine Behauptung. Du wirst der Sache dann gerecht, wenn du behauptest: "Meins ist richtig!" Und das Behaupten hat etwas mit Macht zu tun. Du mußt in eine Position kommen, in der du genug Macht hast, daß die Behauptung ernst genommen und kommuniziert wird. Oder du bist der, der anderen Leuten, die etwas behaupten, ans Bein pinkelt und dadurch kommuniziert wird.

9R

10R

15L

14M

skulptur auszustellen, wenn wir nicht ein breites Spektrum hätten zeigen wollen. Wenn ich zum Beispiel eine interaktive computergesteuerte Installation habe, die sehr eindeutig ist, und diese im Bezug zu der Arbeit Yanagis* setze. Es sind zwei ganz unterschiedliche Modelle mit Grenzverletzungen umzugehen, auf der einen Seite westlicher, amerikanischer Umgang mit dem Thema gegenüber einer asiatischen Umgangsweise. Die selbstschlüssige Arbeit von Lynn Hershman** gegenüber jemandem, der ganz kontemplativ Grenzen aufzeigt. Sowas zusammenzustellen, darum ging es.

K: Gibt es da die Idee, daß durch die Zusammenstellung beide Arbeiten gewinnen?

V: Ja, so sollten die ganzen Sachen **gegeneinander und miteinander** spielen.

K: Habt ihr das nachher aufgebaut, in diesem Sinne kuratiert?

V: Der ganze Raum existierte ja nicht, die ganze Architektur haben wir selber gemacht, und diese Architekturfindung

Denkformen erst wirklich abgecheckt und Entwicklungsmöglichkeiten tun sich auf.

K: Entwicklungsmöglichkeiten meint, man kann das ganze in 3D nach bauen und den Gast alles umbauen lassen oder meint es den Kontakt mit dem Künstler?

S: Also bei dem Kontakt mit dem Künstler bin ich so ein bißchen skeptisch. Das ist wie eine ambulante psychologische Praxis, und das kann kein Künstler leisten.

H: Sie haben sich - ich will auf die Qualität des gestalterischen Prozesses hinaus - lange damit beschäftigt, der Künstler hat sich damit lange beschäftigt, kann man da jeden überhaupt so heranlassen? Ich will auf eine **Hierarchie** hinaus ...

S: Für die Kooperation von Künstler und Kurator gibt das materiale Werk doch nur einen Anstoß. Radikaler kann man doch heute sagen: Das Werk findet doch nur im Fluidum des Diskurses statt. Die Teilhabe des Betrachters muß ja nicht darin bestehen, daß jeder, der ein anderes Verständnis vom ausgestellten Künstler hat, sich eine Arbeit packen kann und woanders hinstellt. Man muß das Problem doch gerade auf der diskursiven Ebene stellen. Wie läßt sich der Rezipient in die diskursiven Transaktionen einklinken?

Die Frage ist die: Wie macht man aus dem Museum eine Werkstatt, mit all den Elementen, die in diese Werkstatt gehören? Das Werk, das ist ja diese Augentäuschung, der wir immer noch unterliegen, weil wir

A: Ich glaube, das wird viel zuviel diskutiert... Wir haben diese Machtfragen in Gestalt der 80er-Jahre-Professoren abgekriegt. Aber ich glaube nicht, daß es darum wirklich geht. Es gilt einfach nur, irgendwo **den richtigen Ort**, die richtige Möglichkeit zu finden, was richtiges zu machen. Ob es dann Kunst heißt oder nicht ist völlig egal. Diese **Legitimation**, ob das dann anschließend irgendeinen Markt findet.

H: Es geht nicht um anschließend.

A: Warum soll immer alles einen Markt finden?

H: Es geht nicht um Markt.

A: Dann hab ich dich vielleicht mißverstanden.

H: Mit Macht meine ich nicht Markt. **Mit Macht meine ich Gesellschaft.**

Schweigen...

war schon mit das Spannendste an der ganzen Sache. Du mußt die Hallen so strukturieren, daß sie Platz für die einzelnen Arbeiten hergeben, aber auch gleichzeitig Felder erschließen, die zusammengehören und das alles noch mit wenigen Mitteln.

C: Wie würdest du deine Aufgabe und deine Rolle in dieser Ausstellung beschreiben?

V: **Meine Aufgabe ist es gewesen, eine Frage aufzustellen** und dann mit dem, was kommt, etwas zu formen, sie auf diese Weise ins Spiel bringt. Sie streut... und verschiedene **Künstler in Kontakt**, Bezie-

10L

11M

25L

8L

6M

15R

* 24 Stunden lang folgt der Künstler einer Ameise, die in ein durch Stahlwinkel abgegrenztes Feld gesetzt wird. Mit roter Kreide zeichnet er ihren Weg auf dem Boden nach.

** Die durch Betätigung des Abzuges eines Kameragewehrs ausgelöste Interaktion rückt den Betrachter selbst ins Innere der Zielscheibe, indem er dort sichtbar wird - umgeben und überblendet von Kampfbildern.

das Museum des 19. Jh. im Kopf haben, das Werk ist eine kleine Komponente in dieser Werkstatt. Es gibt unendlich viel anderes Material. Die Zeit, in der ich mit dem Künstler wirklich in der Halle bin, ist verschwindend klein, gemessen an dem Zeitraum, wo wir uns treffen, Bilder angucken und miteinander reden und Dritten davon erzählen. Es ist schon möglich, eine Art Werkstattsituationen zu etablieren, aber die Frage ist: Wie ist das machbar? Ich habe auch kein Rezept dafür.

K: Mich interessiert noch mal der Begriff des autonomen Kunstwerks. Sie meinen, das würde nicht mehr funktionieren. Aber welche Informationen kann denn ein Kunstwerk dann noch transportieren? Glauben sie, daß es im Ausstellen eine Perspektive gibt, daß Dinge wieder mehr ins Sichtbare gezogen werden? Nicht ins Eindeutige, aber ins Ablesbare?

S: Ihre Frage ist schon falsch gestellt, weil sie mit dem Bild vom Kunstwerk, das eine Bedeutung transportiert, eine überholte Trias von Autor - Bedeutung - Werk suggerieren. Dagegen plädiere ich für eine andere Sichtweise, die in der Kunstentwicklung der letzten drei Jahrzehnte verankert ist. Ich denke an Künstler wie Robert Smithson oder Marcel Broodthaers. Da existiert zunächst einmal ein Kunstdiskurs, der darüberhinaus auf anderen Diskursen basiert. Und dieser

43

12L

26M

27M

A: Na ja, die Frage ist, was für Alternativen gibt es? Soll man wirklich lautstark schreien: ich versuche jetzt, "subversiv" in die Medien zu gehen? Das ist genauso, als würde man in eine der großen Parteien eintreten... um politisch was auszurichten. Wenn du gut bist, hältst du es ein Jahr lang durch und dann bist du abgeschliffen und fragst: für was? Was da am Ende rauskommt hat nirgendwo die Relevanz, die es für dich selber in deinem kleinen Kämmerchen beim Zeichnen hat. Da bist du in kaum einem Moment entfremdet von deiner Arbeit.

H: Wenn man Glück hat.

A: Wenn man Glück hat, klar. Aber diese lichten Momente, die gibt es!

H: Vielleicht ist es nur Erschöpfung. Mag jetzt vielleicht ein bißchen blöde klingen, aber ich hab' keinen Führerschein, wenig Geld und ich will einen Raum gestalten - und schon bin ich am Arsch.

19M

16L

12R

hung bringt.

K: Wenn man das was da kommt Antworten nennt...

V: Ja, oder Angebot...

K: ... die letztendliche Aussage, wird dann ja durch Zusammenstellung und Auswahl der Angebote getroffen.

V: ... ja sicherlich.

K: ... die Verantwortung dafür liegt dann auch auf deiner Seite?

V: ... ja,...

C: Habt ihr allein aus den Arbeiten die Ausstellung gemacht, oder waren die Künstler daran beteiligt?

V: Doch, die waren fast alle da! Und eine große Zahl der Arbeiten ist auch nur für diese Ausstellung entstanden. Die Künstler haben ihre Arbeiten selber präsentiert. Bis auf diejenigen, deren Konzepte wir nur vorgestellt haben, von denen waren nur fünf oder sechs da.

Zusätzlich haben wir das gesamte Archiv gezeigt, die Auswahl ist zwar von uns getroffen worden, aber wir wollten zeigen, daß aus dem Ganzen auch eine ganz andere Ausstellung zu formen möglich gewesen

Diskurs definiert die Positionen von Künstler, Kurator, Rezipient. Er definiert auch die Rolle des Werkes. Es gibt also Bedeutungsproduktionen, die nicht an Werke und nicht an einzelne Autoren gebunden sind. Wenn wir von der "Bedeutung" von Werken sprechen, wenn wir Werke bedeutungsstiftend in Ausstellungen plazieren, dann müssen wir uns darüber im Klaren sein, das wir in die Falle einer Denkkonvention tappen. Und wir müssen uns immer wieder vor Augen führen, das Sinnhaftigkeit tatsächlich immer dialogisch organisiert ist, organisiert sein muß!

Noch ein Beispiel zur Produktivität der Ausstellungssituation im Sinne eines solchen diskursiven Produzierens. Wir haben eine Ausstellung im Sommer gemacht, da ging es um die Frage: Was ist eigentlich heute Malerei? Inwiefern hat diese Malerei mit einem neuen Sinn für das Stoffliche zu tun? Und wie hängt das mit den Positionen der Jahre zuvor zusammen, in denen das Stoffliche eine eher untergeordnete Rolle spielte? In dieser Ausstellung gab es zum Beispiel eine Kombination von Vitrinen und Schriften von Irene und Christine Hohenbüchler mit Wolfgang Tillmanns. Man geht zu den Hohenbüchlers und fragt: Warum stellen wir eure Sachen nicht in einen Raum mit Tillmanns? Und wenn die dann sagen: Mhhh, das könnte vielleicht ganz gut gehen, dann hat man schon mal die Hälfte der Partie gewonnen. Tillmanns hat es sich hinter-

12R

22L

A: (lacht): Du hast doch schon angefangen mit den Zeichnungen, die du über den Kopierer jagst, die haben etwas Transportables - die sind nicht mehr so groß wie Bilder - du mußt dir nicht mehr den Arsch aufreißen, sie zu transportieren... Das ist sicher auch ein unterbewußter Grund dafür...

H: Ja, auf jeden Fall!

A: ...eine Leidenschaft zu finden. Wenn die Verhältnisse so sind, dann hat es relativ wenig Sinn zu versuchen, sie Low-Budget nachzubauen und dabei kaputtzugehen, sondern man muß weitergucken. Das hat mit diesen ganzen Verabredungen zu tun, denen man sich fortwährend aussetzt und dabei immer wieder vergißt, was man eigentlich tun wollte. Oder wenn du was bauen willst, noch eine Dimension mehr, noch ein Problem mehr. Was ist das für ein Materialverbrauch? Das kostet alles Geld und anschließend mußt du es irgendwo hinräumen Wozu?

H: Kannst es ja wegschmeißen.

A: (leise): Kannst es wegschmeißen ... Wenn du Glück hast, findet sich jemand, der sich vielleicht noch einen Moment darüber freut. Im Moment geht es mir darum, ganz ökonomisch, etwas Kleines zu ma-

16M

13M

7M

43

wäre. Viele Leute haben auch mit großem Interesse die Konzepte durchgesehen und für sich noch erstaunliche Dinge entdeckt.

K: Mich interessiert aus der eigenen Erfahrung mit den "Kleinen Universen" heraus zum Stichwort Macht und Verantwortung wie man Entscheidungen trifft. Also, ob für sich selber oder für ein Publikum?

V: Es gibt aus meiner Sicht mehrererlei. Du kannst dich ja nicht trennen von deiner Sicht auf Wirklichkeit. Deine Entscheidungen hängen davon ab, was du selber für interessant, wichtig und spannend hältst. Ausstellung machen heißt davon auszugehen, daß das, was du für interessant hältst, auch für andere interessant sein kann. Natürlich haben wir ans Publikum gedacht, als wir versucht haben die Ausstellung in eine Abfolge zu bringen und Korrelationen zwischen den einzelnen Arbeiten sichtbar zu machen. Außerdem wollten wir Künstler vorstellen, die man überhaupt noch nicht kennt. Wir kannten viele Künstler vorher selber nicht.

her angeguckt und fand es auch eine gute Lösung. Man geht in den Raum und stellt fest: das stimmt. Was daran gut ist? Die Arbeit von Tillmanns wird über den Werktypus der Hohenbüchlers in gewisser Weise gebrochen. Ähnlichkeiten und Parallelitäten werden suggeriert, weil wir immer noch denken: Wenn formal ein Zusammenklang gelingt, muß es auch geistig irgendwelche Gründe dafür geben. Dieses Kombinieren von künstlerischen Haltungen mittels der Werke finde ich eine sehr interessante Arbeit - die kann ein Künstler machen, die kann ein Kurator machen. Nicht weil ich meine, daß die Kuratoren Künstler seien, sondern weil sich das Künstlerbild immer stärker verschoben hat, hin zu jemandem, der eine Philosophie - ein philosophisches Fragment - versucht in diese Gesellschaft zu diffundieren. Dies kann er im Museum machen, auf dem Sportplatz, überall sind heute künstlerische Interventionen möglich, aber es geht immer um ein Stück Philosophie, um ein Stück Denken, das unter die Leute gebracht werden soll. Und das macht ein Kurator in ähnlicher Weise. Es geht immer um kulturelle Intervention. Auf dieser Basis ist eine Verständigung viel leichter, weil wir uns über Denkformen verständigen, und die Arbeit steht als Symptom für so eine Denkform.

K: Uji ...

14R

19L

10M

9R

chen. Das heißt: sich Fotoalben zu kaufen, seine Dias zu sortieren und eventuell zu überlegen wie man... Welches eigentlich das beste und verbreitetste Packerprogramm für'n Computer ist, um Sachen auf Diskette verschicken zu können.

H: Ja, ja... Oder du mußt dich in diese Förderstrukturen reinbegeben - da mußte auch erst mal reinkommen. Da will man ja auch nicht rein.

A: Das muß unsereins erst mal begreifen. Mir ist das zu (lacht ...) anstrengend.

Hast du heute am Nachmittag Bärbel Schäfer gesehen?

H: Ne, hab ich nicht gesehen. Bärbel Schäfer find ich so Scheiße, daß ich die nicht gucke. Ich hab Baywatch geguckt.

A: Aha. Das Thema der Sendung faszinierte mich. Es ging um Leute mit Schulden. Der eine z.B. hat 4 Offenbarungseide geleistet, kommt in die

19L

18L

15R

28M

K: Wenn du von Publikum sprichst, wie würdest du deine liebsten Betrachter beschreiben? Sind das Hunderttausende, Tausende oder Hundert oder zehn Menschen?

V: Am liebsten quer durch alle Gesellschaftsschichten.

K: Glaubst du, daß denen das was bringt?

V: Puh, ich habe zumindest ganz merkwürdige Reaktionen gekriegt von Leuten, die sonst nichts mit aktueller Kunst zu tun haben, bei denen diese Ausstellung etwas ausgelöst hat und die mit unglaublicher Begeisterung zwei- bis dreimal wiedergekommen sind. Das sind so die kleinen Erfolge. Das hat am meisten Spaß gemacht, daß Leute, die mit "Kunst" eigentlich gar nichts zu tun haben, so begeistert waren.

S: Immer vermittelt über Führungen durch die Ausstellung?

V: Nicht nur, mich hat zum Beispiel eine Frau angesprochen, die nicht geführt worden war und dennoch das dritte Mal da war.

K: Was kommt zurück?

V: Vielleicht kann man es ein

S: Nein?

K: Ich bin ein ganz bißchen skeptisch ...

S: Ja? Warum?

K: Ich glaube noch an eine Form von ästhetischer Qualität, die nicht nur mit Denken zu tun hat. Um es ganz pathetisch zu sagen: eine Form von Unsagbarkeit. Es gibt Dinge, die man mit Worten nicht ganz so gut sagen kann, und dies würde ich nicht unbedingt als Denken bezeichnen, das ist etwas anderes ... ich glaube, das Kunst kein intellektuelles Spielzeug ist ...

S: Wenn ich von Denken rede, rede ich nicht von intellektuellen Reflexionen. Wenn sie arbeiten und sich entscheiden, für das nächste Bild Enkaustik zu verwenden, weil sie eine Flasche Rotwein getrunken haben; das ist keine Reflexion, das ist etwas, das wie zufällig kommt. Sie werden nur vielleicht nach zwei Jahren sehen, daß dieser Übergang von der Ölmalerei zur Enkaustik auf eine gewisse Art und Weise Sinn gemacht hat, die wir gar nicht klären müssen. Das Interessante ist, das was sie getan haben, müssen sie für sich selber irgendwie einholen. Sie müssen sich fragen, was sie gemacht haben. Sie akzeptieren es als einen Schritt. In diesem Sinne spreche ich von Denken. Das kann man Denken nennen, das kann man Handlung nennen, aber wir haben es immer mit strukturierten Abläufen zu tun. Gucken sie sich mal den Werkaufbau von Herrn Polke an, der ist unglaublich überzeugend, weil er immer wieder in dem

9R

27L

24L

Sendung: Wieviel Schulden haben sie denn? - Ja 120.000 - Naja, haben sie denn vor das wieder zurück zu zahlen? - Ja, wovon denn - Und wie kommt das? - Ja, bestellen und so. - Und jetzt haben sie in der letzten Zeit natürlich nichts bestellt? - Ja doch, ich habe vor drei Tagen was bestellt; ist heute da, ne Anlage. Aber diesmal will ich die auch bezahlen, ich hab das mit denen abgesprochen, daß ich denen immer 50 Mark geb'... - Aber eine Anlage kostet doch viel mehr als 50 Mark? - Ja kost' 1.200, aber ich mein', nur weil ich kein Geld hab', soll ich jetzt meinen Lebensstandard ändern, oder was? Und ein anderer Typ hat 60.000 Mark Schulden, aber wenn er sich selbständig machen wollte, wenn er überhaupt Lust dazu hätte, dann wüßte er jetzt immer noch, wo er das Geld herkriegten würde.

So ist man halt nicht. Vielleicht müßte man genau so sein.

H: Dann macht man aber keine Kunst mehr.

A: Oder erst recht.

(kurzes Schweigen)

"Verstehen" nennen. Schön war auch, daß ein Großteil unserer Künstler sehr zufrieden war. Das ist jetzt die zweite Ebene. Viele haben gesagt: "Ich verstehe jetzt auf einmal, warum das so zusammengestellt wurde." Auch auf den Katalog haben wir eine ganze Reihe von positiven Reaktionen von den teilnehmenden Künstlern bekommen.

K: Ihr hattet nicht das Gefühl im luftleeren Raum zu agieren und eigentlich keine Reaktion zu bekommen?

V: Nein. Hinterher weiß man immer, wie vieles besser zu machen ist. Es gibt ja auch andere Ausstellungsformen, das ist ja das Wunderbare. Wir hatten eine ganze Reihe von Rückkopplungen.

K: Ist das wichtig? Es gibt ja auch Arbeitsweisen, die sagen, interessiert mich nicht, wie das wahrgenommen wird.

V: Ich halte es für wichtig, einen Blick auf die "Wirkung" zu haben und darauf zu achten, daß die Frage, die man gestellt hat, auch weitergetragen wird. Ich fände es hochmütig, eine Realisation meiner eigenen Vorstellungen zu betreiben, ohne daß mir in ir-

26L

26L

genau richtigen Moment das Richtige getan hat. Eine hohe operative Intelligenz. Die intellektuellen Konstruktionen sind da irgendwie wie der Wagenheber beim Auto. Wir sind alles Spezialisten, wir wollen wissen, wie das Auto funktioniert, müssen es anheben, drunter gucken, uns was überlegen ... aber klar, das Kriterium, was zählt, ist, daß das Auto fährt.

9M

C: Um noch mal auf diesen ganz deutlichen Bezug zwischen Künstler und Kurator zurückzukommen. Die Entwicklungen spielen sich zwischen Künstler, Kurator und den an der Ausstellung Beteiligten bis zu dem Punkt der Ausstellungseröffnung ab. Die Frage ist doch dann aber, welche Legitimation das Ausstellen überhaupt noch hat?

16R

S: Vielleicht sollte man unterscheiden zwischen Arbeit in der Kunst und musealen Showbusiness. Wenn ich jetzt sage, machen wir doch mal eine Mapplethorpe-Show, dann haben wir 40.000 Besucher. Für die ist es völlig egal, ob Mapplethorpe schwul war, ob der an Aids gestorben ist oder daß diese Kunst in Amerika kontinuierlich zensiert wird. Schöne nackte Leute, möglichst lange Schwänze und dann klingelt die Kasse. Das hat mit unserem Metier immer weniger zu tun, auch wenn der kulturpolitische Druck immer mehr in diese Richtung geht. Wie einmal der Bochumer Bürgermeister gesagt hat: Eine gute Ausstellung ist eine, bei der

Aber, um noch mal auf Dings zurückzukommen ... Die Entwicklung geht dahin, daß die integrative Idolfunktion in Japan von einem virtuellen Popstar...

H: Hm, hab ich auch gelesen...

A: ... übernommen wird. Dort wird formuliert: ein normaler Mensch könnte heute überhaupt keine Idolfunktion mehr übernehmen. Wie sollte er auch, alle Systeme sind sowieso durchschaut.

H: Er kann es nicht mehr leisten, er ist nicht perfekt genug. Da beißt sich die Katze in den Schwanz, weil nämlich im Kunstbereich - momentan zumindest - als Reaktion darauf ja gerade das kommt: hey, wir sind nicht perfekt, deshalb sind wir menschlich und deswegen sind wir wieder spannend.

A: Ja, aber auf eine artifizielle Weise.

H: Das ist ja das Absurde. Deswegen ist Bärbel Schäfer eigentlich doch spannender als so ein blödes Künst-

gendeiner Form daran gelegen wäre, was damit passiert.

K: Begreifst du diese Art zu arbeiten als politisches Handeln?

V: Ausstellungen so durchzuziehen? Ja, das ist eine Form politischen Handelns. Es ist eine öffentliche Handlung und damit auch eine politische.

K: Möchtest du Einfluß nehmen?

V: Das ist zu weit gefragt.

K: Ich bin einfach neugierig.

30L

die Schlange der Besucher von der Kasse bis zum Bahnhof reicht. Das ist wirklich Showbusiness auf dem Niveau von Cats und hat mir unserem Thema hier eigentlich nichts zu tun.

Wer sagt eigentlich, daß das Geld des Staates nur für die Besucher ausgegeben werden muß? Vielleicht ist diese Institution auch dafür da, Künstlern Arbeits- und Reflexionsraum zu bieten, vielleicht ist das ein Labor, das für Künstler finanziert wird. Und dann kommen eben diese 3000 wirklich Kunstinteressierten, die sich daran beteiligen wollen. Das ändert letztlich an dem Dilemma nichts, denn selbst die meisten dieser Besucher kommen hier her, als handelte es sich um eine Ausstellung von Maillo oder Cézanne. Wie können wir denen eigentlich klar machen, daß die Haltung des Rezipienten zu Produkten von z.B. Pippiotti Rist eine ganz andere ist? Eigentlich müssen wir die Struktur des Ausstellungshauses grundsätzlich verändern.

K: Wie denn?

S: Ich habe auch kein Patentrezept, aber wir wollen jetzt etwas nachhaltiger zu experimentieren beginnen. Wir fangen demnächst mit einem Projekt an, da dauert die Ausstellung mindestens 10 Monate. Und hat zunächst einmal die Aufgabe, Geschichte zu sichern. Ein großes Problem in diesem Showbusiness ist, daß nur die Neuigkeit zählt. Wer immer Neues verkaufen muß, der ist sehr daran interessiert, vergessen zu

16L

16M

20M

20L

ler-Video. Neulich hab ich was gesehen zu dem Thema: "Seit wir eine feste Beziehung haben, wird er immer schlampiger und läßt sich hängen." Das ist privat, das ist subjektiv und das kannst du dir überall angucken. Und dann kann ein Künstler hergehen und ein Video machen, das ist vielleicht ein bißchen subtiler und intelligenter, aber letztendlich ist es doch genau das.

A: Mehr Verantwortung?

H: Er übernimmt mehr Verantwortung...? Er hat mehr Bewußtsein...? Ich weiß nicht ... es frustriert mich gerade. Was mir da nachhängt, wenn ich mir das Reden von mir und anderen anhöre, es bleibt letztendlich dieser Widerspruch. Auf der einen Seite ein subjektives Arbeiten und Begründen und auf der anderen Seite etwas, das man bestenfalls Forschungs- oder kunstwissenschaftliches Interesse nennen kann. Vielleicht muß man sich auch einfach entscheiden: entweder man arbeitet am System, also wissenschaftlich oder systemkünstlerisch oder als Kurator - oder man macht eben Kunst. Vielleicht geht das doch nicht beides zusammen. Oder nur bedingt.

A: (lacht ...)

14R

31L

22M

40L

41R

S: Ist das nicht eine basisdemokratische Haltung: Wir geben ein Statement, dann warten wir das Echo erst einmal ab, und dann machen wir damit weiter?

V: Das ist nicht wirklich basisdemokratisch.

S: Gut, aber es ist diese Rückkopplung gegen eine größere Menge an Leuten, wie bei Politikern, die nur handeln, wenn ein Interesse da ist und sonst nicht.

V: Wenn nichts zurückgekommen wäre, dann hätten wir leere Hallen ausstellen müssen. Zwischendurch waren wir an diesem Punkt, wo wir zwar kuratorisch eine Ausstellung hätten zusammenstellen können, aber wenn da nichts gekommen wäre, hätten wir knallhart leere Hallen zeigen müssen.

machen, daß es vor drei Jahren so etwas schon einmal gegeben hat. Das heißt, daß in diesem Showbusiness Geschichte kontinuierlich und systematisch verdrängt wird.

K: Das ist aber ein gesellschaftliches Problem ...

S: Ja. Also diese 10 Monate sind zunächst mal dazu da, sich historisch zu vergewissern. Wir springen also nach 1978/79 - die Ausstellung heißt "Fast Forward" - und flitzen noch mal durch zwanzig Jahre Kunstgeschichte im Schnellgang. Dabei werden fünf zentrale Reflexionsfelder berührt, die für die Gegenwartspraxis kultureller Arbeit eine pogramatische Rolle spielen. Das Thema der Medien, Fotografie, Film usw. Massenkommunikation. Dann das Thema, wie wird eigentlich Subjektivität heutzutage konstruiert? Wie wird diese Subjektivität mit einer Konstruktion des Körpers in Einklang gebracht? Subjektivität ist nicht, wie uns die abendländische Geschichte lehrt, eine Gegebenheit, sondern etwas, daß durch soziale Verhaltensformen konstruiert wird. Das dritte Thema ist das Kunstwerk in seinem Verhältnis zur Ökonomie. Ist das Kunstwerk wirklich kategorial so etwas ganz anderes als das neue Modell von Volkswagen, oder haben da eine viel größere Verwandtschaft in einer Gesellschaft, die alles über Warenaustausch regelt, als es die idealistische Kunsttheorie zugegeben hat? Und dann gibt

H: (heftig): Das geht schon, aber es erschöpft und macht unglücklich. Es gibt diesen Spruch: Künstler sind die Menschen, die am wenigsten Sachzwängen unterworfen sind. Das ist auch wieder diese Sehnsuchtsfunktion, die der Künstler für die Gesellschaft hat.

Dann blamiert man sich halt und macht ein Scheiß-Video, macht Kram, der einen nur selber was angeht, und das zeigt man dann. Wieder wird damit dann so eine Sehnsucht erfüllt. Allein die Rezeption von dem ganzen Scheiß ist doch Kacke.

47

19L

19M

43

Wenn man eine Frage stellt und es kommt keine Antwort, dann muß die Ausstellung eben ausfallen.

es ein Kapitel über die Geschichte: Wie wird eigentlich heute Geschichte konstruiert? Und ein Kapitel über das, was man lokale Praxis nennen kann. Künstler, die diese Idee haben, daß man überhaupt nur **einen ganz spezifischen Partner** hat, mit dem man sinnvoll über Inhalte reden kann. Das sind dann die Aidskranken oder die ausgebeuteten Frauen oder der ...

K: ...der Bruder.

S: ...der Bruder oder die Obdachlosen, genau, weil das **Verhältnis privat/ öffentlich** eine ganz große Rolle spielt. Die Ausstellung wird sich fließend umstrukturieren, eine Arbeit von Gonzalez-Torres bleibt zwei oder drei Ausstellungsstationen stehen und es kommen neue dazu und es verschwinden andere. Man merkt plötzlich, wenn der Gonzalez-Torres einmal neben dem Jeff Koons für die Warenzirkulation steht und sechs Wochen neben Jeff Wall für das Recycling von historischen Formen, dann sieht man plötzlich, daß dieselbe Arbeit ein Medium ist, auch für eine gedankliche Auseinandersetzung.

K: Stichwort radikaler Konstruktivismus.

S: Jedenfalls, diese Ausstellungsstruktur scheint mir ein erster Ansatz für eine andere Form von Praxis zu sein. Es nützt nicht sehr viel, dann nur einmal im Jahr den Hamburger Kunstverein zu besuchen. Im Grunde muß man **immer wieder kommen**, so wie man freitags in die Sauna geht, mittwochs zu uns.

A: Ich glaube, der einzige Ort, an dem es funktioniert alle Aufgaben selbst zu übernehmen, ist **eine Kneipe**. Dort kann man sowohl eine ästhetische als auch eine gesellschaftliche Verantwortung übernehmen, man kann alles... innerhalb der Kunst kann so ein Anspruch nur scheitern.

H: Und wie damit umgehen?

A: **Kneipe aufmachen**... Ach ne, ich weiß nicht. Eine Zeit lang - ich bin immer noch nicht ganz ab von dem Gedanken - dachte ich man könne das in der Wirtschaft leisten ...

H: Damit läßt sich schön die Idee der "Kleinen Universen" umschreiben: mach dir deine Lieblingskneipe und statte sie aus. Und dann kommt ein Besucher und sieht, er ist zu Gast bei Hannes Kater oder sonstwem. Eine gewisse Form von **Gastfreundlichkeit**. Nicht zu sagen: hier Bumm, du kriegst einen Kanten Brot und das war's, sondern daß man eben ein bißchen üppiger auffährt.

A: Aber es hätte dir doch mehr gebracht, wenn jemand die Organisation übernommen hätte. Wenn jemand gesagt hätte: ich lade euch ein und ihr habt die ganze Zeit Gelegenheit, euch wohlzufühlen.

H: Und eure Kneipe zu bauen.

K: Nichts ausstellen heißt leere Räume zeigen?

V: Das hätte ich nicht geschafft, das hätte einen Rieseneklat gegeben.

Es gab die Meinung, daß man so eine Ausstellung, wie wir sie pflanzen, gar nicht machen darf. Es wurde mir vorgeworfen, ich käme viel zu sehr von der Künstlerseite: Du hast eine Frage aufgeworfen und dann beginnt ein Prozeß. Es gibt einen Anstoß und danach work in progress. Darum hat sich auch die Ausstellungsplanung so lange hingezogen. Bei dem klassischen Kuratorenmodell, wo du sagst, ich wähle aus, weil ich gesehen habe, das Thema interessiert zur Zeit, und sammle dann fertige Arbeiten oder frage Künstler, mir solche zu machen, treten weniger Unwägbarkeiten auf.

K: Du hast eine Frage, und die anderen haben eine relativ konkrete Idee, wie die Antwort auszusehen hat?

V: Während beim "klassischen" Kuratorenmodell der Prozeß der Entscheidungsfindung im Kopf des Kurators stattfindet, öffne ich den Prozeß für die anderen und warte auf

22L

28M

K: Wie man in eine Kneipe geht und kein Freund da ist, und dann ...

S: ... mal gucken, wer ist denn eigentlich sonst noch da ...

K: **Lebensraum**

S: ... so in etwa. Das muß man dann natürlich begleiten, indem man die Möglichkeit gibt, über die Dinge zu reden. Wir wollen sogar soweit gehen, wenn z.B. Jenny Holzer in der Stadt ist, dann soll Sie die Dinge umschieben, in einer Weise, wie sie es signifikant findet: Damien Hirst, kommt alles in die Ecke, will sie nicht sehen. So. Das ist ein Statement, dann kann man wieder herkommen und sich wundern, wer hier aufgeräumt hat. Da sind wir wieder bei dem strukturellen Handeln.

K: Und wie kriegt man diese und andere Informationen "vermittelt", also was mache ich mit dem Besucher, der nach fünf Monaten kommt und nichts weiß?

S: Der hat Pech gehabt, das ist nämlich der klassische Besucher, nach dem Motto: Schauen wir mal rein, was steht da wieder rum? Unsere Kundschaft sind die Leute, die wie Fußballfans jede Woche einmal in die Tabelle gucken. Die finden das Spiel **St.Pauli gegen den FC Köln** interessant, weil sie wissen, es geht um den Abstieg. Wenn man das nicht weiß, ist es eben langweilig. Wir wollen unsere Tabelle vermitteln, und deshalb haben wir unten auch die-

21M

25M

15L

11L

A: Und alles was die Welt betrifft, das mach ich. Anschließend krieg ich von euch mein Bier aufgemacht, freu mich daran und zieh auch noch was für mich dabei raus.

H: Den gab's aber nicht. Und das meine ich mit Macht oder Ohnmacht. Vielleicht ist Macht nicht das richtige Wort, ich weiß nur nicht, wie ich es sonst nennen kann. Daß ich das organisiert habe, war eine reine Notlösung. Eigentlich mag ich damit nix zu tun haben.

A: Dann kümmer dich einfach nicht mehr darum.

H: Dann kann ich auch nicht mehr meinen Kram machen. Denn **wo kriege ich einen Raum her**, wo ich was machen kann, wo kriege ich andere Leute her, die da auch was machen, wo eine Auseinandersetzung stattfindet. Oder man läßt das alles. Abgesehen davon habe ich natürlich schon den Anspruch im Hinterkopf, mich damit auseinanderzusetzen. Und wenn ich selber versuche zu organisieren, kann ich's - mit etwas mehr Glück vielleicht als bei den Kleinen Universen - soweit bringen, daß das passiert, **was ich will**.

A: Hm.

19R

Antworten.

S: Hinten in eurem Katalog habt ihr den Satz "Technologies to the People® gewährte ideale Unterstützung und leistete Überzeugungsarbeit" abgedruckt. Was hat es damit auf sich?

V: (lacht) Das war "Technologies to the People". Daniel Garcia Andújar ist dafür verantwortlich und hat es geschafft, wirklich viele Leute zu verwirren. Er hat auf der Basis bestimmter Werbeästhetiken von Großfirmen ein fiktives Unternehmen auf der Website als Sponsor vorgestellt. Er operiert mit den Wirkungsweisen großer Unternehmen und propagiert den sogenannten Street Access, also Karten-

sen Poolraum. Dort gibt es eine ganz funktionale Struktur: Tische, Regale, eine Bibliothek, es gibt Video, es soll einen **Internet-Anschluß** geben. Der Passant, der erst im Oktober entdeckt, daß etwas Spannendes passiert, bekommt so die Chance, sich durch Kataloge, Dias und aufgezeichnete Künstlergespräche arbeiten zu können.

24R

K: Ist das ein Erkenntnisinteresse, das eher künstlerischer Art ist, oder ein Interesse der Vermittlung, also wo ist die Arbeit, wo ist der Schwerpunkt Ihrer Arbeit ?

S: Also, der zentrale Ansatz ist der, daß es seit ungefähr 10 Jahren eine Form künstlerischer Arbeit gibt, an der die Form des Ausstellens total vorbeigeht. Ich glaube, daß es eine Entwicklungsgeschichte gegeben hat, daß Mitte / Ende der 60er Jahre etwas geendet und etwas begonnen hat, das vielleicht auf das nächste Jahrhundert weist und das völlig andere Formen der Vermittlung ...

K: Es geht also schon um Formen der Vermittlung und nicht um künstlerisches Handeln?

S: ... das bezieht sich aufeinander. Es gibt eine Form künstlerischer Praxis, die andere Formen der Vermittlung verlangt, damit die Vermittlung nicht die Praxis der Künstler angreift, zerstört oder lahmlegt. Es gibt vielfältige Experimente. Im letzten Jahr hat es ein Projekt gegeben in den Staaten, wo neun Künstler eingeladen wurden, drei Monate lang in Gruppen mit einer Shaker-Gemeinschaft zu leben und zu arbeiten. **Da hat es keine Ausstellung gegeben**, da gibt

30R

H: Sonst kommt keiner und sagt: mach mal. Das mein ich mit Macht.

A: Ja. Aber, vielleicht heißt das auch, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Das ganze Diskutieren, **wie, wann, wo, was passiert**, findet vor dem Hintergrund statt, daß man den Ort gerade jetzt hier hat. Der Ort ist jetzt gerade die Hochschule.

24L

H: Ja, es macht dann Sinn, wenn man einen Werkgedanken hat, der über einen gewissen Zeitpunkt hinaus funktioniert oder seine Richtigkeit hat.

A: Ne, das glaube ich nicht.

H: Also. Ich sehe meine Arbeit so: der Bereich - zumindest der, der annähernd oder halbwegs geklärt ist - hat damit zu tun, daß man arbeitet und dann für den Moment eine Form findet, die sich **zusammensetzt aus verschiedenen Teilen der Arbeit**. Und das, was man gemeinhin eine Aus-

27L

zugang zu Neuen Technologien auch für Arme und Bettler. Das ist ziemlich böseartig und zynisch angelegt, aber es ging ihm natürlich nie darum, diese Street Access Maschinen zu installieren. Er wollte nur auf das Phänomen selbst hinweisen, und das hat immerhin dazu geführt, daß Apple Macintosh bei uns angefragt hat, ob sie nicht die Realisation dieser Geräte übernehmen könnten. Also Andújar ist hart an der Grenze, und die Rezensorin von "Texte zur Kunst" hat ihn auch prompt mißverstanden, wenn sie die in der Liste aufgeführten Sponsoren von "Technologies to the People", wie Deutsche Bank und Mitsubishi für real nimmt und Andújar vorwirft, er würde die Machtdimensionen gar nicht in Frage stellen. Genau das macht er aber, er spielt mit den Machtdimensionen, und ganz viele laufen in seine Falle, bis hin zu Macintosh. Im Katalog ist jeder unserer Sponsoren mit je einem Sätzchen kommentiert worden und für Andújar haben wir diesen Satz erfunden, damit es nicht so auffällt.

es vielleicht ein Buch. Sie haben, im Sinne dieser lokalen Praxis vor Ort, mit den Leuten gesprochen, haben an ihrer Landarbeit teilgenommen und haben gleichzeitig ihre künstlerische Arbeit gemacht.

H: Moment, woher kennen sie das als Projekt?

S: Weil ich einige der Künstler kenne, die da mitgemacht haben.

H: Es gibt keinen Katalog, keine Ausstellung, das klingt alles sehr sympathisch abgewandt, aber wie bekommt man Kenntnis davon?

S: Ja, das ist eines der zentralen Kriterien: rein in den diskursiven Rahmen, wie auch immer. Man kann zu den fünf Galerien gehen, man kann Künstler anrufen und sich mit denen treffen, aber man muß irgendwie in diesen Rahmen reinkommen, indem man sich vergewissert, daß das, was aktuell verhandelt wird, nicht an einem vorbeigeht. Bei mir ist das so, man geht zu der Eröffnung vom Büttner, da sitzt Sam Samore, und dann sagt man: "Na, was hast Du gemacht?" und dann plötzlich weiß man davon.

Es gibt andere Projekte dieser Art: Pardo eröffnet im nächsten Juni eine Ausstellung, da hat er das Muca in Los Angeles überzeugt, daß von seinem Ausstellungsetat ein Grundstück gekauft werden soll, und auf diesem Grundstück baut er sich sein Haus, zeigt dort dann eine Selektion von Werken aus dem Museum. Dann kommen die Sa-

23M

12M

17M

stellung nennt - und ich dann eine Situation nennen würde -, daß man das dann auf'n Punkt bringt, für den Moment, für den Augenblick, der eine Stunde richtig sein kann oder wenn man Glück hat für ein halbes Jahr. Der im nachhinein dann auch richtig war, weil es für diesen Moment richtig war. Dafür braucht man einen Ort, der nicht das Atelier sein kann. Es ist eine Arbeit mit Vergänglichkeit, die einen richtigen Zeitpunkt hat, die sich zusammensetzt aus verschiedenen Momenten der Produktion - was man macht und gemacht hat -, und das wird kommuniziert.

A: Ich finde das geht aber viel stärker noch von dem Werkgedanken aus als das, was ich meine. Die Grundfrage ist doch die: Was interessiert mich eigentlich? Es geht doch überhaupt nicht darum, in welcher Form ich irgend etwas kommuniziere oder in welcher Situation ich irgend etwas schaffe. Sondern man muß vorher klären: was interessiert mich an einer Situation, was reizt mich an den Sachen, die mich in irgendeiner Weise beeindruckt haben? Weshalb will ich überhaupt kommunizieren ...?

K: Ich möchte nochmal auf die Formulierung der Ausschreibung zu sprechen kommen. Das Ganze hat ja eine Ästhetik, also wie man das verteilt, wie man das Ganze gestaltet. Eine Ausschreibung kann auch in den Orkus gehen, und man bekommt nur fünf Rückantworten, oder sie kann ernst genommen werden. Wie habt ihr da gearbeitet? Inwieweit war das dann von euch auch wirklich ein Kampf, daß das weltweit verteilt wird?

V: Wir haben einen Folder gedruckt mit einer Auflage von 10.000 Stück. 9000 dieser Aufrufe haben wir weltweit an Institutionen und an einzelne Künstler verschickt. Der Rest wurde ausgelegt. Dazu haben wir auch noch eine Website eingerichtet, die aufgerufen werden kann. Wir waren dann sogar froh, daß zum Beispiel das Kunstforum unseren Aufruf nicht auch noch gedruckt hat, denn ich weiß, daß wir dann wahrscheinlich Tausende von Antworten gekriegt hätten.

23L

chen wieder zurück, und er hat sein Haus und sein Grundstück.

K: Das ist doch klasse! (allgemeines Gelächter)

S: Das thematisiert natürlich diese ganzen Probleme, die wir hier andeutungsweise ansprechen. Wozu ist das Museum eigentlich noch da? Vielleicht ist es nur eine Geldbeschaffung für bestimmte künstlerische Interventionen, die im Museum gar nicht mehr auftauchen.

(Schweigen)

C: Ist der eigentliche Ort der Kunst heute der Kunstverein, das nicht-kommerzielle Museum? Denn wie sieht es mit den Galerien als Ausstellungsort aus? In einer Galerie, die berechtigterweise das Verkäufliche fordert, sieht man teilweise Sachen, die unachvollziehbar schlecht sind. Interessante Ansätze verlieren sich bei der ästhetischen Verantwortung, die bei dem Eintritt in den Markt nicht übernommen wird. Muß man da nicht grundsätzlicher über Veränderungen nachdenken, will man diesen Ausverkauf verhindern ?

S: Wenn man sagt, daß das Ausstellen, das Museum, der Kunstverein sich in einer Umstrukturierung und Krise befindet, so gilt das für die Galerien sicher auch. Sehr viele dieser Galerien denken darüber nach, ob sie nicht viel eher als Produzentenbüros funktionieren müssen. Die Gesellschaft finanziert Kunst im wesentlichen durch den Vertrieb von Objekten. Wenn sich in der

H: Wer Depressionen vermeiden will, fragt nicht nach der Motivation, Kunst zu machen.

Für mich geht es darum, daß man die Verantwortung für sein Tun übernimmt, indem man es komplexer definiert. Und dann ist halt nur noch die Frage, ob man nicht wieder an irgendwelchen Formenkonventionen hängenbleibt. Und nur im Atelier zu arbeiten ist der erste Schritt dahin. Im Atelier funktioniert eine Arbeit aus dem 19.Jh., wenn die Kontexte klar sind, die Konventionen, die man erfüllen kann oder muß. Und heute produzierst du und hast keine Situation.

A: Ja. Ja, klar. Ich will jetzt nicht resignativ sein, aber im Prinzip seh ich die Orte in der Privatheit.

13M

22L

43

Schmidt-Wulffen

bürgerlichen Gesellschaft etwas auflöst, verändern sich unter Umständen auch ökonomische Strukturen, wird es vielleicht andere Methoden der Finanzierung von Kunst geben. Die zeichnen sich noch nicht ab und das ist ein Problem.

(Schweigen)

K. Man arbeitet als Kurator mit dem Künstler zusammen, steckt in einem Prozeß, und für den Betrachter ist das langweilig ... ist es nur noch eine Formalität, daß die Ausstellung überhaupt stattfindet? Hat sie überhaupt noch einen anderen Sinn, als den zu zeigen, daß Kunst nicht verstehbar, langweilig und teuer ist?

17R

S. Helmut Draxler in München hat immer behauptet, er würde aus genau diesem Grund Ausstellungen machen. Selbst sein Nachfolger hat heute damit zu kämpfen; in den Kunstverein geht man nicht mehr, denn man weiß, daß man dort allein gelassen wurde. Da kam man hin um zu verstehen, daß man nichts versteht. Das ist wie die These: Beuys wollte die Leute nur verarschen. Keiner kann so leben, keiner kann so arbeiten. Uns steckt das 19. Jh. noch in den Knochen, wir liefern eben Produkte. Es ist immer ein Kompromiß, man macht Saalzettel, Vorträge, Führungen, man versucht immer wieder die Lebendigkeit durch Ersatzmittel zurückzubringen.

17R

Vorkoeper

H: Nun bin ich aber ausgerechnet jemand, der eigentlich kein Privatleben hat. Darüber denke ich auch gerade nach.

A: Es ist ja die Frage, was Privatheit überhaupt ist.

46

H: Ich meine im klassischen Sinne: ich habe keine schön eingerichtete Wohnung, ich hab nicht so was wie Feierabend und einen Freundeskreis dann anschließend.

A: Naja, z B. das Gespräch jetzt hat auch so was wie Privatheit. Man hätte sich noch genauer überlegen können, was an den Wänden hängt, was in dieser Obstschale liegt, was für Blumen in welcher Farbigkeit hier sind und aus was für Bechern man was trinkt.

14L

Das ist diese Salonidee gewesen, daß es irgendwann in meinem Leben einen Raum gibt, der grundsätzlich leer ist und für Gäste ... wo ich mir Leute einlade und der immer speziell für diese Leute, speziell für den Anlaß, worüber man sich unterhalten möchte, eingerichtet und bebildet wird. Das hat eine ästhetische Verantwortung.

K: Wären die Dinge nicht mit einem Buch oder Film viel besser zu ordnen und Zusammenhänge komplexer darzustellen? Daß man bei bestimmten Projekten von vornherein sagt, man macht einen Film, dokumentiert das und Schluß.

17L

S: Nein, das kann man nicht. Es gibt Dinge, die man gar nicht als Erfahrung weitergeben, nicht in Begriffe fassen kann. Viele Dinge sind auch nicht planbar, sondern man schafft ein Ereignis. Die Arbeit an Ausstellungssituationen, die diese Potenz haben, ist das eigentlich Spannende, darüber nachzudenken, was potentiell passieren kann. Das soll das Buch und den Film nicht ausschließen, am idealsten wäre, wenn man wegstäbe von der Fixierung auf ein Ereignis und genauso wie ein Künstler nicht nur eine Skulptur produziert, sondern auch Zeitung liest und ins Kino geht. Es ist eine Vernetzung von vielen Aktivitäten, und genauso könnte eine Ausstellung in viele Aktivitäten eingebettet sein.

23M

C: Es ging vorhin um historische Präzision: Projekte, in denen Künstler zusammenkommen, um sich zu unterhalten, sind ja nun auch keine Erfindung dieser Zeit.

8M

S: Nein. Surrealisten haben sich zu Horden zusammengetan, Konstruktivisten haben Haufen gebildet: "Bildet Haufen" - Werner Büttner. Klassisches Prinzip von Kunstproduktion überhaupt.

C: Aber warum hat das heute wieder so eine Dringlichkeit. Mir kommt es vor, als sollte

K: Wann war die Zeit, als du nicht mehr nervös warst, daß zu wenig kommt?

V: Im ersten Monat waren schon gleich 50 Antworten da, und wir haben immer mit so etwa 200 gerechnet. Gekommen sind dann 500.

K: Inwieweit glaubst du, haben Hamburg als Stadt und der Kunstverein als Ort die Zahl der Rückmeldungen beeinflusst?

V: Sicher gab es da einen Einfluß, aber für viele der ausländischen Künstler war das einfach ein jwd-Ort.

28L

K (entsetzt): Würdest du mal so leben wollen? Würdest du wirklich in so einer Welt immer und ewig leben wollen?

A: Es wär ja immer eine andere.

H: Ich glaube mehr an das Prinzip Kirche: man hat sein blödes Leben, und dann geht man dahin und beichtet, ist beeindruckt und erhoben, und dann geht man wieder raus. Vielleicht ist das ein Denkfehler, aber ich funktioniere auch ein Stück weit so.

A: Na ja, meine Utopie, das wäre im Prinzip, daß es diesen Raum wirklich gäbe. Die Fragen wären dann, welche Stühle für welche Art von Gesprächen. Und wenn ich merke, daß ich ein spezielles Bild brauche, dann fertige ich es eben an, und danach

14L

das nun die Lösung für alles sein. Der Silberstreif am Horizont des abgenutzten Systems. Aber es ist sooft gescheitert und doch immer gleich geblieben. Wie resistent ist das System gegenüber Handlungen? Sind es nicht immer nur Phasen der Rezession, innerhalb derer man so etwa zuläßt und finanziert, um sich kreativ frisch zu versorgen?

27R

S: Mit Lösung hat das nur insofern etwas zu tun, als daß es einen gewissen kreativen Krampf löst, der Künstlern an Akademien häufig antrainiert wird. Die Akademie vertritt diese Ideologie: Du kannst nur alleine was werden. Da kommen junge Leute auf die Akademie, einer ist ein Genie, den müssen wir rausfinden. Das ist im Grunde eine Killerphilosophie. Es gibt diese Künstlerleichen, die in eine Hochschule gegangen sind und nach der Grundklasse in selbstgewählte Isolationshaft geraten sind. Die kommen nach sechs Jahren aus der Hochschule, und es ist, als würden sie chinesisch reden. Wo bei, wenn man genau hinguckt, sich auch schon an der Akademie diese Gruppen bilden; da sind zehn Leute, jeder kennt jeden, Klassenübergreifend, und schon die funktionieren anders. Wenn ich vorhin gesagt habe, 68 hat sich was verändert, dann war die Veränderung die, das Künstler erkannt haben: Es geht nicht mehr um Individualität, sondern meine Individualität ist auch

21L

6M

8M

kann ich es übermalen oder dem Gast schenken. Das ist meine Kunstutopie... Das sind doch goldene Momente, wenn irgend jemand mal wirklich ernsthaft reagieren würde. Wenn ich auf diesen Moment wartend arbeiten müßte, das würde mich fertig machen. Und aus dieser Angst heraus, entwickelt man vielleicht solche Ideen. Man muß bei dem Ganzen diesen Moment abwarten, an dem man ungeachtet aller Gesetze an seine Idee glaubt, um dann mit diesem inneren Leuchten auftreten zu können...

16R

H: (lacht) Ja, oder wenn man für jemanden persönlich eine Zeichnung macht, dann gibt es dort auch einen ganz definierten Raum. Und dort hast du nicht nur den Moment der Begegnung, sondern du kannst ja noch weiter gehen und über eine längere Distanz mit den Zeichnungen den Raum bestimmen. Alle Leute, denen ich meine Zeichnungen zeige, sagen, mach ein Buch daraus. Geh doch damit ins Internet, oder mach einen Katalog. Das seien intime Sachen. Meinetwegen sind das intime Sachen, aber ich will die Dinge in einem

K: Wie war das Verhältnis von Einsendungen aus dem Ausland und aus dem Inland?

V: Wir haben aus dreißig Ländern Einsendungen bekommen, es nahm natürlich immer mehr ab. In Hamburg war die Presse am intensivsten, dann gab es einen Schwerpunkt in Berlin, weil der Aufruf dort in der Zitty erschienen war. Wir hatten vielleicht 250 Einsendungen aus Deutschland, viele aus den Nachbarländern, auch aus dem Osten. Die große Resonanz hat mich schon sehr gefreut, zumal Ausschreibungen sonst oft für Preise oder Stipendien lauten, aber hier gab es ja nichts zu gewinnen, hier gab es ja nur die Ausstellung selbst und eventuell eine Unkostenerstattung, mehr nicht.

als Künstler ein gesellschaftliches Produkt, ein Teil der gesellschaftlichen Struktur. Das ist keine weltbewegende Entdeckung, das ist sicherlich schon bei den Surrealisten, bei den Dadaisten die Operationsweise gewesen. Nur hat man uns immer erzählt, das es ganz anders ist, de facto war das immer so. Diese künstlerische Öffentlichkeit brauchte immer den einsamen Künstler, dieses Spektakulum, diesen Star, der alles alleine macht. Das ist ein Stück bürgerliche Ideologie, die dem einfach zugrunde liegt.

K: Das läßt sich einfach besser verkaufen. Ich glaube, die Haufen sind nicht so wichtig, um wirklich neue Kunst zu machen, sondern um wahrgenommen zu werden, eine gewisse Macht zu erreichen, in den Betrieb reinzukommen, es geht nicht um Revolution, es geht um Teilhabe. Als Einzelkämpfer hast du keine Chance.

S: Das ist nur ein Aspekt, der andere Aspekt ist aber, daß sie den **Haufen** immer im Kopf haben. Wenn sie sich für Enkaustik entscheiden, dann haben sie damit keine genuine Erfindung gemacht, sondern **sie docken sich an etwas an**, das eine Geschichte hat und was ihre Praxis unmittelbar - ohne das sie es überhaupt merken - mit programmiert. Die Menschheit wurde im 20. Jh. mehrmals tiefgreifend verletzt. Eine dieser Kränkungen war die **Entdeckung der Psychoanalyse**. Man hat sich immer vorgestellt: Ich weiß wenigstens, wer ich bin, auch wenn ich es nicht sagen kann, aber

Raum zeigen, und ich will, daß die Leute in einem Raum - sowohl in einem privaten als auch in einem öffentlichen - damit zusammen sind.

A: Während der Ausstellung "Fremdenzimmer" in der Jahnstraße hatte ich mit 'privatem Raum' ein Erlebnis. Es kamen Kinder auf mich zu und wollten eines meiner Gipshäuser geschenkt haben. Ich sagte, ich schenke es euch unter der Prämisse, daß ihr es am Eröffnungsabend sichtbar in euer Regal stellt ... Ohne es gesehen zu haben, habe ich dieses Kinderzimmer definiert, das war ein echter Glücksmoment.

H: Vielleicht hat das was mit Geiz zu tun. Vielleicht muß man die Sachen wirklich anders hergeben.

Große Pause

7M

K: Würdest du wieder eine Ausstellung machen, die nach diesem Modell funktioniert mit diesen vielen Unwägbarkeiten?

V: Zuerst habe ich gedacht, daß du machst du nie wieder, jedenfalls nie wieder mit Ausschreibung.

Dann lieber auf der sicheren Seite mit Kuratorenmodell bleiben oder nur Leute aufordern, die man kennt. Und **wir arbeiten dann gemeinsam**

zu dem und dem Themenfeld, und daraus entstehen dann Realisationen für eine bestimmte Situation oder einen Ort. Ich finde es weiterhin interessant, Fragestellungen zu geben, aber das muß nicht zwingend international passieren, weil das ein unglaublicher Aufwand ist. Trotzdem würde ich ein positives Resümee der Ausschreibung ziehen, weil dadurch einige interessante Positionen präsent waren.

ich bin mit mir selber identisch. Und da kommt dieser Arzt in Wien und sagt: Täuschung, es gibt jemanden in dir, den kennst du überhaupt nicht, ihr seit immer zwei. Der Künstler war immer ein gesellschaftliches Ideal und nun sagen wir, war nix und arbeiten wie ein Architekt oder ein Filmproduzent... Und was einen so verzweifelt macht ist, daß unserer Gesellschaft für diese Art künstlerischer Praxis überhaupt noch nicht vorbereitet ist. Ob es die Ausstellungsmacher, ob es die Hochschulen sind, nirgendwo ist Praxis so organisiert, daß diese alltägliche Einsicht in praktische Arbeitszusammenhänge umgemünzt wird.

- K. Liegt das nicht daran, daß in der Gesellschaft gar kein Interesse besteht? Dort immer noch die Sehnsucht nach dem Individuum existiert, daß ein Künstler zu verkörpern hat?
- S. Ja, klar. Deshalb ist ja auch die Frage, wie muß das Museum, wie muß die Hochschule verändert werden, eine **eminente politische Arbeit**. Unsere Gesellschaft will immer mehr diesen heiligen Ochsen, der auf dem Sockel steht und von allen bestaunt wird.
- K. Die Kader der Surrealisten und anderer sind immer ganz schnell gescheitert, weil es zwei Nasen gab, die Karriere gemacht haben, und die Leute die unbekannt geblieben sind.
- S: Nein, man muß es auch hier politisch sehen: Die Gesellschaft hat dort immer einen Spalt

18R

A: Ich hab mir neulich Gedanken gemacht, wann ich eigentlich das erste Mal richtig Kunst gemacht habe. Da bin ich auf die Idee gekommen, daß es der Moment war, als ich in Hamburg gewohnt habe und in losen Abständen mir aus Frustration auf der Reeperbahn die Kante gegeben habe. Ab einem gewissen Alkoholspiegel, wenn die Hemmung ein bißchen sank, habe ich dann rote Rosen gekauft und mir eine Frau ausgeguckt, ihr eine Rose geschenkt, habe mich umgedreht und bin in die nächste Kneipe gegangen. Das war die erste Situation, wo ich etwas gemacht habe, was wirklich was mit Kunst zu tun hatte, glaube ich.

H: Hast du jemals noch eine halbe Minute dann bei dieser Frau verbracht?

A: Ne. Das konnte damals auch nie jemand verstehen. Ich im Prinzip auch nicht richtig.

H: Ich kann das sehr gut verstehen. Es liegt mir sehr nahe. Ich hätte es genauso gemacht.

23L

K: Wenn man mit fünf Leuten gemeinsam auf ein Thema hin arbeitet, müssen dann die Ergebnisse ausgestellt werden?

V: Klares Ja. Also Gesprächszirkel sind zwar wichtig, aber **bei künstlerischer Arbeit, die nicht ausgestellt werden will, halte ich das Ziel für verfehlt**. Das ist wieder der gesellschaftliche oder politische Aspekt von Kunst, den ich wesentlich finde in diesem Betrieb.

reingetrieben, indem sie gesagt hat: Du bist gut, du kriegst viel Kohle – du bist schlecht, weg. Deshalb betreiben wir eine eminent politische Arbeit, denn es geht darum, daß es in dieser Gesellschaft immer weniger Institutionen gibt, die kritische Standpunkte vertreten. Ein Museum ist sozusagen die Schaltzentrale ethischer Maßstäbe. Künstlerische Arbeit ist ein Monopol ethischen Handelns, und diese Gesellschaft will genau das Gegenteil. Und da sitzt das Spannungsfeld, das man nicht kaschieren darf, indem man 40.000 Besucher fordert. Man muß sagen: Dann haben wir eben überhaupt keine Besucher, macht das zu, aber dann weißt ihr wenigstens, warum es geschlossen wurde, dann ist es auch politisch manifest. Es ist sehr schwer, die gedanklichen Strukturen, die dahinter stehen, in die Öffentlichkeit zu bringen. Wenn hier diskutiert wird, ob der Kunstverein gut funktioniert, dann reden wir über Besucher und nicht über ethische Standards. Es gibt keine Avantgarde der Moderne, die nicht eine politische war. Und wie sehen unsere Hochschulen aus? Es geht immer um Formalien. Die Hochschulen verstehen sich eben nicht als gesellschaftspolitische Kraft.

19R

(Schweigen)

S: ...und jetzt werden wir alle ganz melancholisch ...

A: Hm.

H: Zumindest früher hätte ich es genau so gemacht. Ich kenn auch diesen Impuls, genau den. Einfach nur hin und weg. Die Frage ist, ob das gut ist. (lacht) Ob das richtig ist.

A: Klar ...

H: Was hättest du gemacht, wenn jemand hinterhergekommen wäre und dich gefragt hätte?

A: Weiß ich nicht.

H: Es ist relativ gemein, man hinterläßt Spuren, man hinterläßt Fragen, man rührt Leute an.

A: Ich fand das immer sehr schön, dieses Gefühl, daß sie nach Hause kommt und jemandem davon erzählt.

H: Ja, aber auf der anderen Seite hast du es natürlich nur so weit ausgereizt, daß du die Kontrolle hattest. Sobald du stehen geblieben wärst, hättest du die Kontrolle verloren.

A: Ja klar. Deshalb bin ich ja auch nicht stehengeblieben, höchstwahrscheinlich ...

Die Idee, die du präsentieren willst, muß so wichtig sein, daß du sie anderen zeigen willst. Anders kannst du den Ballast an Organisation – wir haben ein 3/4 Jahr 16 Stunden am Tag gearbeitet – gar nicht ertragen. Sonst hättest ihr nicht die "Kleinen Universen" gemacht.
Wir: Tscha, höchstwahrscheinlich.

Wortliste

Allein	2	-	2
Angst	-	1	-
Auto	3	2	1
Autonom	6	-	-
Arbeit	45	12	18
Arsch	2	3	-
Ästhetisch	3	2	4
Ausstellen	44	4	28
Bild	3	4	5
Böse	-	-	-
Denken	5	2	2
Diskurs	1	-	-
Du	8	32	23
Erfolg	-	3	1
Fiktion	-	1	-
Freund	2	2	-
Funktion	6	9	2
Fußball	1	-	-
Gesellschaft	15	4	3
Glück	-	20	-
Grenze	1	1	1
Gruppe	3	2	-
Gut	9	4	1
Haltung	8	-	1
Heil	-	3	-
Ich	39	100	40
Individuum	3	7	-
Konzept	1	-	5
Kopf	2	2	1
Kultur	3	-	-
Künstler	58	7	18
Kunst	28	21	14
Kurator	18	1	7
Leben	4	10	-

	Links	Mitte	Rechts
Lust	-	1	-
Machen	20	17	6
Macht	1	11	3
Mitleid	-	1	-
Modern	1	-	-
Öffentlich	5	1	2
Ort	6	6	4
Politisch	7	1	7
Potent	1	0	0
Privat	1	7	-
Psycho	2	1	-
Raum	6	9	8
Real	-	-	5
Reden	7	1	-
Religion	-	1	-
Rezepieren	2	1	-
Schön	2	5	2
Sehnsucht	1	4	-
Show	5	-	-
Sinn	9	3	5
Spannend	3	3	3
Spaß	-	-	1
Sprechen	1	-	1
Subjekt	2	7	-
Utopie	-	-	1
Verantwortung	2	4	3
Wahrheit	-	1	1
Werk	20	2	1
Wir	39	6	1
Zeit	7	9	4

Links: Gespräch mit Stephan Schmidt Wulffen

Mitte: Gespräch von Hannes und Armin

Rechts: Gespräch mit Ute Vorkoeper

KLEINE UNIVERSEN

Ausstellungskonzept und Organisation Hannes Kater und Hinrich Schmieta

11.10. – 15.11.1996. BMG-Gelände, Frankfurter Str. 2 – 5, 38118 Braunschweig.

Die Ausstellung wurde realisiert mit freundlicher Unterstützung von Kulturamt der Stadt Braunschweig, Fördererkreis der HBK Braunschweig, Dipl.-Ing. Theodor Kohl, Stephan Körber, Stiftung Nord/LB Öffentliche, HBK Braunschweig, Prof. Dr. Michael Schwarz und Christiane Preißler

Dank an die Helfer, die unentgeltlich die Etage geputzt, gesichert, die Ausstellung aufgebaut und die Aufsichten übernommen haben.

Diese Publikation ist eine Folgeerscheinung der Ausstellung.

Konzeption und Produktion Armin Chodzinski und Hannes Kater

Layout: Hannes Kater

Abbildungen: Seite 34+35 / 38+39 Fotos. Hinrich Schmieta

Seite 42+43 Armin Chodzinski, aus. "Fotoalben 1-4", 1997

Seite 46+47 Hannes Kater, "Zwei Seiten für ein Heft", 1997

Für Gesprächsbereitschaft, Zuschriften und Hilfe Dank an: Gerlinde Frommherz, Meike Kittel, Raimund Kummer, Christian Meier, Michaela Müller, Peter Pommerer, Gabi Rets, Stephan Schmidt-Wulffen, Hinrich Schmieta, Ute Vorkooper, Jörg Wagner.

Das innere Leuchten checken

Herausgegeben von Armin Chodzinski und Hannes Kater

im Auftrag der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Braunschweig 1997

Copyright bei Armin Chodzinski und Hannes Kater & den Gesprächspartnern

Dieses PDF ist aus gescannten Einzelseiten der Publikation entstanden – und zeigt nicht das vollständige Heft.

Hannes Kater

Version 1.04 / 2022

immer wieder Sonntags kommt die Erinnerung