

# DISKUSSION (2002) PANEL IV

S. 260-271

**HANS DIETER HUBER** \_Vielen Dank, Diedrich Diederichsen, für Ihr Grundsatzreferat zu einer interdisziplinären Bildwissenschaft. Ich meine, das sind sehr schwierige und nicht einfach zu lösende Probleme. Aber sie sind insofern sehr aktuell, weil es die Punkte sind, die wir seit den letzten zwei, drei Jahren intensiv diskutieren. Meine Frage an Sie würde lauten: Gibt es eine Struktur der Bilder, die unabhängig von einer sprachähnlichen Struktur ist? Oder gibt es sie nicht? In dem Zusammenhang wollte ich auch noch mal auf den Begriff des Widerspruchs eingehen. Ich glaube, Wittgenstein sagt an irgendeiner Stelle: »Widersprüche gibt es nur in der Sprache.« In Bildern gibt es keine Widersprüche. Und wenn Diedrich Diederichsen jetzt eine Theorie des Unterschiedes zwischen Verknüpfbarkeit und Unverknüpfbarkeit entwickelt beziehungsweise eine Theorie des Verhältnisses von Verknüpfbarem und Unverknüpfbarem, dann würde ich natürlich sofort danach fragen wollen: Wer ist hier der Verknüpfer beziehungsweise der Beobachter? Oder wer entscheidet darüber, was als verknüpfbar beobachtbar ist und was als unverknüpfbarer Rest übrig bleibt? **DIEDRICH DIEDERICHSEN** \_Darüber entscheidet ein Beobachter vom Typus des Kritikers oder der Kritikerin. Natürlich gibt es immer in jeder kulturellen Äußerung einen Rahmen, der erkennen lässt, als was sie gemeint ist. Und in Abgleichung mit diesem Rahmen stellt man fest, wo etwas behauptet wird als Verknüpfung von Unverknüpfbarem oder bislang nicht Verknüpftem und wo etwas unwillkürlich verknüpft wurde, in einen Kontext gestellt wurde, obwohl das nicht beabsichtigt war; wie weit bestimmte konventionelle Rahmen, die darüber normalerweise entscheiden, dass die Dinge nicht zusammen gehören, überschritten worden sind oder Ihnen gerade gehorcht worden ist und so weiter. Ich denke, das sind sozusagen Lektüroperationen, die auf der deskriptiven Ebene nicht weiter problema-

tisch sind. Aber die Frage zielt ja vielleicht auch auf die normative Ebene, also wer sozusagen sagen soll, sagen darf und auf welche gesellschaftliche Rolle oder welchen Akteur das hinausläuft. Wenn das die Frage ist, dann denke ich, dass wir – auch im Anschluss an das, was Sie eingangs gesagt haben – in den letzten zehn Jahren erlebt haben, dass sowohl die Kritik der Institution, des Institutionellen immer stärker und gleichzeitig die Institution, das Institutionelle immer stärker geworden ist. Also, dass ein bestimmter Diskurstypus, der als Institutionskritik begonnen hat und als solcher auch nach wie vor an vielen Stellen funktioniert, entwendet worden ist von den Institutionen als eine bestimmte Ressource für Rationalisierung und zwar für instrumentelle Rationalisierung im Interesse von Institutionen, Sponsoren, Geldgebern et cetera. Der sehr oft auch auf das kuratorische Prinzip als Exekutive zurückgreift und wo eigentlich das Problem schon entstanden ist, weil dort die Waffen der Kritik der Kritik aus der Hand genommen worden sind und gegen sie selbst gedreht wurden. Und dann ist in so einer Situation, auch von Interesse wieder darüber zu sprechen, was – auch wie es bei Ihnen vorgekommen ist in der Bezugnahme auf Susanne Leeb – mit den subjektiven Anteilen ist. **BEATRICE VON BISMARCK** \_Ein Aspekt ist mir aufgefallen, der aus der Frage resultiert, welche Rollen wann eingenommen werden und welche Formen von Hierarchien innerhalb einer solchen Verknüpfung, wie Sie sie beschrieben haben, entstehen können. Wie würden Sie in der Ausstellung, die Sie skizziert haben, mit den unterschiedlichen Piss Paintings beziehungsweise der Kommentierung der Piss Paintings, die Rolle von Carstensen beschreiben? Man kann ja sagen, dass es sich um eine Kontextualisierung handelt, die er für sich selber vornimmt, die also nicht nur semantisch zu verstehen ist, sondern die auch etwas mit Positionen zu tun hat, also mit Hierarchien. **DIEDRICH DIEDERICHSEN** \_Ja, aber da würde ich zu seiner Unterstützung zwei Dinge sagen: Zum einen ist es so, dass ich denke, es ist eine interessantere Konstellation, wenn die Rolle desjenigen, der verknüpft, auch markiert ist in einer so prekären Weise, wie es die Markierung als Künstler ja nun mal darstellt und dadurch auch diskutierbar wird in einem ganz anderen Sinne, als die kuratorische Verknüpfung, der hier so eine Scheinrationalität zugewiesen wird, die sie prinzipiell dann beanspruchen kann. Und zum anderen ist es so, dass dadurch auch die Objekte, die zusammengestellt sind, noch eine weitere Statusdifferenz erhalten. Zum Unterschied von Kunst

und Nichtkunst kommt nun noch der von »eigener Kunst« und »fremder Kunst« hinzu. Und das macht das Material, also den Reichtum an Material interessanter. So ist auch wiederum denkbar, dass eine Arbeit umschlägt von der Geste her – und ich habe solche Sachen auch schon erlebt – in eine reine Extension des ausstellenden Künstlers. Insofern, dass es den schon gibt, dessen Position schon gibt, dessen ästhetische Duftmarken schon gibt und der expandiert und jetzt um sich herum anderes Material anordnet. Das gibt es. Aber das ist in der Carstensen Ausstellung schon allein dadurch verhindert, dass seine eigenen Arbeiten so heterogen sind, die da zu sehen sind, dass sich daraus keine Handschrift ergibt, die dominieren würde oder so etwas wie den Violinschlüssel für den Rest der Noten liefern würde, also ein Zeichen auf höherer Ebene wäre. Noch sind sie von der Menge her dominant. Also es dominiert das andere Material. **HUBERT LOCHER [PUBLIKUM]** Sie haben Collage, Montage und den Film gebracht, also Versuche, Verknüpfungstendenzen zu charakterisieren. Ich will Sie jetzt auch nicht darauf festlegen. Ich glaube, das war mehr als Annäherungen gemeint. Mir ist aber noch etwas anderes eingefallen. Wie ist es denn mit dem Kurator als Herausgeber? Ich schreibe selber Texte. Und ich gebe gelegentlich auch welche heraus. Und so könnte man eigentlich sagen, den Kurator gibt es erst in dem Moment, wo der Künstler zuvor selbst angefangen hat, Kurator zu sein, nämlich indem er seine eigene Ausstellung gestaltet hatte. Das Ausstellen wurde als künstlerische Aufgabe definiert und dann wurde es auch möglich für andere Personen, die nicht aus der künstlerischen Tätigkeit gekommen sind, ähnliche Funktionen wahrzunehmen. Aber es gibt ein gewisses Äquivalent. Und beim Herausgeber ist es auch so. Der kann selbst Texte schreiben, versteht etwas davon, macht manchmal eine Einleitung und gibt ähnliche Texte dieser Art heraus, aber – und das ist etwas, was ich für sehr wichtig halte – ein guter Herausgeber ist einer, der zurückhaltend ist. Im Gegensatz zum Film ist übrigens bei der Collage das zeitliche Moment nicht gegeben. Es ist ein Ein-Bild. Und auch da verschwindet die Autorschaft der einzelnen Bestandteile. **DIEDRICH DIEDERICHSEN** Also, es sind ja keine Bilder für Ausstellungen gewesen. Und man muss jetzt nicht sagen, inwieweit ein Film keine Ausstellung ist. Damit bin ich schon einverstanden, dass er das nicht ist. Sondern es sind Beispiele für Bilderverknüpfungen gewesen und dadurch für das Entstehen von Traditionen. Eine Collage hat natürlich auch eine Autorschaft, von Kurt Schwitters

zum Beispiel. Aber beide begründen bestimmte kulturelle Gewohnheiten, wie man Bilder zueinander lesen kann. Ich finde es beim Film weniger entscheidend, wie und dass sich die 24 Bilder zueinander verhalten, sondern wie man den Schnitt im Film liest und wie man sich daran gewöhnt hat, den Schnitt zu verstehen, ohne verwirrt zu sein. Und wie man das auch bei der Collage gelernt hat. Das wäre vom Standpunkt der Verknüpfung vergleichbar. Ich denke, dass die Bemerkung, dass ein guter Kurator wie ein guter Herausgeber sich nicht so sehr einmischt, manchmal stimmt, manchmal auch nicht. Es kommt ganz darauf an, um was für ein Projekt es sich handelt. Es gibt auch sehr gute Sachen, wo die Herausgeber sich sehr stark eingemischt haben. Rolf-Dieter Brinkmanns und Ralf Rainer Rygullas »Acid« zum Beispiel wäre ohne eine sehr starke Einmischung der Herausgeber ein bisschen langweilig geworden, denke ich. **BEATRICE VON BISMARCK** Ich würde auch dafür plädieren, den Begriff des Kurators dahingehend zu erweitern. Ich fand es gut, dass wir uns über das Kuratieren unter dem Blickwinkel von Verknüpfung unterhalten haben, da das wahrscheinlich die Kerntätigkeit des Kuratierens ist. Wenn man aber das Kuratorische in Bezug auf seinen Anteil an der Bedeutungstiftung befragt, hat ein Herausgeber sehr wohl eine Stimme. Das begründet, denke ich, auch dieses Panel, da der Kurator mittlerweile eben auch eine Autorfunktion erhalten hat. Vor diesem Hintergrund scheint es mir um so angemessener zu untersuchen, welche Tätigkeit in dem Zusammenhang eigentlich ausgeübt wird. Und welche Teile dieser Tätigkeit sich auch von anderen ausüben lassen? Wie lässt sich darüber eine Art von Konkurrenzverhältnis und auch ein Austauschverhältnis herstellen? Ich habe das Beispiel Schürmann genannt als das eines Sammlers, der mit den Sammelobjekten in einer gewissen Weise kuratorisch umgeht, der damit eine neue Bedeutungsebene über die gesammelten Arbeiten gelegt hat und eine Autorrolle angenommen hat. In die Auseinandersetzungen darum, was da passiert ist, haben sich wiederum ganz unterschiedliche Autoren mit unterschiedlichen Verknüpfungsverfahren eingebracht. Mein Vorschlag wäre, erst einmal genau zu bestimmen, was eigentlich verknüpft wird. Welche Form der Arbeit ist das? Wie weit muss man dafür Verantwortung übernehmen? Von wem wird die Verantwortung jeweils übernommen? Und lässt sich daraus möglicherweise ein kontinuierlicher Wechsel ableiten? **DIEDRICH DIEDERICHSEN** Interessant ist, dass Schürmann seine Selbstdarstellung als

Verknüpfer ganz stark mit einem eigenen Beitrag als Fotograf verbindet und komischerweise auch sehr oft der Dokumentator von prozesshaften Dingen ist. Und ich glaube auch, dass es sehr schwer werden würde für ihn, im Laufe der Zeit zu sagen, ich sammle plötzlich ganz andere Kunst. Ich mache jetzt eine radikale Kehrtwende. Anders als Saatchi, der alle fünf Jahre ein vollkommen anderes Paradigma ausgeben könnte von seiner Selbstinszenierung als Sammler her – wie die Sammler, die in diesem Fall ja auch noch etwas anderes sind, weil sie etwas von einem Unternehmer haben, im Gegensatz zum angestellten Kurator. Sie haben ja nicht nur eine Entscheidung getroffen bestimmte Dinge zu verknüpfen, sondern auch in sie zu investieren und sich oder auch ihre Position dadurch zu stärken, in dem sie damit eine Geschichte haben. Es gibt zum einen Sammler, die durch ihr Auftreten als Sammler in Verbindung mit ihrer Sammlung auf Gedeih und Verderb in eine bestimmte Epoche, an einen bestimmten Geschmack, an bestimmte soziale Verhältnisse gebunden sind, und zum anderen Sammler, wie ich finde, der neuere und möglicherweise perfidere Typus, der alle fünf Jahre auswechseln kann und die gesamte Definitionsmacht auf seinem Namen vereint und überhaupt nicht mehr angewiesen ist auf das, was er sammelt.

**HANS DIETER HUBER** \_Vielleicht noch ein paar kunsttheoretische Anmerkungen zu dieser Schürmann-Debatte. Immer noch das Spannendste in dem Zusammenhang sind für mich die Ausführungen von Nelson Goodman in seinem Buch »Weisen der Welterzeugung«, wo er fünf grundlegende Weisen der Neukombination aufführt. Eigentlich entstehen durch Elemente der Neukombination, wie Akzentuierung, Löschung, Gewichtung und Verzerrung, Möglichkeiten, neu zu kombinieren. Und das wären sozusagen grundlegende Verknüpfungsmuster. Der Punkt dabei ist der: Wenn wir sagen, wir haben eine Sammlung und sie wird immer neu arrangiert und immer neu verknüpft, dass uns diese Verknüpfung natürlich eine neue Form der Lesbarkeit nahe legt. Die Verknüpfung lässt uns vielleicht Dinge erkennen, die wir ohne diese gezielte experimentelle Kombination gar nicht beachten würden. **HANS DICKEL** \_Ich möchte fragen, wie es mit der Selbstdarstellung des Kunstraums Lüneburg aussieht. Ich habe eine Frage zur Projektarbeit. Beatrice, du hast im Wesentlichen aus der Innenperspektive berichtet. Ich frage notgedrungen aus der Außenperspektive. Wir feiern seit vielen Jahren den Tod des Autors. Ich möchte leicht ketzerisch sagen, dass der Tod des Autors auch eine Verantwortungsdiffusion zur Fol-

ge hat, wenn man das so bezeichnen darf. Du hast beschrieben, es gab Konflikte zwischen dem traditionell künstlerischen Anspruch bei Boltanski und den Recherchen der Studierenden im Arbeitsprozess. Wer entscheidet über die Selbstdarstellung der Projektarbeit im Kunstkontext, wie sie ja auch hier und jetzt stattfindet? Wie ist das bei Dokumentationen zur Arbeit des Kunstraumes? Ich möchte noch ein Beispiel erwähnen, bei dem mir das sehr gelungen zu sein scheint, nämlich das Peterman-Projekt, das du gar nicht erwähnt hast. Da ist deutlich ein Unterschied zwischen einer pragmatischen Dimension und einer symbolischen Dimension erkennbar. Es sind verschiedene Lesarten möglich. Das Projekt vor Ort bekommt sozusagen eine Schauseite im Kunstkontext. Wie ist es mit der Dokumentation dieser Arbeit, also in Form von Kunstbüchern beispielsweise oder Artikeln? Die Verantwortungsdiffusion erweist sich dann ja möglicherweise als Problem.

**BEATRICE VON BISMARCK** \_Die erweist sich kontinuierlich als Problem. Was ich beschrieben habe, ist wie ein einzelnes Segment der auftauchenden Konflikte, die ich nur auf das Thema des heutigen Tages, Künstler-Kurator, Kurator-Künstler, fokussiert habe. Die Dokumentation zum Beispiel bei dem Peterman-Projekt ist ja nicht abgeschlossen. Es gibt einen pragmatischen Teil, der tatsächlich mit der Umsetzung zu tun hat. Es geht um ein Kunstraum-Projekt, das sich mit dem Verhältnis befasst von Kunst und Ökologie und den Fragen von nachhaltiger Entwicklung, welches ein Begriff ist, der über das Ökologische hinausgeht und auch ökonomische und soziale Dimensionen beinhaltet. Dieses Projekt hatte eine sehr anschauliche, eine sehr pragmatisch durchführbare Komponente, die sich relativ leicht durch ganz unterschiedliche daran Beteiligte, in dem Fall verschiedene Fachbereiche der Universität, herstellen ließ. Etwas komplexer in der Durchführung und langfristiger angelegt ist eine Publikationsreihe, die versucht, die theoretischen Implikationen zu dokumentieren. Daran wirken die drei Personen mit, die die Verantwortung für den Kunstraum übernehmen, ebenso wie die Künstler und Künstlerinnen, die jeweils beteiligt sind, und die Universität. Die Universität war ganz wesentlich daran beteiligt, dass wir das Projekt überhaupt machen konnten, weil sie sich den Leitlinien von Rio de Janeiro von 1991 angeschlossen hat und in Ihrer Arbeit Maximim der nachhaltigen Entwicklung folgen will. Aber ich bin nicht ganz sicher, ob ich deine Frage damit wirklich beantwortet habe, beziehungsweise die Prämisse richtig verstanden habe, die das Problem der Autorfunk-

tion anspruch, das zwar seit dreißig Jahren debattiert wird, jedoch – betrachtet man die Praktiken innerhalb des Kunstfeldes – nicht an Relevanz eingebüßt zu haben scheint. In den einzelnen Projekten des Kunstraums entstehen in der Tat immer wieder Konflikte durch die sich verändernden jeweiligen Rollen, die man für die Projekte einnehmen kann. Wir haben heute Morgen unter anderem über Vakuum gesprochen. Es gibt in jedem Projekt solch eine Vakuum-situation, die immer wieder neu besetzt werden muss und die sich aus Fragen des Handelns ergibt. Und die in den jeweils projektierten, also auf die einzelnen Teilnehmer projizierten Rollenvorstellungen gründet. Erfahrung führt dabei nicht zu einer Erleichterung des nächsten Prozesses, sondern in jeder neuen Situation besteht wieder die gleiche Chance auf solche verzögern-den, aber auch auf sehr produktiven Konfliktsituationen.

Fortsetzung der Diskussion nach dem Vortrag von Justin Hoffmann

**HANS DIETER HUBER** \_Zunächst möchte ich Eric Troncy die Möglichkeit geben, auf den Beitrag von Justin Hoffmann einzugehen. **ERIC TRONCY** \_Sie haben über autoritäres Verhalten, digitale Medien, Interdisziplinarität geredet und wir haben nicht genau dieselbe Art künstlerischer Praxis gemeint. Ich persönlich bin an großen Kunstwerken interessiert, großen Objekten, die ich nicht kaufen kann, weil sie zu teuer sind. Ich bin wirklich interessiert an äußerst brillanten, emotional fremden Objekten. Sie dagegen befassen sich offenbar eher mit Einstellungen, Beziehungen, dem Schöpfungsprozess. Ich spreche nicht von Ihrer kuratorischen Erfahrung, sondern darüber, was die Künstler, auf die Sie sich offenbar beziehen, tun. Deshalb fühle ich mich wie ein Fremder, ich bin eigentlich nicht interessiert am DJing, sondern an der Collage, aber letztendlich ist das mehr oder weniger dasselbe. Ich finde das besonders wichtig, denn in Ihrem Schlusswort sagen Sie – soweit ich das verstanden habe – mehr oder weniger dasselbe wie ich. Ich glaube, der Kurator muss irgendwie »ich« sagen. *Ich* tue dies, *ich* tue das, *ich* würde dieses auswählen, *ich* würde jenes vorziehen, und jede Entscheidung, die der Kurator trifft, ist einzig und allein die Entscheidung des Kurators, doch es ist dieses Ensemble von Entscheidungen, die das Publikum sehen wird. **JUSTIN HOFFMANN** \_Ich stimme Ihnen zu, dass dies ein anderer Typ von Kunstpraxis oder kuratorischer Praxis ist als der unsere. Aber ich verstehe, warum Hans Dieter Huber uns für dieses Panel ausgewählt hat,

weil er nämlich hofft, dass dies zu einem großen Konflikt führen wird.

**HANS DIETER HUBER** \_Da steckt absolut keine Absicht dahinter! **JUSTIN HOFFMANN** \_Es wirkt wie eine Art Widerspruch: Sie sagten in

Hinblick auf den Raum mit Katharina Fritsch und Helmut Newton, dass Sie sich in dieser Situation nicht für die Interessen von Katharina Fritsch interessieren. Dies wäre für mich mit meinem kulturellen Hintergrund nicht möglich, ich will immer mit dem Künstler kooperieren und ich versuche, die Interessen zusammenzubringen und nicht nur mit Künstlern zusammen-zuarbeiten, die gute Stücke machen. Ihr Vorgehen ist allerdings typisch für das Kunstsystem, Sie arbeiten in Ihren Ausstellungen meist mit Stars, während ich lieber mit Menschen an einer Idee, einem Projekt arbeite. **ERIC**

**TRONCY** \_Mit einem Künstler und einer Idee, einem Projekt zu arbeiten ist etwas, was ich in meiner Tätigkeit als fest angestellter Kurator am Le Consortium in Dijon jeden Tag tue. Ich tue dies in der Situation von Einzelausstellungen, weil ich finde, dass man dann dieses Spiel spielen kann. Es ist eine Einzelausstellung, man hat sieben Räume, siebenhundert Quadratmeter, ein Budget, richtige Zeit für Diskussionen und dann natürlich, wenn ich Ausstellungen mit einem Künstler mache, eine Einzelausstellung, eine normale Einzelausstellung – auch mit einem jüngeren Künstler. Dann sage ich gar nichts und höre zu, was der Künstler vielleicht tun will und natürlich tue ich mein Bestes, um seine Wünsche umzusetzen. Was ich aber hier gezeigt habe, war nur die Situation von Ausstellungen, die ich als freiberuflicher Kurator gemacht habe und wie Sie gemerkt haben, waren es Ausstellungen nicht mit Künstlern, sondern nur mit Kunstwerken, aber ich denke, es ist nichts Schockierendes daran, ein Werk von Katharina Fritsch zu nehmen und es auszustellen, wo man will, sobald man es gekauft hat. Und so weit es da keine besonderen Ausstellungsanweisungen von Seiten des Künstlers gibt, nimmt man es einfach, wie ich vorher schon gesagt habe, mit nach Hause – warum auch nicht? Dann steht oder hängt es neben Ihrem Sofa und Ihrem Fernseher und so weiter. Ich stecke es einfach in einen Raum neben eine Arbeit von Helmut Newton. Es ist eine Umge-

bung. **JUSTIN HOFFMANN** \_Das ist schon ein Unterschied, wenn ich ein Sammler wäre und diese Arbeit besäße. Und vor allem würde es in einem Privatzimmer hängen. Ein Kurator hat meiner Meinung nach eine öffent-

lichere Funktion. Das ist eine völlig andere Situation. **ERIC TRONCY** \_Sie haben Recht. Letztendlich waren diese Ausstellungen immer in mehr oder weniger privaten

Räumen, wir reden nicht von großen Nationalmuseen in den wichtigen Hauptstädten. Wir reden nur von Kunstzentren in kleineren Städten wie Nizza, Leipzig oder wo auch immer. Und die Ausstellung muss keinen historischen Wert haben. Es ist nicht die Dauerausstellung der Sammlung eines Nationalmuseums, wo man eine ziemlich objektive Sicht auf die Geschichte haben muss. Es ist nur ein zeitlich befristeter Vorschlag an einem ziemlich abgelegenen Ort. Die Funktion des Gebäudes, die Rolle des Ortes erlaubt es mir, das zu tun, denke ich. Diese Orte sind experimentell. Sie sollten nicht allzu öffentlich sein, oder? **DIEDRICH DIEDERICHSEN** \_Wir könnten die friedliche Atmosphäre leicht erhalten, indem wir einfach sagen, dass Ihr beide zwei ganz verschiedene Dinge macht. Und Ihr seid euch beide sehr genau dessen bewusst, was Ihre tut. Und du Eric, musst auch unterscheiden zwischen dem Arbeiten mit Kunst und dem Arbeiten mit Künstlern. Aber da ist eine Sache, die diese beiden Ansätze zusammenhält und dass ist der Aspekt der Kunst. Und nicht der Aspekt der Kunst als eine bestimmte Praxis oder als Artikulationsform, die sich, wie du, Justin, gesagt hast, in der Cyberwelt allmählich einander annähern. Sondern Kunst im Sinne des Sprechaktes, der die Performance, zu sagen, dass dies anders ist als die Fortsetzung des Alltagslebens, unterscheidet von der Performance zu sagen, dass dies wirklich das Alltagsleben ist. Diese Unterscheidung. Und ich glaube, dass es in beiden Fällen eine Rolle spielt für das, was Ihre tut, obwohl es mehrere Wege gibt, es irgendwie entweder zu leugnen oder nicht darauf zu achten oder irgendwie sonst damit umzugehen. Doch in beiden Fällen ist es eine Tatsache, denke ich, um zum Beispiel bestimmte Kunstwerke auf interessante neue Art anzuordnen und auch auf eine witzige, comicähnliche Art; dass sie zuvor eine Bedeutung gehabt haben müssen und dass diese Bedeutung in einem konventionellen Kontext etabliert worden sein muss, bevor man sie ersetzen konnte. Bei Justin denke ich, dass das prozessorientierte Vorgehen und das teamorientierte Vorgehen auf Räumen basieren, die mit dieser Unterscheidung vom Alltagsleben arbeiten, die man als besondere Orte betritt und in denen Diskurse, Projekte und Prozesse vom Publikum eine besondere Form der Aufmerksamkeit verlangen, die anders ist als die alltägliche Aufmerksamkeit. In beiden Fällen gibt es also eine Art Vertrauen in die Tatsache, dass es da immer noch irgendwo ein konventionelles Kunstwerk gibt, ein konventionelles System der Bedeutungsproduktion und vielleicht ist das der Punkt, über den ihr beide nicht allzu viel geredet

habt, der euch aber verbindet. **JUSTIN HOFFMANN** \_Einerseits stimme ich dir zu, Diedrich, aber andererseits ist es doch, so denke ich, ein kleiner Unterschied, an welches Publikum er und ich uns wenden. Es war nämlich die Absicht, nicht das normale Kunstpublikum in die Shedhalle zu bringen, sondern auch andere Menschen, die daran interessiert sind: vielleicht Menschen aus dem Kontext der Popkultur oder aus politischen Szenen. Wir möchten, dass auch diese Menschen gern in die Shedhalle gehen. Dies ist eher ein kultureller Ansatz, der nicht nur an Kunst interessiert ist. **ERIC TRONCY** \_So weit ich es mitbekomme, wenn ich Menschen durch diese Ausstellungen gehen sehe – ich meine natürlich die letzten beiden erwähnten Gruppen –, dann muss ich feststellen: Menschen, die nicht besonders gut über Kunst informiert sind, kommen leichter mit Kunst zurecht mit Hilfe dieser kleinen Geschichten, die ich Ihnen erzähle. Sie sehen das zuerst und haben eine sehr positive Beziehung zu dem, was Sie sehen. Wenn Sie diese Werke separat gesehen hätten, wäre Ihre Reaktion vielleicht so ausgefallen: »Phh, noch ein Werk der zeitgenössischen Kunst!« Dies ist also eine Verführungsstrategie und sie funktioniert. Und danach, weil Sie die Vorbedingung, wirklich genau anzuschauen, was Sie sehen, akzeptieren, weil Sie diese direkte, positive Beziehung dazu haben, dann können Sie, wenn Sie wollen, diese, sagen wir ernsthaftere, Beziehung beginnen, was Skulptur, Malerei, Farbe, Vertikalität, Horizontalität und so weiter angeht. Ich finde, das ist eine furchtbar zeitgenössische Strategie, die Menschen dazu zu bringen, dass sie sich Kunst anschauen. **HANS DIETER HUBER** \_Ich möchte noch auf einen Punkt hinweisen. Eric Troncy hat vorhin davon gesprochen, dass er es nicht schockierend findet, die Madonna von Katharina Fritsch neben die nackten Models von Helmut Newton zu stellen. Also ich muss von mir selbst sagen, als ich das zum ersten Mal gesehen habe, war ich zutiefst schockiert. Ich habe darauf hin mit Studenten und Professoren der Hochschule für Grafik und Buchkunst eine Führung durch deine Ausstellung organisiert und möchte hier einen Punkt ansprechen, den ich den emotionalen Faktor nennen will. Und zwar ist die emotionale Affektion der Leute durch deine Art und Weise der Anordnung so enorm, dass zahlreiche Emotionen hochkommen und sozusagen ein hoch aufgeladener Diskurs möglich wird. Also, es ist nicht nur eine »Theory of Seduction«, es ist eine »Theory of Emotional Movement«, die dahinter steht. Auf der anderen Seite würde ich dich aber auch gerne einmal fragen, ob du

dir vorstellen könntest, dass du diese »Theory of Seduction« sozusagen auch durch eine Theorie der Verfremdung im Brecht'schen Sinne oder durch eine Theorie der Dekonstruktion oder der Brechung dieses Momentes, wie es vielleicht Justin Hoffmann im Auge haben könnte, ergänzen könntest, ob du dir eine solche Kombination vorstellen könntest? **ERIC TRONCY** \_ Also, du sprichst jetzt von einer emotionalen Reaktion. Ja, natürlich ist es die Beziehung, die ich selbst zu Kunstwerken habe. Welches Ziel steht also dahinter? Ich will eine Emotion mitteilen, die Wahrnehmung einer Emotion, die ich habe. Um aber noch einmal auf Katharina Fritsch zurückzukommen: Wenn man in das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt geht, sieht man dieses absolute Meisterwerk, die »Tischgesellschaft«, eines der fantastischsten Werke überhaupt. In diesem Raum steht ein sehr großer Tisch mit Männern an beiden Seiten. Als ich einmal dort war, hingen im selben Raum zwei Gemälde von Alex Katz – meiner Meinung nach ein sehr schlechter Maler –, Frauenporträts. So entstand diese Idee, vielleicht keine Geschichte, aber doch eine Situation zu schaffen, eine Repräsentation von Männern, Macht, Tischen, ernst, sitzend und eine Präsentation von Frauenporträts, sehr leicht und hell. Abgesehen davon, wenn man einen einzigen Raum, einen weißen Kubus baut und nur ein Werk darin aufbaut – und ich bin mir nicht sicher, ob du das tun würdest – kann man diese Nebeneinanderstellungen nicht vermeiden, die schockieren und emotionale Reaktionen und Affektionen hervorrufen. Man kann sich nur dazu entschließen, sie zu verstärken. **JUSTIN HOFFMANN** \_ Die Frage ist für mich, welche Art von Emotionalität wird erzeugt? Und geht es da wirklich um Emotionen, die mit den eigentlichen künstlerischen Arbeiten zu tun haben oder geht es mehr um die Konfrontation, geht es um eine Art von spektakulärer Konfrontation, die mit Aufmerksamkeit operiert oder hat es mit dem künstlerischen Rahmen und den ursprünglichen Intentionen zu tun? Mir fällt dazu die Ausstellungspraxis der achtziger Jahre ein, die noch sehr streng an post-modernen Theorien orientiert war, in der man an der Theatralisierung des Ausstellungsraums interessiert war und in der man versuchte, die Ausstellung als Drama zu konstruieren und man mit Methoden des Zitats, des Samplings, der Dehistorisierung arbeitete – diese Momente finde ich auch hier in einer bestimmten Weise wieder. **HANS DIETER HUBER** \_ Ich würde sagen, dass diese Art der Präsentation, die durch Eric Troncy hervorgerufen wurde, unsere Sehgewohnheiten von Ausstellungen in Frage stellt, sie irritiert,

sie stört, sie provoziert. Was dann auf Grund dieser Irritationen passiert, das ist zunächst einmal eine sehr starke emotionale Reaktion. Es hängt eben vom Betrachter ab, wie er damit umgeht und das wäre auch für mich eine Verbindung mit Diederichsens Theorie der Verknüpfung oder Nichtverknüpfbarkeit. Wenn ein Betrachter in der Lage ist, eine Verknüpfung herzustellen, dann würde ich sagen, sind seine Gewohnheiten infrage gestellt. Wenn es ihm nicht gelingt, eine Verknüpfung herzustellen, dann lautet die Frage, was ist dann? Passiert dann nichts? **HUBERT LOCHER** \_ Ich habe eine Frage an Eric Troncy. Mir scheint, dass Sie nicht jede Art Kunst wählen würden. Sie haben einen besonderen Ansatz. Wie wählen Sie Ihre Werke aus, haben Sie einige Künstler, die Sie immer in Ihre Ausstellungen aufnehmen? **ERIC TRONCY** \_ Die Antwort ist sehr einfach, es sind die Werke, die ich wirklich liebe oder hasse. Diejenigen, die ich hasse, werden vielleicht schlechter behandelt, aber es ist komisch, dass wir gerade von Fragen der Gewohnheit und der Provokation reden, wenn Sie sich die Bilder vor Augen führen, die ich Ihnen gezeigt habe. Denn es sind nur sehr klassische Kunstwerke, Skulpturen, Gemälde, keine Zeichnungen, keine Videos, keine Installationen, keine Töne, kein sich bewegendes Bild wir sprechen nur über die klassischsten Formen überhaupt. Sehr klassische Kunst in sehr klassischen Museen auf ziemlich klassische Art dargeboten – die Werke hängen nicht von der Decke und sind auch nicht umgekehrt aufgehängt. Und dies stellt offenbar Gewohnheiten in Frage und provoziert. Doch das, was Sie ausgestellt haben, ist wirklich provokanter und stellt unsere Gewohnheiten im Grunde viel mehr in Frage, weil Sie »Low Art«-Materialien in Museen ausstellen, weil Sie Menschen und Prozesse zeigen – Sie zeigen Dinge, die meiner Ansicht nach in Bezug auf die Tradition viel provokanter sind. **JUSTIN HOFFMANN** \_ Es war kein Museum. Die Shedhalle ist eher eine Art alternative Kunstinstitution. Aber Sie haben Recht, für mich ist das auch manchmal provokant. Aber in einem anderen Sinn oder mit anderen Intentionen. Wenn Sie an Ihre Ausstellung denken, bei der ein Typ das Publikum angreift, dann ist das ein anderer Provokationsstil. Er hat mehr mit der Event Society zu tun. **ERIC TRONCY** \_ Aber dies ist ein Werk eines Künstlers. **JUSTIN HOFFMANN** \_ Ja. Aber es hat mehr mit Unterhaltung zu tun. **FRAU [PUBLIKUM]** \_ Ich habe jetzt noch eine Frage an Eric Troncy. Ich kann die emotionale Hängung, die Sie da setzen, nachvollziehen. Aber ich habe Probleme, wenn Sie überhängen, also von einem

Künstler eine Arbeit über eine andere hängen und auch wenn Sie sagen, es ist Privatbesitz, so denke ich doch, dass das Urheberrecht beim Künstler bleibt. Sie können mich da jetzt alle verbessern, aber man darf zum Beispiel auch keine Bilder übermalen oder in sie eingreifen. Sie können der Madonna auch keinen BH umhängen. Da werden Rechte, in eine Arbeit einzugreifen, überschritten. Haben Sie da auch emotionale Reaktionen von den Künstlern gehabt? **ERIC TRONCY** \_ Ein BH für die Madonna ist eine Superidee. Aber um Ihre Frage zu beantworten, ich habe nie Reaktionen von Künstlern bekommen, aber wahrscheinlich deswegen nicht, weil Sie nicht wussten, dass ich Ihre Werke in dieser Form einsetze, weil Kunst eine sehr intime Aktivität ist, selbst wenn man so etwas in dieser großen Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig tut. Allan McCollum weiß es nicht, Katharina Fritsch weiß es nicht. Es ist eine sehr intime Aktivität. Und was den BH für die Madonna angeht, da haben Sie genau den Punkt erreicht, denn es geht immer darum, die Grenzen zu finden. Der BH ist jenseits der Grenze. Ich würde das nie tun, weil ich möchte, dass die Menschen die Skulpturen und Gemälde sehen können, wie sie sind. Sie sprechen von Übermalungen, aber es geht nicht um Übermalungen. Da liegt eine Grenze, und diese Grenze kann ich nicht übertreten. Letztendlich respektiere ich diese Stücke sehr. Ich versuche nur, wie ich schon sagte, ihnen ein zweites Leben zu geben, aber ich könnte die Madonna nicht in Pink übermalen. **FRAU [PUBLIKUM]** \_ Sie sagen, Übermalen ist die Grenze, aber nicht Überhängen, weil Sie verschiedenen Werken wie der Warhol-Tapete andere Stücke hinzufügen, und das ist für mich das Gleiche wie Übermalen. Man kann den ursprünglichen Zustand wieder herstellen, aber in dem Moment ist das wie ein Übermalen für mich. **ERIC TRONCY** \_ Alles im Leben ist so. Zum Beispiel sind wir hier in dieser sehr historischen architektonischen Umgebung. Und ich weiß nicht, wie es in den Wohnungen der Menschen ist, die wirklich hier leben, aber ich weiß, dass Jean Nouvel zum Beispiel im französischen Nîmes vor zehn Jahren ein fantastisches Haus namens »Nemausus« gebaut hat, das wie ein Boot aussieht. Es bezieht sich auf all diese internationale Stilarchitektur und die Prinzipien der Zirkulation und der großen Räume und es sind billige Wohnungen. Die Menschen ziehen also dort ein statt irgendwo anders. Aber wenn Sie schließlich in Ihrer Wohnung sind, kleben Sie in dieser sehr klaren Architektur Blümchentapeten an die Wände, weil es nämlich

Ihren Wohnung ist. Letztendlich weiß man bei einem Kunstwerk nie, wie es ausgestellt wird, wenn es jemandem gehört. Und all die Prinzipien entspringen der Beobachtung des künstlerischen Vorbilds. Andy Warhols Tapete, Rirkrit Tiravanijas Umgang mit anderer Kunst – ich verhalte mich nur so, wie die Künstler es mir vormachen. Ich schaute mir einfach an, wie sie mit Kunstwerken umgehen, eigenen und denen anderer Leute. Und wenn wir Andy Warhol nehmen, können wir sagen, dass es da eine ziemliche Tradition gibt und ich wende diese Prinzipien nur auf Ausstellungen mit zeitgenössischer Kunst an.



>IV.3



>IV.1

- > IV.1: Justin Hoffmann, Eric Troncy
- IV.2: Hans Dieter Huber, Diedrich Diederichsen
- IV.3: Hans Dieter Huber, Diedrich Diederichsen, Beatrice von Bismarck



>IV.2