

KUNSTFÖRDERUNG

Kuratieren für den Staat -Österreichs Modell der Kunstförderung

VITUS H. WEH SPRACH MIT STELLA ROLLIG UND MARKUS BRÜDERLIN

Jede staatliche Förderung will organisiert sein. Dies gilt auch für die Förderung zeitgenössischer Kunst. Die Lösung, die Österreich hierfür gefunden hat, verdankt sich dem Zentralismus und bündelte sich in der Institution der Bundeskuratoren: zwei auf zwei Jahre eingesetzte Personen, die mit ihrem Etat von je 30 Mio öS (4,3 Mio DM) künstlerische Projekte oder Strukturmaßnahmen autonom auswählen und unterstützen können. Die ersten zwei Kuratoren, Cathrin Pichler und Robert Fleck, begannen 1992. Ihre Nachfolger, Stella Rollig und Markus Brüderlin, waren seit 1994 im Amt. Im September ist auch ihr Turnus zu Ende gegangen. Mit beiden sprach Vitus H. Weh.

Stella Rollig

Stella Rollig, 1960 geboren in Wien. Studium der Germanistik und Kunstgeschichte. 1985-90 Redakteurin des ORF-Hörfunks, 1990 Redakteurin der Tageszeitung Der Standard, danach freie Journalistin (u.a. für Artis, Contemporanea, Art News, Die TAZ, Noema, Eikon) und seit 1992 Projektorganisation. 1994-96 Bundeskuratorin im Auftrag des österreichischen Ministers für Wissenschaft, Forschung und Kunst.

*

V.H. W.: Frau Rollig, wie hat man sich die Aufgaben einer staatlichen Kuratorin vorzustellen?

S. R.: Der Auftrag des Ministeriums läßt einem völlige Freiheit, über die Subventionsmittel zu verfügen. Laut Vertrag ist man nur aufgefordert, "zukunftsweisende" Formen von Kunst, Künstler oder besonders geeignete Präsentationsweisen von Kunst zu fördern. Man sieht, darunter fällt so ziemlich alles. Es gibt auch keine nationale Einschränkung - das Wort österreichisch kommt nicht vor. Der ganz entscheidende Punkt aber ist, daß die Kuratoren im Unterschied zu anderen Gremien selbst initiativ werden können und sollen.

Eine neue Tendenz haben sie in der Tat lanciert. Ein Großteil Ihres Budgets floß in den von Ihnen gegründeten 60 m² großen Raum "Depot. Kunst und Diskussion". Mittlerweile haben etliche Institutionen, wie z.B. The New Museum, New York, die Shedhalle in Zürich oder der Kunstverein in Hamburg, Pläne, dieses Modell zu adaptieren. Wie war die anfängliche Intention dieser Idee?

Ausgangspunkt waren Beobachtungen, die ich über die Jahre in Wien gemacht hatte. Ich war überzeugt, daß die junge Szene, die außerhalb der Galerienstruktur steht, keinen Ort hat, an dem sie sich repräsentiert findet. Es fehlte ein Ort, wo man die Möglichkeit hat, die eigene Arbeit vorzustellen und die Arbeit von anderen zu sehen und zu diskutieren; ein Ort, um den Theorierahmen, in dem sich die Arbeit abspielt und von dem sie beeinflußt wird, verfolgen zu können, d. h. ein Ort, an dem man Bücher findet, aktuelle Zeitschriften lesen und Vorträge hören kann; ein Ort, an dem man mitreden kann, wo man Ansprechpartner hat, wo man selbst Vorschläge einbringen kann, welche Veranstaltungen oder welches Material man interessant finden würde; ein Ort, an dem auch Dokumentation über die eigene Arbeit aufbewahrt und verteilt wird. Mir war auch wichtig, einen Ort zu schaffen, an dem das damals noch stark ausgeprägte Rollenverständnis zwischen Künstlern und Kuratoren, Theoretikern, Veranstaltern und Kritikern aufgebrochen werden sollte.

Wie viele Veranstaltungen gab es durchschnittlich im Depot?

In meinem anfänglichen Budgetentwurf war ich von etwa drei Veranstaltungen im Monat ausgegangen. Gegen Ende letzten Jahres waren es aber durchschnittlich schon zwei bis drei pro Woche.

Die meisten Veranstaltungen im Depot sind Theorie-Vorträge. Auch viele andere Institutionen und Hochschulen Wiens bieten heute interessant klingende Vorträge an. Gibt es nicht die Gefahr, in ein Theoriezapping zu verfallen?

Die Verführung zum Theoriekonsum ist in der Tat sehr groß. Schon 1993/94 war das Angebot sehr umfassend. Ich fand aber, daß es wenig Dialog gab. Im Depot versuchen wir, größere Kontinuität herzustellen. Im Winterhalbjahr 95 gab es z. B. eine Veranstaltungsreihe, konzipiert von Christian Kravagna, unter dem Titel "Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur". Im Frühjahr/Sommer fand etwas ähnliches mit "nach techno? pop, kunst und die neunziger" statt. Das Angebot besteht also darin, ein Thema eine längere Zeit mitverfolgen und die relevanten Bücher vor Ort einsehen zu können. *Soweit ich sehe, wird das Bibliotheks- und Kopierangebot nicht dem Engagement entsprechend genutzt. Sollte man, statt auf berühmte Namen zu setzen, vielleicht stärker den Dialog forcieren? Im Depot gibt es auch eine Reihe, die sich "Auskunft" nennt: Gruppen, Künstler und Künstlerinnen stellen ihre Arbeit vor. In diesen Gesprächen und Präsentationen wird eine Sprachmächtigkeit erzeugt, auch ohne daß große Theorien im Raum stehen.*

Es gibt einfach zwei Richtungen: die eine ist am internationalen Theoriediskurs interessiert, die andere - und das entspricht eher mir - mehr an einer lokalen Identifikationsstiftung. Nach einem knappen Jahr distanzierterer Beobachtung des Depots würde ich den Kurs jetzt gerne wieder etwas korrigieren: wieder eher hin zu Spontanität, Lebendigkeit und lokalen Präsentationsmöglichkeiten. Die Idee der Plattform für Künstler befördert die Diskussion in der Szene sicher mehr als Leute, die man für einen Vortrag herholt und die dann wieder abfliegen. Das kann man dann auch in einem Buch nachlesen.

Während den Diskussionen um das geplante Museumsquartier, war auch immer wieder von einem Medienzentrum die Rede. Wie wird es nach Ihrer Amtszeit mit dem Depot weitergehen? Sehen Sie die Bibliothek und den offenen Internetzugang über den Server t0 als einen möglichen Ansatz?

Bitte fragen Sie mich nicht nach einem Konzept für ein Medienzentrum - das habe ich auch nicht in der Tasche. Vielleicht aber könnte das Depot ein Nukleus sein. Die Frage, wie es mit dem Depot weitergehen soll, ist noch offen. So einfach verschwinden lassen wird man es nicht können. Das Ministerium steht da vor einem Dilemma. Es gibt die Public Netbase t0, die sogleich enthusiastisch aufgenommen wurde und auch von Leuten frequentiert wird, die eher aus der Pop-, Musik- und Raveszene stammen; es gibt die Bücher, die Künstlerarchiv-Files und anderes mehr, über dessen Widmung man irgendwelche Entscheidungen treffen müßte. Ich werde also versuchen, eine Weiterfinanzierung für das Depot zu erreichen.

Eine Ihrer vielen Initiativen war auch der Auftrag an den Verein "Der AKKU" (Lioba Reddeker, Kurt Kladler) zu einer Studie zur institutionsunabhängigen Kunst.

Da ich in meinem Kuratorenprogramm vorgegeben habe, mich auf die nicht-institutionsgebundenen Aktivitäten zu konzentrieren, lag es nahe, sich einmal anzuschauen, wie diese Szene überhaupt funktioniert, welches Selbstverständnis herrscht und welche Finanzierungsstrukturen es gibt. Die Studie beinhaltet auch historische Forschung: welche Initiativen, Ausstellungsorte, freie Projekte und Künstler, die sich außerhalb der Institutionen bewegen, gab es seit 1970 in Österreich? Und was hat die Geschichte mit ihnen gemacht? Haben sie à la longue überhaupt eine diskursbestimmende Chance? Oder ist das nur eine bedeutungslose Außenseiterszene, die Subventionen verschlingt?

Bei einem anderen Projektschwerpunkt arbeiten Sie mit dem "museum in progress" zusammen. Seit Oktober 1994 erscheinen in der Tageszeitung "Der Standard", später auch im Wochenmagazin "Profil" wöchentliche Einschaltungen, z. T. Interviews, z. T. ganz-seitige Inserts von Künstlern.

Der Raum in den Massenmedien ist heute ein ganz wichtiger möglicher Auftrittsort der Kunst. Das museum in progress hat Konstruktionen entwickelt, die diesen Auftritt ermöglichen. Es werden ja keine Anzeigenseiten eingekauft. Damit auf diesen Seiten Kunst erscheint, steuern verschiedene Partner verschiedenes bei.

Das "Profil" stellt z. B. die Seiten gratis zur Verfügung. Dem "Standard" wird aus dem Kuratorenprogramm 15% des Anzeigentarifs bezahlt, wofür dieser seine Produktionsabteilung zur Verfügung stellt, d. h. die Layouter, die Belichtung und andere, die zur Erstellung der Künstlerseiten notwendig sind. Das "Profil" ist produktionstechnisch noch einfacher zu handhaben: bei der Reihe "Travelling Eye" handelt es sich immer um eine Doppelseite mit einem ganzen Foto. Die Seiten werden gänzlich kostenlos zur Verfügung gestellt. Das museum in progress funktioniert dabei als Abwicklungsschaltstelle, während die Künstler von Hans Ulrich Obrist und mir selbst eingeladen werden.

In welchen nicht-institutionellen Räumen haben Sie sich noch engagiert?

Mitunter wurden Plakatprojekte unterstützt - auch Plakate bestimmen ja den öffentlichen Raum. Im November 95 wurde z. B. an 36 Standorten in Wien die Plakatserie "Die Neue Rechte - Materialien für die Demontage" von Oliver Ressler und Martin Krenn affiziert. Zeitgleich mit den Nationalratswahlen wurde mit diesen Textplakaten politische Stellung bezogen.

Und welches Resümee würden Sie am Ende ziehen?

Ich glaube, daß ich dabei sehr viel über Produktionsbedingungen, nicht nur praktischer, sondern auch reflexiver Natur, gelernt habe. Ich bin mit dem Vorhaben angetreten, den Produzierenden Arbeitsmöglichkeiten außerhalb der Institutionen zu geben, um die Zone zwischen der zunehmend isolierten Kunst und ihrem potentiellen Publikum auszuleuchten - mit einem starken Glauben an die Notwendigkeit politischer Stellungnahme mit der Stimme der Kunst. Heute denke ich, daß die Stärke der Kunst die Stimme des Individuums ist, und daß diese manchmal den geschützten Raum der Ausstellungshäuser braucht. Das ist keine Absage an politischen Aktivismus in der Kunst, sondern eine Akzeptanz größerer Vielfalt. Wie bei allem im Leben wünscht man sich eine zweite Chance: Ich würde gerne wie mit dem Depot noch einmal das Modell eines neuen Kunst-Ortes entwickeln, in dem diesmal aber Kunst-Werke und das Nachdenken über sie gleichberechtigt ihren Platz finden und repräsentiert sein sollten.

*

Markus Brüderlin

Markus Brüderlin, geboren 1958 in Basel, Studium der Kunstgeschichte, Kunstpädagogik, Philosophie und Germanistik; war freischaffend tätig als Publizist und Ausstellungsmacher (Ausstellungen u.a.: IN SITU 1988 und AURA 1994, Wiener Secession; für KUNSTFORUM u.a. hrsg. der Bände 89 und 86, "Insel Austria" und "Postmoderne Seele und Geometrie"). Promovierte zum Thema Abstrakte Kunst im 20. Jahrhundert. 1994-96 Kunstkurator des österreichischen Bundesministers für Wissenschaft, Forschung und Kunst. Seit Herbst 1996 künstlerischer Leiter der Fondation Beyeler - Museum im Berowerpark Riehen/Basel.

*

V.H. W: Herr Brüderlin, hat man nicht Schwierigkeiten, 30 Mio. öS in zwei Jahren für freie Projekte auszugeben?

M. B.: Das hat man allerdings - sofern man nicht selber aktiv ist. Was da an Vorschlägen unaufgefordert kommt, ist meist nicht gerade das Gelbe vom Ei. In Österreich hat sich in den letzten 15 Jahren so ein "Ansuchenprofessionalismus" entwickelt, der das Subventionswesen nicht unbedingt gerade positiv ausnutzt. Es gibt viele Künstler, die nicht mehr kontinuierlich ein Werk entwickeln, sondern Projekte ausklügeln, die Subventionschancen haben und mit denen man sich dann wieder ein Jahr über Wasser hält. Allerdings war ich mit solchen Anliegen kaum befaßt, weil ich von Anfang an ein relativ klares Konzept publiziert habe und selbst aktiv wurde, beispielsweise mit der Gründung des Kunstraums Wien und mit der Initiierung der Kunstzeitschrift springer. Beides waren Bestandteile meiner Schwerpunktsetzung für sog. strukturverbessernde Maßnahmen. Ich denke, daß es heute nicht mehr genügt, einfach nur die Produktion zu fördern, auch das Umfeld der Produktion, also die Rezeption usw. braucht gezielte Unterstützung.

Inwiefern sind der Kunstraum Wien und die Kunstzeitschrift "springer" strukturbildende Maßnahmen?

Beides sind Konsequenzen aus der Analyse von Struktur mangel im österreichischen Kunstbetrieb. Jede funktionierende Kunstszene braucht ein Fachorgan, in dem es sich spiegelt und durch das es auch kritisch beleuchtet wird. Österreich besaß zum Zeitpunkt der Initiierung kein Fachorgan in diesem Sinne - man muß sich das einmal vorstellen! Auch der Kunstraum war zunächst die Reaktion auf das von verschiedenen Seiten bemängelte Fehlen eines öffentlichen, unabhängigen Ausstellungsraumes, der als Testfeld für neuere Tendenzen und für experimentelle Präsentationsformen funktioniert. *Hätte es nicht auch die Möglichkeit gegeben, mit den Finanzmitteln in bestehende Strukturen korrigierend einzugreifen?*

Das ist schwierig und auch nicht unbedenklich. Wenn man in bestehende Strukturen korrigierend eingreifen will, gerät man in die Rolle, daß man gleichsam mit dem Geld hausieren geht und man unter Umständen den Institutionen vorschreibt, was sie zu tun hätten; außerdem besteht die Gefahr, bestehende Förderbeziehungen und -verpflichtungen zu unterwandern. Davon bin ich in den Vorüberlegungen und auch aufgrund einschlägiger Erfahrungen der Vorgänger schnell abgekommen. Allerdings bin ich an Kunstvereine speziell in den Bundesländern herangetreten, mit der Frage, ob sie nicht ganz spezielle Defizite haben, wo man wenigstens für zwei Jahre etwas machen kann. Aber Geld allein genügt nicht, es braucht auch Instrumente, und die mußte ich mir selber schaffen.

Wie sehen Sie dann das Instrument Kunstraum Wien im Rückblick? Ein wirkliches Bedürfnis der Kunstszene nach einem experimentellen Ort war ja wohl gar nicht vorhanden. Die meisten Projekte und Ausstellungen haben Sie selbst initiiert - im übrigen mit offensichtlichen Edukationsabsichten.

Sicherlich ist es nach so einem dichten Programm schwierig abzuschätzen, ob man vorher bestehenden Bedürfnissen entsprochen hat oder ob man neue entdeckt und entwickelt hat. Ich möchte aber betonen, daß der Kunstraum als ein zweijähriges Labor angelegt war und ein breites Feld von experimentellen und herkömmlichen Präsentationsformen getestet hat. In einer folgenden Phase könnte man sich auf bestimmte Projektschienen konzentrieren.

Was halten Sie im nachhinein für wichtiger: die Ausstellungen oder die vielfältigen Vermittlungsfunktionen wie z. B. die Montagsvorlesungen, die Reihe "Nachschlag" oder das Fungieren als Ansprechstation für ausländische Kunstvermittler?

Alles war aufeinander bezogen und deshalb wichtig. Eine Ausstellung ist nicht mit der Eröffnung fertig. Das Bemühen um die Vermittlung und die Auseinandersetzung gehören genauso dazu, wie die Werkauswahl und der Aufbau. Der "Nachschlag", der neunmal stattfand und vom organisatorischen Leiter des Kunstraums, Martin Fritz, vorgeschlagen und betreut wurde, hat die Kunstkritiker, nachdem sie ihre Kritiken publiziert hatten, nochmals vors Publikum und vor die "Betroffenen" gebracht, um Rede und Antwort zu stehen. Die wöchentlichen Montagsvorlesungen fanden jeweils inmitten einer aktuellen Ausstellung statt und haben versucht, den in Wien bisher isolierten akademischen Betrieb mit der Kunstszene zu verzahnen. Die eingeladenen ausländischen Kunstvermittler fanden im Kunstraum nicht nur eine Anlaufstelle vor, die ihre Kontakte und Atelierbesuche koordinierte, sondern auch einen Ort mit konkreten Ereignissen. Alles hing also miteinander zusammen und hatte vor allem eine Kontinuität - das war auch entscheidend.

Glauben Sie, daß sich das Genre der traditionellen Kunstaussstellung in Wien in einer Krise befindet?

Also das Wort "Krise" ist in Zusammenhang mit der Kunst immer positiv besetzt, denn das Wesen der Kunst ist die Krise - in dem Sinne, daß sie sich selbst in Frage stellt. Seit rund 10 Jahren gibt es international und nicht nur in Wien ein Unbehagen am Medium Ausstellung, was mit der Hektik des postmodernen Kunstbetriebes zu tun hat und woraus die Kontextkunst schließlich ihr Hauptpotential bezog. Mit der Schau "Das Bild der Ausstellung", 1993 im Heiligkreuzerhof, habe ich selbst versucht, dieser Infragestellung nachzugehen.

Meine persönliche Überzeugung ist es aber, daß die Ausstellung nach wie vor das zentrale Medium der Öffentlichkeit von Kunst ist. Wobei die Gründung eines Ausstellungsraumes und die konzeptionelle Bezugnahme auf die Idee des White Cube diese Einsicht durchaus wieder auf den Prüfstand stellen sollten. So wichtig die Theorie ist - und ich habe mich in meinen Texten immer um Theoriebildung bemüht -, das Entscheidende ist immer wieder, was Künstler machen, und das läßt sich in Ausstellungen immer noch am besten vermitteln. Gerade reine Vortrags- und Diskussionsorte laufen Gefahr, daß die Theorie ohne Sinnlichkeit und Konkretheit des Kunstwerks im luftleeren Raum stehen bleibt. Manchmal habe ich bei den Theorie- und Neokonzeptkünstlern auch den Verdacht, daß sie ihre "immaterielle" Kunst, die nicht mehr ausstellbar sein soll, an der Qualitätsfrage vorbeischmuggeln wollen.

Seit dem Sommer haben Sie Wien nun verlassen und sich Ihrer neuen Aufgabe in Basel zugewandt. Das ist doch sicherlich ein doppeltes Glück für Sie: Ich kann mir vorstellen, daß man sich in zwei Jahren als Bundeskurator auch viele Feinde schafft.

Was die Feinde anbetrifft, denke ich an den Weibel/Export-Film "Unsichtbare Gegner": Wenn man sich in den zwei Jahren welche geschaffen hat, so blieben die unsichtbar. Allerdings sollte man sich von Anfang an bewußt sein, daß man unter Umständen danach in dieser Stadt keine Zukunft hat, das aber nicht so sehr wegen den "unsichtbaren Gegnern", sondern wegen der relativen Größe dieses Kunstbetriebs. Diese Einstellung ist wichtig, damit man sein Konzept radikal genug ansetzt. Es ging mir grundsätzlich darum, aufgeschlossene Partner zu finden, die an einem professionellen Ausbau des Kunstplatzes Österreich interessiert waren, und mit denen produktiv zu arbeiten. Allerdings habe ich wiederholt von der Position des Kurators aus Kritik geübt am Niveau der hiesigen Kunstberichterstattung und am sogenannten "Unterstellungsjournalismus". Ich kann mir vorstellen, daß da einige Leute sich betroffen fühlten, was gut ist so.

Sie haben immer Österreichs mangelnde Internationalität angeprangert. Jetzt gehen Sie in die Schweiz zurück. Fürchten Sie nicht, dort eine ähnliche Situation vorzufinden?

Die Frage ist wohl ironisch gemeint! Der große Unterschied ist, daß in der Schweiz die moderne Kunst von einer bürgerlichen Öffentlichkeit getragen wird, während in Österreich der Staat eine qualifizierte Öffentlichkeit simulieren muß. Das kunstinteressierte Bürgertum wurde am Ende der zweiten Republik vertrieben, und man hat nach dem Krieg keine Anstalten gemacht, diese Eliten zurückzuholen. Die provinzielle Enge, die dadurch entstanden ist, wird kein aufgeklärter Mensch bestreiten. Damit übernimmt der Staat die zweifelhafte Funktion - wie es Menasse einmal schön analysiert hat -, gleichzeitig Auftraggeber und Adressat dieser Produktion zu sein, und Künstler geraten in die schizophrene Rolle, zugleich Staatsfeind und Staatskünstler zu spielen. Von dieser Staatsfixiertheit ist natürlich auch der "Staatskurator" betroffen. Doch Minister Scholten hat mit dem Modell, das staatliche Entscheidungskompetenz an zwei autonom agierende, private Personen aus dem Kunstbetrieb abgibt, einen Schritt in Richtung Entflechtung von Staat und Kunst getan - so paradox das tönt. Die Staatsfixiertheit führt aber nach wie vor zu schwerwiegenden Deformationen und da kann sich der Kunstbetrieb in der Schweiz auf eine ganz andere, international verankerte Tradition abstützen.

Welche Erfahrungen aus Ihren Wiener Jahren werden Sie in Ihre Tätigkeit für die Fondation Beyeler einbringen?

Nur die guten! Es werden weniger die Erfahrungen aus der Funktionsperiode als Bundeskurator sein, die ja lediglich zwei Jahre dauerte. Zuvor und daneben war ich ja freier Kurator, habe Ausstellungen organisiert und auch wissenschaftlich gearbeitet. Davon werde ich wohl mehr mitnehmen. Wobei die Situation und die neuartige Form eines Sammlermuseums große Herausforderungen sind - nicht nur für mich. In gewissem Sinne muß man von vorne beginnen.