

Die Scheidungsrate ist niedrig

Martin Fritz im Gespräch mit Nina Schedlmayer

Nina Schedlmayer: Der Titel *Beziehungsarbeit* spielt mit einem Begriff aus der Psychologie.

Martin Fritz: Der psychologische Aspekt sollte nicht überstrapaziert werden. Der Kurator und Kritiker Raimar Stange schlug die Titelvariante *Beziehungskiste* vor – damit würde man auch die Debatte um den White Cube assoziieren. Die Ausstellung könnte aber ebenso *Aufbauarbeit* heißen: Schließlich fühlen sich die Künstler/innen auch verantwortlich für Institutionen. Im Englischen wäre der Begriff noch bezureicher: „Relationship Building“ inkludiert auch das Bauen, die Architektur; und er assoziiert die „Relational Aesthetics“, die ja aus Sicht der klassischen Institutionskritik eine vermeintliche Gegnerschaft darstellen. Dass all diese Aspekte ineinandergreifen, passt gut zur Ausstellung: Auch sie verbindet scheinbar Unvereinbares und wendet sich verschiedenen Lagern zu.

Wikipedia, das Lexikon des 21. Jahrhunderts, umschreibt *Beziehungsarbeit* als „Vorgehen in zwischenmenschlichen Beziehungen, in dem von den Betei-

ligten bewusst versucht wird, ihr Verhalten gegenüber dem jeweils anderen zu hinterfragen und im Sinne einer positiven Gestaltung der Beziehung veränderbar zu halten“. Entspricht diese Definition der Stoßrichtung der Ausstellung?

Zum Teil schon, nämlich an jenen Stellen, wo die konstruktiven und produktiven Beziehungen zwischen Künstler/innen und Institution fokussiert werden und weniger das, was man üblicherweise als „Institutionskritik“ bezeichnet. Die Wikipedia-Beschreibung wäre, auf unseren Kontext angewandt, jedoch etwas zu harmlos: Schließlich besteht diese Beziehung auch aus leidenschaftlicheren und konfliktträchtigeren Themen. Die Beziehungsarbeit reicht vom schweren Konflikt bis zum konstruktiven gemeinsamen Wunsch nach Verbesserung.

Die Arbeiten der Ausstellung scheinen sich im Wesentlichen in analytische und fotografische Untersuchungen an Museen, Vorschläge für Museen, kritische Interventionen auf Recherchebasis, architektonische Interventionen und modellhafte Interventionen zu gliedern. Würden Sie dieser groben Einschätzung zustimmen?

Diese thematischen Gruppierungen fächern die Palette auf, die sich innerhalb des symbiotischen Verhältnisses zwischen Künstler/in und Institution zeigt – vom konfliktträchtigen Interventionismus bis zur absolut kooperativen Zusammenarbeit. Nur ganz selten wird die Beziehung abgebrochen. Um in der Metaphorik des Titels zu bleiben: Die Scheidungsrate ist niedrig. Allerdings bemerkt man von diesen Trennungen auch weniger. Wenn jemand den Kunstbetrieb verlässt, findet man seine Arbeit in der historischen Recherche selten. Es gibt in der Ausstellung Kopien der Werkordner von Christopher D’Arcangelo, der im Alter von 24 Jahren in New York Selbstmord beging. Er kettete sich an Museumstüren oder hängte im Louvre Bilder ab. Sein Werk ist zwar schmal, aber einzigartig; es scheint aber heute meist nur als Fußnote in Texten auf. Das zweite Beispiel für eine Art Abwendung ist die Mini-Retrospektive

der Wochenklausur. Diese Künstlergruppe ist gewissermaßen über die Institutionskritik aus dem engeren Kunstbetrieb hinausspaziert, und nur wenigen Leuten außerhalb des spezialisierten Feldes ist bekannt, dass Wochenklausur heute noch aktiv ist.

Jene Positionen, die sich dezidiert feindlich gegenüber der Institution verhalten, kommen in der Ausstellung allerdings nicht vor – etwa die Arbeiten von Alexander Brener und Barbara Schurz. Fehlt da nicht ein wichtiger Aspekt?

Brener / Schurz wurden gegenüber Bekannten von mir gewalttätig. Ein solches Verhalten möchte ich nicht durch eine Ausstellungsbeteiligung legitimieren – auch wenn Arbeiten von ihnen tatsächlich passen würden. Wahrscheinlich wäre ich sicherer, wenn ich sie zeigen würde ... Abgesehen davon ist diese aggressive Haltung viel seltener anzutreffen, als man vermuten könnte. Der Großteil der künstlerischen Arbeiten, die sich seriös und langfristig mit dem Thema beschäftigen, gestaltet sich konstruktiver – diese rotzige Geste des Hotelzimmer-Zertrümmerns kommt kaum vor. Wie immer könnte die Auswahl der Werke auch eine ganz andere sein; ich denke aber, dass es heute ergiebiger ist, Wirkungsgeschichten zu betrachten. So kann man beobachten, wie Marcel Broodthaers' *Musée d'Art Moderne* von Mario Garcia Torres reaktiviert wird. Es gibt zahlreiche andere Rückbezüge, etwa auch bei Mierle Laderman Ukeles mit ihrer Schlüsselaktion und Marlene Haring, die durch eine Änderung der Einlasspolitik auf der Berlin Biennale Geschlechterverhältnisse in der Ausstellung kritisiert. Schüttes *Modell für ein Museum*, das ein Bilderkrematorium darstellt, erinnert wiederum an Robert Smithson, der von Museen als „ebenerdigen Grabkammern“ sprach. Außerdem nehme ich die methodische Freiheit des unabhängigen Kurators in Anspruch: Ich gehe an diese Ausstellung eher essayistisch heran – und muss keine kunsthistorische Bestandsaufnahme liefern. Somit kann der Kanon, der in Wien schon früh in Institutionen wie der Generali Foundation und dem Depot durchgespielt wurde, dreist erweitert werden.

Allerdings sind viele Künstler/innen der Ausstellung Teil dieses Kanons. Isabelle Graw nennt in einem Aufsatz als „übliche Verdächtige“ Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren und Hans Haacke. Bis auf Asher sind von allen Werke zu sehen.

Michael Asher müsste dabei sein; leider war er nicht in der Lage, etwas für die Ausstellung vorzuschlagen. Das ist tatsächlich eine schmerzliche Lücke.

Dennoch: Warum sind all jene dabei, deren institutionskritische Position ohnehin hinlänglich bekannt ist?

Das erschien mir essenziell, weil mich eben auch die Veränderung von Institutionen interessiert. Wer heute über die Fragen der Beziehung zwischen Künstler/in und Institution nachdenkt, der hat diese kanonisierten Positionen zwangsläufig im Hinterkopf – Marcel Broodthaers und Andrea Fraser, aber ebenso Rirkrit Tiravanija, der die Institution als sozialen Raum begreift, die Wochenklausur und selbstverständlich auch die Attacken des politischen Aktivismus.

Die klassischen Positionen werden also als Startpunkte von Transformationsprozessen in Institutionen gesetzt?

In Teilbereichen. Das Selbstverständnis, sich kritisch mit diesem Apparat auseinanderzusetzen, ging im Übrigen ebenso von den Kurator/innen aus, die vom intensiven Austausch mit den Künstler/innen dazu inspiriert wurden. Bei Hans Haacke etwa interessiert mich nicht nur die Ausladung aus dem Guggenheim Museum – als er 1971 Immobilienspekulationen unter Beteiligung von Guggenheim-Trustees dokumentierte –, sondern auch die Einladung. Damals war Haacke gerade erst 35 Jahre alt, und das Guggenheim interessierte sich für ihn. Damit revidiere ich nicht den kritischen Gehalt seiner Arbeit, aber werfe doch auch die Frage nach der Zusammenarbeit auf. Man muss den Kanon nicht relativieren, aber man kann ihn erweitern.

Warum wurde der Zeitrahmen der Ausstellung nicht weiter gefasst? Das Verhältnis zwischen Künstler/innen und Institution wird doch schon lange thematisiert; Astrid Wege weist etwa auf Gustave Courbet hin.

Die Ausstellung geht 50 Jahre zurück. Zunächst wollte ich die Auswahl auf die vergangenen 40 Jahre beschränken; dann bin ich jedoch auf ältere Arbeiten gestoßen, etwa die Fotonotizen von Haacke, die er 1959, noch als Student, auf der documenta 2 gemacht hat. Das übliche Einstiegsdatum für dieses Thema wären tatsächlich die späten 1960er Jahre, eine Zeitenwende. Es hat sich aber als produktiv erwiesen, noch ein Stück weiter zurückzugehen und die gängige Story ein wenig zu drehen. Aber klar: Man hat sich schon im Fluxus, auch im Dadaismus und noch früher mit der Beziehung Künstler/in – Institution befasst.

Dieses Thema zog sich durch die historische Avantgarde, in den futuristischen Manifesten spielt es etwa eine bedeutende Rolle.

Dennoch wollte ich die Ausstellung kompakt halten. Letztlich ging es mir doch eher um die Zeitgenoss/innen; diese fünfzig Jahre sind eine Phase, der man noch Aktualität zuschreiben kann. Als wichtig erschien mir auch das Jahr 1966: Damals gab es im Künstlerhaus eine radikale Selbstreflexion. Man hatte die Idee, das Haus abzureißen und durch einen Neubau von Karl Schwanzer, der auch das 20er Haus entworfen hatte, zu ersetzen. Rund drei Viertel der Fläche hätte an IBM vermietet werden sollen, nur zwei Stockwerke hätte das Künstlerhaus behalten. Sogar das Denkmalamt sprach sich dafür aus. Es war also eine Phase, in der vieles in Frage gestellt wurde – wie es bis heute der Fall ist.

Wieso wurde der Bau schließlich nicht umgesetzt?

Die künstlerische Selbstverwaltung entschied sich nach einer langen und kontroversiell geführten Debatte dagegen. Diese Debatten können auch als Beispiel dafür dienen, wie Künstler/innen direkt selbst Verantwortung

übernehmen und sich auch als Funktionär/innen in einem Zwiespalt zwischen Kooperation und Kritik befinden. Derzeit habe ich aber den Eindruck, dass vielen Künstler/innen eher die Bewahrung der Institutionen ein Anliegen ist. Vor allem öffentliche Häuser sind derzeit gefährdet. Dabei sollen sie für Kunstschaffende ja nicht nur Ausstellungsraum sein, sondern auch Produktionspartner, Wissensspeicher, Archiv. Ihre Offenheit nützt der Gesellschaft langfristig. Ich hoffe, dass die Ausstellung auch davon erzählt, wie sozial Institutionen sein können, für welche Form von Dialog und Transparenz sie stehen müssen.

Sind die Institutionen tatsächlich so gefährdet? Es werden schließlich ständig neue Museen eröffnet.

Schon heute ist die Realität doch die, dass es nur wenige Kunsträume gibt, die gesellschaftliche Aufgaben wie die Wissensproduktion erfüllen. Repräsentative Funktionen sind weitaus weniger stark bedroht. Die Annahme, dass Künstler/innen die Institutionen verbessern wollen, lässt sich auch in diesem Kontext beobachten – jetzt, wo sie politisch und ökonomisch unter Druck geraten, zeigt sich das auf andere Art.

Was verbesserte sich konkret in den Institutionen? Christian Kravagna etwa zeigt sich angesichts dieses Anspruchs leicht desillusioniert – etwa wenn er in seinem Text beschreibt, wie die Institutionskritik beispielsweise im Programm der Grazer Neuen Galerie oder der Publikation *Art Since 1900* eben keine Folgen zeitigte?

Natürlich: Einerseits würde ein Raum wie die Generali Foundation ohne all diese Kunstpraxen nicht so aussehen wie heute. Andererseits spielen diese Ansätze in vielen größeren Museen, hier in Wien etwa dem Belvedere oder der Albertina, überhaupt keine Rolle. Nun haben sich sicher nicht alle Museen verändert, man kann aber zweifellos feststellen, dass sich das Kuratieren und das Ausstellen verändert haben. Für uns sind Büchertische, Vortragsserien, Selbstreflexion usw. mittler-

weile selbstverständlich – anders als in einem insgesamt viel elitären bürgerlichen Kunstsystem, das eben von Leuten wie Hans Haacke, Andrea Fraser oder Christian Philipp Müller analysiert wurde. Heute übernimmt diese Kuratorengeneration, die solche Positionen früh gefördert hat, in vielen größeren Häusern die Verantwortung.

Worin sehen Sie das Potenzial der Ausstellung im Künstlerhaus?

Astrid Wege schreibt in ihrem Text einen schönen Satz: „Lässt man also die Einordnung und Bewertung jenes Moments der ‚Kritik‘ zunächst beiseite – ohne jedoch die Bedeutung und Funktion von Kritik zu verabschieden –, öffnet sich der Blick für die unterschiedlichen Formen der Bezugnahme auf die institutionellen Strukturen, innerhalb deren Kunst produziert, gezeigt, bewertet und kritisiert wird.“ Darin liegt das Potenzial der Ausstellung: Dass man mit dem derart geöffneten Blick merkt, wie sich etwa künstlerische Architektur und Interventionen zusammenlesen lassen, oder nachvollziehen kann, wie sich Künstler/innen auch für die Institutionsarbeit im praktischen Sinn interessieren: Bei Monica Bonvicini kann man die Aufbau-situation beobachten, Martin Beck entwirft eine Art Typologie der Hängepraxis und Helke Bayrle erstellt ein Videoarchiv der Aufbauten im Portikus – da wird geschraubt, gesägt, gebohrt und diskutiert, da knirscht und kreischt es. Üblicherweise gilt diesen Prozessen keine hohe Aufmerksamkeit, weil sie als Insiderthema gelten.

Das Demonstrieren dieser Aufbauten könnte als PR für die Institution verstanden werden – schließlich zeigt man, was für ein Aufwand hinter einer Ausstellung steckt.

Ganz so sehe ich das nicht. Die Arbeit leisten ja meist Personen, die mehr oder weniger im Unsichtbaren der Institution verschwinden. Wie es Bertolt Brecht in seinem bekannten Gedicht beschreibt: „Der junge Alexander eroberte Indien. Er allein? Cäsar schlug die Gallier. Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?“ Von den Theaterschaffenden forderte er

übrigens: „Lasst ihn [den Zuschauer] gewahren, dass ihr nicht zaubert, sondern arbeitet, Freunde!“ Die Arbeit von Institutionen ist immer komplizierter, als man es sich von außen vorstellt. Selbstreflexive Kurator/innen, Autor/innen und andere Beteiligte sind sich der Widersprüche ihrer Tätigkeit bewusst.

Während die einen Institutionen und deren Arbeit analysieren, gründen andere gleich ihre eigenen Räume – Wien, das in dieser Hinsicht einst als verschlafen galt, erlebte dabei in den vergangenen Jahren geradezu einen Boom. Woran liegt das?

Man hat erkannt, dass in einer bestimmten Lebensphase die Selbstorganisation den eigenen Bedürfnissen besser dient als der Apparat an Museen und bestehenden Institutionen. Bestimmte Ausschlussmechanismen sind eben nach wie vor intakt – was tun all diejenigen, bei denen nicht das Museum moderner Kunst Wien oder die Generali Foundation anruft? Sie nutzen die Chancen eigener Plattformen; dabei helfen die medialen Tools, die es vor einigen Jahrzehnten noch nicht gab. Jeder kann ohne viel Aufwand mit tausenden Leuten kommunizieren. Doch auch für diese Aktionen gibt es Vorläufer in der Ausstellung: So schließen etwa jene Ausstellungsräume, die mit einer Bar kombiniert sind, an Tom Marioni an, der in seinem Museum of Conceptual Art jeden Mittwoch unter dem Titel *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* zum Biertrinken einlud.

Warum ist es so wichtig, dass die Ausstellung Werkstattcharakter besitzt, wie in einem Konzepttext zu lesen ist?

Das ergab sich aus dem Kontext: Das Projekt findet schließlich aus Anlass des 150-jährigen Künstlerhaus-Jubiläums statt. An diesem Ort nehmen seit damals Künstler/innen Verantwortung für die Institution wahr. Die Mitglieder des Hauses diskutieren seither ständig über dessen Selbstdefinition und arbeiten sich daher ebenso an der Institution ab

wie die Künstler/innen der Ausstellung. Der Werkstattcharakter unterstreicht, dass es um diese permanente Arbeit geht.

Im Künstlerhaus fallen Künstler/innen und Institution sozusagen in eins. Wie gestaltet sich die „Beziehungsarbeit“ in einem solchen Fall – und unterscheidet sie sich signifikant von jener mit solchen Institutionen, die nicht von Künstler/innen betrieben werden?

Der größte Unterschied besteht darin, dass von Künstler/innen selbstverwaltete Orte eine große Freiheit besitzen: Sie dürfen alles tun und lassen, was korrekt beschlossen wird und den Statuten entspricht. Damit sind sie weniger leicht zu kritisieren – die Selbstverwaltung verleiht eine starke Legitimation. Demgegenüber kann ich an staatlich betriebene Institutionen als Bürger/in Forderungen stellen. Eine Gruppe von Leuten, die sich wöchentlich trifft, Sitzungen abhält, diskutiert, Protokolle führt – und das über Jahre und Jahrzehnte hinweg –, hat hohe Anerkennung verdient. Allerdings fällt es den Künstler/innenvereinen schwer, ein Profil zu entwickeln, vor allem den großen mit ihren überaus heterogenen Mitgliederstrukturen. Von Museumsleiter/innen wird erwartet, dass sie dem Haus eine Identität verschaffen; in einem Künstler/innenverein dagegen ist Derartiges schwierig, da es so gut wie immer interne Lager gibt; diese können etwa aus unterschiedlichen Kunstauffassungen oder Generationenkonflikten resultieren. Die Konflikte haben ihre Schattenseiten. Dennoch sind diese Vereine die einzigen Orte, an denen die Künstler/innen wirklich herrschen – außer vielleicht am Kunstmarkt. Dort gilt das aber nur für diejenigen, die sehr gut im Geschäft sind.

Sie zeigen in der Ausstellung auch Archivmaterial aus dem Künstlerhaus. Worin liegt dessen Bedeutung?

Da spielen wir ein experimentelles Format durch, das der Künstler Matthias Klos und ich gemeinsam entwickelt haben. Ich wollte zeigen, wie die Künst-

ler/innen als Funktionär/innen mit der Selbstreflexion beschäftigt waren – etwa bei der erwähnten Abriss-Diskussion der 1960er Jahre. Die Überlegungen und Abwägungen, in denen es um Themen wie Kommerzialisierung geht, finden ihr Echo in der Kunst selbst: Über die Statuten des Künstlerhauses erfährt man gleichzeitig etwas über Spielregeln im Kunstbetrieb, die wiederum auch manche Kunstwerke reflektieren. Wir entschieden uns dafür, das Material auf Rollrahmen zu präsentieren, denn die Bezüge sind variabel. Es gibt verblüffende Pseudoparallelen: Während etwa Robert Smithson für Utah seinen *Underground Projection Room* entwarf, diskutierte man hier darüber, das Kino unter der Erde anzusiedeln. Oder: Dan Graham hinterfragte die althergebrachte Form der Interaktion zwischen Kunst und Publikum, und ungefähr zeitgleich drückte sich Vergleichbares in der Passagegalerie des Künstlerhauses, die den Charakter einer Arena besitzt, aus: nämlich eine damals völlig neue Vorstellung von Institutionen, die man sich offener, vernetzter wünschte. Diese Arena wurde übrigens vom Architekten der UNO-City entworfen. Derartige Informationen sollen jedoch keine simplen Bezüge herstellen, sondern eher einen Assoziationsraum öffnen. Vielleicht wird mir vorgeworfen, dass ich zu viel in einen Topf werfe – aber das geschieht ja nur temporär und mit hohem Bewusstsein für die Unterschiede.