

die Administration und aus der Notwendigkeit, mit öffentlichen Geldern und Subventionen arbeiten zu müssen, ergeben können. Sie gilt für Ausstellungsmacher und für Künstler. Es ist klar, dass der Künstler – wenn er als Person auftritt, es sich also um Gegenwartskunst handelt – seinen Autonomieanspruch zunächst gegenüber dem Ausstellungsmacher artikuliert und dieser wieder den seinigen primär gegenüber den Geldgebern und der Bürokratie behaupten muss.

CHR: Interessant ist doch, dass ein möglicher Eklat oft verhindert wird, die Kompromissbereitschaft also letztlich doch zunimmt, weil eine Projektautomatik und ein Fertigstellungsdruck die Beteiligten zusammenhalten.

CP: Eklats passieren gar nicht so selten. Öfter noch kommt es aber vor, dass interessante Projekte wegen der meist sehr schwierigen Konstellation von Zeitbedarf und Finanzierung bereits im Vorstadium untergehen. Von ihnen kenne ich eine ganze Menge. Generell muss ich sagen, dass es in Österreich immer noch nicht üblich ist, Vorplanungsphasen einzukalkulieren, aus denen heraus eine entsprechende Perfektion entstehen könnte. Bisher jedenfalls habe ich kein Ausstellungsprojekt erlebt, das in seinem Ablauf wirklich gut planbar war. Alle sind sie zu großen Risiken für die Beteiligten geworden und meist hat nur eine außerordentliche Identifikation mit den Inhalten eine Realisierung gewährleisten können. Für größere Ausstellungen sind international durchwegs drei oder vier Jahre Planungszeit vorgesehen, hier sind es maximal eineinhalb Jahre und die übliche Kette von Ungewissheiten verschärft das noch alles. Realistisch gesprochen dürfte man solche Aufträge nicht übernehmen, nur gibt es eben eigene intensive Interessen an Themen, Kunstwerken, Künstlern, die einen dann doch viele Ungewissheiten akzeptieren lassen. Diese Art von Arbeit ist ja überdies bei uns sozusagen nicht offiziell anerkannt, legitimierbar; freischaffend kulturell tätig zu sein, heißt eben, sich auf sehr unsicherem Terrain zu bewegen.

CHR: Für ein Überdenken der Ausstellungs- und der Museums-situation erscheint es mir äußerst wichtig, die Rolle der Ausstellungsmacher und die Situation freischaffender Arbeitsteams miteinzubeziehen. Einerseits könnte man davon ausgehen, dass in den bestehenden Institutionen die Grundfunktionen vom ständigen Personal, die Erarbeitung von Ausstellungen aber von interdisziplinären, tendenziell externen Teams wahrgenommen werden. Dazu müsste es Impulse für eine lebendigere Szenerie freischaffender Arbeit geben, bis hin zu spezialisierten Handwerkern, Beleuchtern, vielfältig einsetzbaren Mitarbeitern. Andererseits stellt sich die Frage nach einem veränderten Rollenverständnis der Ausstellungsmacher, das ja nicht bei Ausprägungen der 1970er- und mittleren 1980er-Jahre stehen bleiben kann.

CP: Sehr wichtig wäre es dafür, und ich spreche jetzt von Wien, dass rasch ein eigener Ort geschaffen wird, eine Kunsthalle also [die es bald darauf gab – Anm. d. Autors], die auch für freie Obsessionsarbeiter aus dem In- und Ausland einen Kristallisationspunkt bilden könnte. Wenn dort vier oder fünf gute Ausstellungen im Jahr gemacht werden, mit dem Ziel einer intensiveren Annäherung an die Gegenwartskunst, würden davon einschneidende Impulse ausgehen. So etwas wäre viel gravierender als die diversen Ausstellungspflichtübungen der Museen. Es müsste mit einem entsprechenden Zeitvorlauf und adäquaten Budgets gearbeitet werden können. Die Selbstausbeutung so vieler im Kulturbereich Tätiger kann auf Dauer nicht Grundlage wirklicher Innovationen sein. Man muss auch sehen, dass in letzter Zeit eine Art von Ausgleich entstanden ist. Die Protesthaltungen einer neuen Kultur der Aufbruchszeit in den 1970er-Jahren sind integriert und kommensurabel gemacht worden. Hinterlassen hat das alles nichts als die Postmodernitätsüberlegungen. Ich glaube, an diesem Punkt muss man einfach neu anfangen. Man muss Ideen kreieren, und ich glaube nicht, dass dabei automatisch die Autonomie des Künstlers gefährdet werden muss. Es ist doch offensichtlich, dass wir uns in der jetzigen Lage etwas Neues überlegen müssen, etwas, das hinausweist über die Inszenierungen der letzten Jahre. Die Kulturpolitiker und andere Leute, die sozusagen das kreative Potenzial am Gängelband haben, werden dann schon mitziehen. Mein Ansatzpunkt dabei ist unbeirrbar die Moderne, weil ich überzeugt bin, dass sie ihre Kraft keineswegs verloren hat und sie vor allem bei uns noch gar nicht eingelöst worden ist. Durch den Faschismus ist eine Entwicklung völlig abgebrochen worden; bei uns ist die klassische Moderne daher überhaupt noch nicht genügend gesehen und rezipiert worden. Man kann hundertmal eine Postmoderne plakativieren, das heißt noch lange nicht, dass die Moderne überwunden ist. Im Gegenteil, sie ist doch überhaupt noch nicht gesellschaftlich gelebt worden. Was heute an Kunst produziert wird, ist eine Fortsetzung der Moderne und muss als solche angesehen werden. Auch wenn Marktmechanismen noch so starke Konjunkturen erzeugen, wie bei der Neuen Malerei etwa, ist doch meistens klar abzusehen, wie rasch das jeweils vorbei sein wird. Was bleibt, ist die Beziehung zu einer Modernität. Nur sind wir uns einer solchen gar nicht bewusst. Wir verfügen zwar über unheimliche technologische Fortschritte, besitzen aber keine andere Vergesellschaftung als im 19. Jahrhundert und keine andere Perspektive als die, die die Moderne aufgezeigt hat. Daher muss es ein wesentliches Anliegen sein, sich mit dieser Moderne immer wieder, und keineswegs nur historisch, zu beschäftigen.

CHR: Ein Ausstellungenkonzept wie *Experiment Seele*, mit seinen fundierten wissenschaftlichen Vorarbeiten, steht vermutlich unter starkem Druck, mit der Spannung zwischen Gründlichkeit und

Fragmentarischem fertig zu werden. Wissenschaftlerausstellungen als solche sind ja ein von signifikanten Unfähigkeiten begleitetes Phänomen. Andererseits könnten strengere Präzisionsansprüche sehr wohl, wenn auch in einem übertragenen Sinn, zu einem Neuüberdenken der Ausstellungskultur beitragen.

CP: Das glaube ich durchaus. Grundsätzlich ist es doch so, dass das Fragment schon in der frühen Moderne als die einzige noch mögliche Form beschrieben wurde. Alles, was wir bei unserem Projekt tun können, kann natürlich nur ein Fragment sein. Das heißt aber noch lange nicht, dass deswegen Gründlichkeit und Präzision irgendeine Abwertung erfahren müssen. Mir geht es um einen behutsamen und genauen Umgang mit den Dingen, ob das jetzt Texte, Bilder oder Objekte sind. Nur so kann es einem gelingen, die Menschen wieder darauf aufmerksam zu machen, wie notwendig ein genaues Anschauen der Dinge ist. Die Präsentationsweise muss dem so weit wie möglich entgegenkommen und dabei nähert man sich tendenziell dem Charakter von Museen an, wo eben in aller Ruhe Bilder hängen. Einem zu manipulativen Umgang mit den Dingen stehe ich ablehnend gegenüber. Ich sehe nicht einen Trümmerhaufen der Kultur vor mir, aus dem erst in Ausstellungen irgendetwas anscheinend Sinnvolles zusammengefügt werden kann. Dass unsere gegenwärtige Welt für Formen der Intensität, wie sie mir erstrebenswert erscheinen, nicht gerade viel Ausrüstung und Interesse aufbringt, ist klar. Nur glaube ich, dass sich ein Verhältnis zu Kunst nur auf einem solchen Weg herstellen lässt.

CHR: Wissen und Einsichten, die nicht so direkt Kunst, sondern ein Thema betreffen, wie eben Sigmund Freud und die historischen Bezüge, in denen er und sein Werk stehen, ließen sich doch unter Umständen in einer – natürlich möglichst brillant gemachten – Fernsehserie prägnanter vermitteln. Ein solches Abwägen des einer Absicht adäquateren Mediums spielt offenbar auch deswegen kaum eine Rolle, weil Ausstellungen in kulturelle Inszenierungszusammenhänge eingebunden sind, also nicht allein für sich stehen. Es sind ja nicht bloß die räumlichen Möglichkeiten und die öffentliche Aufmerksamkeit die Ursache der allgemeinen Ausstellungskonjunktur.

CP: Mir erscheinen Ausstellungen für den Transport von Ideen gerade angesichts der beweglichen Bilder überall als ein sehr geeignetes Medium, weil sie eben die Raum- und Zeitdimension beinhalten. Die Bewegung des Besuchers selbst und die damit verbundene Intentionalität kann etwas sehr Wichtiges werden, gerade als Differenz zu medialen Gewohnheiten. Dass starke Kräfte in Richtung einer völligen Vereinheitlichung solcher Erlebnismöglichkeiten wirken, ist unübersehbar; nur bestätigt das ja gerade, wie notwendig die Arbeit an einer Differenzierung ist. Auch der Kunsttourismus muss keineswegs zu einem Ausverkauf der Authentizität führen, wo Kopien und Reproduktionen in Wahrheit reichen würden. Ganz im Gegenteil: Vom

Kunstwerk gehen weiterhin sehr große Möglichkeiten aus, und daraus beziehen Ausstellungen ihren unmittelbaren Sinn. Dabei sind sie jedem anderen Medium konkurrenzlos überlegen. Grundsätzlich glaube ich, dass eine Ausstellung auf drei Ebenen funktionieren sollte. Sie muss auf der Ebene der oberflächlichen Betrachtung etwas vermitteln, also das, was ich beim eher flüchtigen Durchgehen mitbekomme. Auf der zweiten Ebene geht es um die einzelnen Objekte, die so angeordnet sein sollten, dass man von ihnen angezogen wird, dass diese Dinge die Chance haben, ihre Ausstrahlung auf den Betrachter auszuüben. Die dritte Ebene, die auch halten muss, betrifft die Attraktivität für Kenner, für Leute, die sich intensiv mit allem beschäftigen wollen, und dabei müssen sorgfältige Kataloge ihre Funktion haben.

CHR: Anders als über Ausstellungsprojekte lassen sich gewichtige Kataloge, ob das nun der über die Futuristen ist oder der über die europäischen Manierismen, gar nicht finanzieren. Streng genommen sind Ausstellungen also auch ein Vehikel dafür, dass solche aufwendigen Bücher heute überhaupt noch entstehen können und verbreitet werden, ob sie nun souvenirhaft, als Lexikon oder tatsächlich zu Studienzwecken Verwendung finden. Damit wären wir bei Vermittlungsmechanismen, die in der Regel eher auf die Magie bekannter Objekte als auf das zu Erforschende reagieren.

CP: Zunächst erscheint mir die „Erforschung“, die Bearbeitung und das Vorstellen neuer Inhalte als intellektuelle Verpflichtung; als Verpflichtung auch gegenüber der Investition in solche Projekte und schließlich gegenüber dem Vermittlungsanspruch – auch dem speziellen der sogenannten Ausstellungsliteratur. Eine andere Sache sind die Vermittlungsmechanismen, die heute notwendig sind, damit die Präsentationen solcher Untersuchungen tatsächlich populär werden können. Gegenüber den Zwängen, zuerst sachlich signifikante Inhalte zu erzeugen und sie dann medial zu vermitteln, zu vermarkten, ist in der Regel, wenn auch als schwieriger Balanceakt, durchaus eine Abgrenzung machbar, und sei es durch konsequente Arbeitsteilung. Die medialen Aspekte laufen unter einem Titel und erfordern bestimmte Konsequenzen, was nicht heißen muss, dass deswegen Inhalte verkauft werden müssen. Einen lavierenden Mittelweg des Nicht-Mitspielens und Doch-Mitspielens gibt es allerdings nicht mehr, sobald man sich entschlossen hat, mit bestimmten Vorstellungen an die Öffentlichkeit zu gehen.

CHR: Dem jetzt sozusagen erprobten Typus des Ausstellungsmachers werden von Künstlern hauptsächlich in zweierlei Richtung Vorwürfe gemacht: Erstens wegen seiner Tendenz, Künstler und Kunstwerke zu bedenkenlos für Themenideen zu benutzen und zweitens wegen einer Verliebtheit in die eigene Konzeptions- und Kompositionsarbeit, die sich ebenfalls Kunst eher unterordnen will. Zeichnen sich bereits Auswege aus solchen Kontroversen ab?

CP: Natürlich sind derartige Gefahren da. Eine thematische Ausstellung, in der versucht wird, verschiedene Punkte einer Entwicklung zu fixieren und in der deshalb verschiedene Künstler zusammenkommen sollen, hat natürlich den Charakter, über den einzelnen Künstler und sein gesamtes Werk eher hinwegzugehen. Wenn ich etwa jetzt ein Selbstbildnis von Munch ausstelle, dann lasse ich ihn als Künstler in meinem Kontext gleichsam verschwinden. Auf der anderen Seite zeige ich aber das Porträt von Munch und dazu ein viel früheres, zum Beispiel von Füssli. Damit wird eine Entwicklung abgesteckt. Nicht Künstler allein, auch Kunsthistoriker haben gegen solche „Methoden“ oft Vorbehalte. Ich hingegen glaube, dass ich eben nur so etwas zeigen kann, wie es sonst in dieser Unmittelbarkeit nicht gelingen würde. Ich zeige verschiedene Stationen, ich kann auch verschiedene Motive zeigen, wie es Szeemann bei den *Jungesellenmaschinen* gemacht hat. Der Idealfall ist, wenn ich niemandem auf eine andere Art und Weise etwas Bestimmtes, also etwa den Weg einer Idee oder die Veränderung der Selbstbetrachtung, präziser klarmachen kann. Ideal ist ferner, wenn ich dazu nichts sagen muss. Ich möchte auch nichts interpretieren, ich möchte das nur zeigen. Damit bleibt, wie ich meine, sehr wohl die Autonomie und die Achtung eines Künstlers gewahrt. Das allerdings nur dann, wenn das betreffende Objekt so präsentiert ist, dass es möglichst autonom figurieren kann. Und das war bei vielen Ausstellungen der letzten Jahre sehr oft nicht der Fall. Daher meine ich auch, dass es künftig wieder um eine stärkere Isolierung gehen muss und dass mit Raumkonzeptionen gearbeitet werden sollte. Man muss die weit verbreitete Angst vor der Leere verlieren. Wichtig ist keineswegs die Masse der Objekte. Ich gehe auch davon aus, dass man gerade in Bezug auf Gegenwartskunst Ideen haben sollte und man die durchaus mit Künstlern gemeinsam entwickeln kann. Die kontroverse Polarität zwischen Künstler und Ausstellungsmacher ist doch bei weitem nicht die einzige denkbare Form einer Zusammenarbeit. Viele der Animositäten kommen doch daher, dass Ausstellungsmacher auf der documenta oder der Biennale in Machtpositionen gelangen, die Künstler oder ganze Kunstrichtungen von ihnen abhängig machen; die einen gewinnen, die anderen fallen, zumindest für eine Zeit, aus dem Markt heraus. Bei einer Besinnung auf eine größere Behutsamkeit im Umgang mit Kunst, im Umgang mit Künstlern, mit Künstlerinnen, muss das nicht völlig konsequent so weitergehen. Schwierig ist ein anderer Weg sicher, weil, wie wir wissen, unsere gesamte Kultur auf ein Konkurrenzverhalten ausgerichtet ist. Wenn man nur mehr Einzelausstellungen machen würde, hieße das, diesem Druck vollständig nachzugeben.

CHR: Einen neuen Blick für bestimmte Zusammenhänge zu bekommen, also im direkten Wortsinn etwas anders zu sehen, kann mit wissenschaftlichen Methoden und Darstellungsmöglichkeiten allein

sehr oft nicht gelingen; dass dafür verstärkt die Kunst eingesetzt wird, bringt ja auch wissenschaftstheoretisch einiges durcheinander.

CP: Wenn einer engen Verwissenschaftlichung sinnvollerweise durch Einbeziehung von, zum Beispiel, literarischen Formen begegnet wird, so bestätigt das, dass gerade Ausstellungen in ähnlicher Weise die Schwächen einer pointiert historischen oder kunsthistorischen Betrachtung überwinden helfen können. Es muss nicht alles in Permanenz verglichen, klassifiziert, bewertet werden. Ich will sehen – und zeigen –, was über eine gewisse Zeit hin passiert. Kunst gehört einfach zum Raum des Wissens und der Darstellung, der für bestimmte Phasen gesellschaftlicher Entwicklungen relevant ist. Das getrennt zu sehen, halte ich für falsch. Gerade Kunst kann ich nicht rein vergleichend, rein psychologisch oder rein soziologisch interpretieren. Ihr universeller Charakter ist es ja gerade, der sie so geeignet dafür macht, sich mit Ideen zu beschäftigen.

CHR: Wenn man den Ausstellungssektor als flexiblen und Museums-sammlungen als statischen Bereich sieht, so stellt sich doch die Frage nach einer intensiveren gegenseitigen Befruchtung. Das Präsentationsdesign ist eine verbindende Ebene; ob die Sammlungsstrukturen als solche eher beibehalten werden sollen oder immer wieder neu zu formieren sind, darüber gehen die Meinungen stark auseinander.

CP: Ich halte es schon für sehr wichtig, dass in historisch gewachsenen Sammlungen von Zeit zu Zeit neue Ordnungen gefunden werden und dass in speziellen Ausstellungen alte Kunst und Gegenwartskunst aufeinandertreffen. Es ist vielleicht gar nicht immer eine Konfrontation von Objekten ganz verschiedener Epochen notwendig; ein „moderner“ Blick auf klassische Werke wird in vielen Fällen ein anderes Sehen erzeugen können. Ich halte auch viel davon, Künstler einzuladen, damit ihre Begeisterung für einzelne Werke zum Tragen kommen kann, im Dialog mit Kunsthistorikern oder in der Kooperation bei Ausstellungen. Entscheidend sind doch die Bezüge zu gegenwärtigen Entwicklungen, und die vermisse ich in den traditionellen Wiener Museen entschieden. Das Museum für angewandte Kunst hat in letzter Zeit wichtige Akzente gesetzt – aber sonst? Man muss das ja auch im Vergleich etwa mit der Secession sehen, die ein ganz ausgezeichnetes Programm hat. Und man muss die Wiener Festwochen miteinbeziehen, deren Engagement für bildende Kunst vieles intensiviert hat, sei es durch die *De Sculptura*-Ausstellung von Harald Szeemann, sei es durch Folgewirkungen, wie sie jetzt beim donaufestival in Niederösterreich ihren Niederschlag gefunden haben. In den Museen überwiegen demgegenüber das konservative Moment und die autistische Selbstreflexion vieler Kunsthistoriker. Die meisten Leute sind Experten für sehr kleine Spezialgebiete. Ein übergreifendes Interesse an Entwicklungen kann sich innerhalb dieser Strukturen offenbar nur sehr schwer formieren. Nehmen wir die

Österreichische Galerie im Oberen Belvedere her. Mit ihrem Bestand könnte man doch leicht zwei oder drei sehr schöne Ausstellungen machen, die dann wieder verändert werden können. Jetzt aber wird alles auf eine überkommene Ordnung von Bestehendem ausgerichtet. Wenn ich dort durch die Räume gehe, spüre ich einfach, wie es an einer Empathie für diese Kunstwerke mangelt.

CHR: Symptomatisch ist doch, dass – zumindest die größeren – Ausstellungen Stoff für Kritik liefern, die Museen selbst aber fast nie. Ist je ein Direktor für seine Präsentationsweise, für seine Kataloge, für seine Ankaufstätigkeit öffentlich zur Rede gestellt worden?

CP: Museen sind eben exterritorial. Sie waren Wunderkammern, Raritätenkabinette und sind zu aufklärerischen Bildungsinstitutionen geworden. Inzwischen freuen wir uns, wenn sie – was sie ja außerhalb der Touristensaison weiterhin sind – wenigstens Orte der Ruhe und Beschaulichkeit bleiben. Turbulente Eingriffe könnten sie ja auch tatsächlich gefährden, und deswegen müssten Veränderungen natürlich sehr subtil angegangen werden. Die Sehnsucht nach Statik, der sie entgegenkommen, muss man durchaus ernst nehmen.

CHR: Ihr entgegengesetzt ist die Forderung nach radikaler Aktualisierung und Zeitbezogenheit, wie sie vor allem den Ausstellungsbereich betrifft. Nur ist doch klar, dass alles, was schon existiert, bereits der Vergangenheit angehört.

CP: Die Utopie und Versuche ihrer Vorwegnahme müssen uns wichtig bleiben, auch wenn wir wissen, dass sich nicht einmal Gegenwart in Repräsentation fassen lässt. Sie spielt sich immer noch ein Stück woanders ab. Was sich ausstellen lässt, ist immer schon Vergangenheit. Der Blick des Subjekts aber ist Gegenwart oder sollte gegenwärtig sein. Und die Kunst ermöglicht es wie nichts sonst, dass das Subjekt sich mit sich selbst auseinandersetzen kann.

ANMERKUNGEN

- 1 Zuerst erschienen in: Christian Reder, *Wiener Museumsgespräche. Über den Umgang mit Kunst und Museen*, Wien: Falter Verlag 1988, S. 83–92. Was Cathrin Pichler am Anfang ihrer auch für sie neuen Arbeit als Kuratorin 1988 – vor nunmehr 30 Jahren – im Dialog mit mir zu ihren Denkweisen konstatiert hat, macht plausibel, diesen Text hier in leicht überarbeiteter Form wieder zugänglich zu machen, weil durchaus Wegweisendes angedacht worden war, aber weiterhin die eingeforderte transdisziplinäre Gründlichkeit nur selten stattfinden kann.