

Eine documenta des Übergangs. Kann jeder heutige Mensch noch einen Anspruch vor- bringen, gefilmt zu werden?

Catherine David, die Leiterin der ›documenta X‹,
im Gespräch mit Jürgen Müller und Dietmar Rübel

Bevor Catherine David für die Konzeption des »Museums für 100 Tage« nach Kassel berufen wurde, war sie zunächst Kuratorin am ›Centre Pompidou‹ und seit 1990 an der ›Galerie nationale de Jeu de Paume‹ tätig. Durch zahlreiche Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst wußte die 43jährige Kunsthistorikerin immer wieder traditionelle Positionen der Bilderproduktion zu hinterfragen und die künstlerische Praxis irritierend in einen öffentlichen Kontext einzuflechten.

Die ihrem Anspruch und Renommee nach wichtigste Ausstellung zur Gegenwartskunst ist die letzte documenta vor der Jahrtausendwende. Sie ist nicht als Fin-de-siècle-Schau geplant, sondern versteht sich »als Ausblick, als Blick nach vorn«, wie die Französin sagt. Im folgenden Gespräch gibt Catherine David Auskunft über grundlegende Positionen, die ihre Konzeption der ›dX‹ bestimmt haben, und führt so in ihre vermittelnde Arbeitsweise ein.

Die Traumwelt der Massenkultur

Jürgen Müller/Dietmar Rübel: Welche Möglichkeiten bleiben heute einer politisch engagierten Kunst, muß diese notwendig zur Medienkritik werden?

Catherine David: Nein, es ist vielmehr der politische Übereifer von dem zu sprechen wäre und, denn es ist klar, daß man sich nicht mehr wie in den fünfziger Jahren engagieren kann. Engagement findet unter anderen Bedingungen statt, und eine engagierte Kunst muß sich nicht zwangsläufig im Verfassen von Manifesten und Flugblättern äußern. Statt dessen sind viele Leute über große Zeiträume hinweg engagiert. Es gibt einen wunderschönen Satz von Brecht, der besagt, daß die Leute, die einen Tag Widerstand leisten, willkommen seien, die, die lange Zeit widerstehen, willkommener, aber erst diejenigen, die ihr ganzes Leben lang Widerstand leisten, seien unentbehrlich.

M.I.R.: Es gibt einen hoffnungsvollen Satz in Walter Benjamins »Kunstwerk-Aufsatz«, wo es in bezug auf die mögliche Veränderung einer Kultur der Rezipienten zu einer Kultur der Produzenten heißt: »Jeder heutige Mensch kann einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden.« Wie steht es um diesen historischen Optimismus, gibt es Reste des Utopischen in der heutigen Kultur?

C.D.: Heute wird diese utopische Dimension der zwanziger und dreißiger Jahre nur noch schwerlich zu finden sein. Und ich glaube, daß das, was Benjamin sagt, wahr ist, andererseits aber auch durch die Ereignisse sehr strittig geworden ist. Das Recht, gefilmt zu werden, endet oft in einer totalen Beherrschung, denken sie an die Geschichten, die zum Schaden der Leute geschrieben werden. Deshalb muß man gegenüber dieser Art Auffassung kritisch sein. Ich weiß nicht, ob man heute von einer Utopie der Kunst sprechen kann. Das ist ein ambivalentes Problem. Denn es ist eine Sache zu erkennen, daß Utopien kein gemeinsames Programm mehr haben, aber es ist etwas ganz anderes, in Betracht zu ziehen, daß jeder bereit ist, sich ihnen zu unterwerfen.

Zum Glück gibt es in der zeitgenössischen Kultur noch einige große Unangepaßte, um nicht zu sagen, große Widerständler. Und es gibt immer noch den Willen und das Verlangen sich dem Mainstream zu widersetzen. Im kulturellen Raum sind solche Haltungen, ich weiß nicht, ob sie die stärksten sind, aber sie sollten die sichtbarsten sein.

Die Moderne als permanente Krise

M.I.R.: Es gibt höchst unterschiedliche Möglichkeiten, das Wesen der Moderne zu bestimmen: Etwa Baudelaires ›peintre de la vie moderne‹. Oder Benjamins Technik-Begeisterung im »Kunstwerk-Aufsatz«. Welche Züge der Moderne wirken über die Moderne als Epoche hinaus?

C.D.: Ich habe den Eindruck, daß die Moderne ein unabgeschlossenes Projekt darstellt, deshalb fühle ich mich bei den Debatten über die Postmoderne nicht sehr wohl. Das eigentliche Zentrum der Moderne ist die permanente Krise. Wir befinden uns immer noch in dieser Epoche. Außerdem habe ich mich bei der These vom Ende der Geschichte immer gefragt, für wen dies das Ende der Geschichte ist? Es gibt Menschen, die sich den Luxus vom Ende der Geschichte überhaupt nicht leisten können. Sie müssen noch auf das bessere Ende der Geschichte vertrauen. Jedenfalls wünsche ich mir, daß es für sie nicht das Ende der Geschichte bedeutet.

M.I.R.: Bedeutet das, daß die Postmoderne eine Erfindung der Philosophen darstellt?

C.D.: Einige Dinge, über die Lyotard spricht, sind sicherlich bedenkenswert. Aber die Frage ist, ob die Moderne nicht zu statisch gedacht wird. Die Postmoderne wurde nur allzu oft dazu benutzt, Brüche zu rechtfertigen oder zu dramatisieren. Keinesfalls darf die Postmoderne als Ermutigung genommen werden, den niederschmetternden Stand der Dinge zu akzeptieren.

Nicht vorhandene Grenzen auflösen

M.I.R.: Eine Ausstellung vorzubereiten heißt gleichzeitig Ge-

schichteschreiben. Mit welchen Begriffen kann man die kunsthistorischen Verläufe im 20. Jahrhundert sinnvoll beschreiben? Stil? Mode? Epoche? Braucht man für die Kunstgeschichte nach 1945 eine andere Historiographie?

C.D.: In der Tat sind die ästhetischen Praktiken nach '45 nicht mehr die gleichen, weder im Gebrauch noch in der Rezeption, wie in der Zeit davor. Besonders für Europa ist das ganz klar. Manchmal ist es vielleicht interessanter und weniger gefährlich zu wissen, daß man Geschichte macht und daß der Raum einer documenta nicht der Raum einer historischen Ausstellung im Pompidou oder einem anderen großen Museum ist. Das bedeutet nicht, daß das weniger wichtig wäre und belie-



»Das Problem der documenta liegt in ihrer ursprünglichen Konzeption, die heute vielleicht neu definiert werden muß.«

big werden kann. Das Problem der documenta liegt in ihrer ursprünglichen Konzeption, die heute vielleicht neu definiert werden muß. Die Funktion der documenta war es, alle fünf Jahre die Möglichkeit zu schaffen, nach dem Stand der Dinge zu fragen. Durch die große Zahl der Ausstellungen, die es heute überall gibt, wurde die spezifische Funktion als Ort des ›statements‹, an dem alle fünf Jahre Bilanz gezogen wird, ein wenig relativiert. Darüber muß man sich klar werden. Und das hängt auch damit zusammen, daß die documenta, wie alle großen Institutionen des Jahrhunderts, ein Ort mit universellem Anspruch ist, was als Projekt meiner Meinung nach so nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Das wirft natürlich methodische Fragen auf, und nach 1945 und in dem Fall Deutschlands nach 1989, kann die Auseinandersetzung natür-

lich nicht mit dem Rücken zur Geschichte stattfinden. Ich glaube, daß diese documenta eine »documenta des Übergangs« ist.

M.I.R.: Nach welchen Kriterien haben sie dabei ihre Vorauswahl getroffen?

C.D.: Mit der Auswahl der Künstler wollte ich auf keinen Fall irgendeiner Art von visuellem Konsens entsprechen. Meine Absicht war, möglichst nah an der Vielfalt der ›Tempi‹ zu bleiben; zu einem Zeitpunkt, wo viele Kräfte dahin tendieren, lediglich einen gemeinsamen Konsens, einen Mainstream zu formulieren, habe ich versucht, Künstler für die Ausstellung zu gewinnen, die eine Position zu ihren lokalen Verhältnissen beziehen und die daran arbeiten, ihre Werke in einem begrenzten Territorium, einem genau bestimmten Raum, anzusiedeln. Ein Künstler ist nicht dazu da, Räume zu betrachten, er muß sie zu allererst abstecken. Ob die künstlerischen Ausdrucksmittel dabei medial avanciert sind, ist vollkommen sekundär. Die Heterogenität der Formen korrespondiert nicht zwangsläufig mit verschiedenen künstlerischen Auffassungen.

Eine Neudefinition des ›Museums‹

M.I.R.: Heute sind viele Großstädte dabei, Museen für Gegenwartskunst einzurichten, in denen die Werke, die den Museen oft nicht einmal gehören, dauernd wechseln, also keine wirkliche Sammlung darstellen. Müßte da nicht eine neuer Modus für die documenta im Sinne eines »Museums für hundert Tage« gefunden werden?

C.D.: Als Arnold Bode 1955 die documenta eröffnete, schuf er das, was 1964 »das Museum für 100 Tage« genannt wurde. Damals, also 1955, definierte sich die documenta über den Unterschied zu den traditionellen Museen, die Sammlungen ausstellten. Heute ist die Situation verwirrender, da die Leute das Wort ›Museum‹ so beliebig verwenden. Ich wäre einer Neudefinition gegenüber aufgeschlossen, aber bis dato bedeutet Museum eine Sammlung. Ein Museum ist der Raum, der eine öffentliche Sammlung ausstellt, die per definitionem historisch und – das ist zumindest der Fall in Frankreich – unveräußerlich ist. Heute wird jedoch alles mögliche als Museum bezeichnet. Es gibt natürlich auch heute noch Museen, die der Definition entsprechen, die also öffentliche oder halböffentliche Sammlungen darbieten. Und im übrigen wohnt man seit ungefähr fünfzehn Jahren dem bei, was ich »eine Entwicklung von Räumen kulturellen Konsums ohne Qualität« bezeichnen würde. Das heißt, ohne distinktive Qualitätsmerkmale. Das sind einfach Depots von Kunstwerken, die dort in großer Anzahl zusammengetragen werden. Das scheint ein Phänomen der demokratisch verwalteten Kultur zu sein: Die Ansammlung von Kunstwerken unter dem Kriterium größtmöglicher Homogenität. Eine Verbesserung der Situation wird mit der Restauration des traditionellen Museums nicht stattfinden, da die Museen meiner Meinung nach in den letz-

ten fünfzehn Jahren keinerlei Anzeichen gegeben haben. Wenn man zeitgenössische Kunst in temporären Räumen ausstellen will, dann geht das, aber ich verstehe in dem Fall nicht, warum dafür der Terminus »Museum« bewahrt werden müßte. Außer, man erwägt als mögliches Modell des zeitgenössischen Museums das große historische Museum, das griechische Modell des »mouseion«, dem Sitz der Musen – dazu muß man sich fragen, wer heute die Musen sein könnten? Damit wäre das Programm ein wenig verlagert, sagen wir ein Raum des Denkens und des Austausches von Ideen. Die momentan aktivsten Orte ähneln diesem griechischen Typ des Museums, dem »idealen« Museum: sie schaffen einen Raum zur Debatte, zum Austausch von Ideen, der die Idee anspruchsvoller definiert als die Museumskonzepte, die bereits entwickelt sind.

M.I.R.: Stellt Ihr »Parcours« durch Kassel in der Konfrontation der Kunstwerke mit Erzeugnissen der Massenkultur eine Art »schockhafte Montage des Materials« (Adorno) dar, um den Gegensatz von »high« und »low culture« zu inszenieren oder soll er vielmehr aufgelöst werden?

C.D.: Ich glaube, das geht vollkommen am Parcours dieser Ausstellung vorbei. Die documenta war immer in Kassel und hat in sehr heterogenen, mehr oder weniger adäquaten Gebäuden stattgefunden. Kassel ist ja während der Zeit der documenta nicht nur ein bestimmter geographischer Ort, sondern lokal und global zugleich. In dem Wissen, daß man sich heute nicht mehr nur aufgrund seiner Wurzeln und Traditionen definieren kann, muß Kassel in einem globalen Rahmen gesehen werden. Ich glaube, es ist gefährlich, wenn man heute die Leute dazu ermutigt, sich an ihren Wurzeln zu orientieren. Eine Gemeinschaft sollte nicht ihre Vergangenheit zelebrieren, es ist viel interessanter und außerdem weniger gefährlich, sich über ein Projekt zu identifizieren. Eine Ausstellung sollte sich mit beidem auseinandersetzen.

Abgesehen davon befinden wir uns in einem ganz besonderen geschichtlichen Moment: denken Sie an 1989, die Wiedervereinigung und das bestärkte Projekt Europa. Wirtschaftlich und ideologisch gesehen ist gerade das Kassel von heute sehr interessant. Heute ist es eine Stadt in schlechtem wirtschaftlichen und sozialen Zustand und eine Stadt, die dabei ist, die Kosten der Globalisation, natürlich in einem kleineren Rahmen, zu tragen. Es war interessant, mit diesem prozessualen Kassel zusammenzuarbeiten. Das heißt, die Orte der Stadt, die neue Ruinen – recent ruins – sind, sichtbar zu machen. Sie sind das Ergebnis eines politischen, sozialen und wirtschaftlichen Projekts, das heute abgeschlossen ist und das sich »Wiederaufbau« nennt. Kassel ist nicht interessanter als Tausende von Städten in Deutschland. All das steht eher in ideologischem Zusammenhang als in dem der Darstellung durch die Ausstellung. Es geht nicht darum, die spezifischen Probleme Kassels aufzuzeigen, sondern um die Konfrontation mit dem Zustand der Welt an einem präzisen Standort.



»Eine Gemeinschaft sollte nicht ihre Vergangenheit zelebrieren...«

Kulturelle Widerstände

M.I.R.: Wie stehen Sie zum Unterhaltungsfilm? Was war der letzte Hollywoodfilm, der Ihnen gefallen hat?

C.D.: Es fällt mir schwer, diese Frage zu beantworten. Denn es ist unheimlich lange her, ich glaube, das letzte Mal habe ich einen Hollywoodfilm im Fernsehen gesehen. Als ich jung war, war es jedesmal ein Kleinkrieg bis nach Mitternacht, vor dem Fernseher sitzen bleiben zu dürfen, um einen Film von Bergmann zu sehen. Das war meine Form der »Unterhaltung«. Jean-Luc Godard unterhält mich auf jeden Fall besser als irgend ein Film von Claude Sautet.

M.I.R.: Gibt es für Sie eigentlich noch eine Volkskultur, einen Karneval unserer Zeit? Den Ort, den Bachtin als legitimen Widerstand gegen die Hochkultur beschrieben hat, oder verhindert die »Massenkultur« die »Volkskultur«?

C.D.: Die Volkskultur des Karneval scheint mir unwiderruflich abgeschlossen. Das ist vorbei. Ich habe das Gefühl, daß es heute allenfalls noch Momente gibt, wo sie wieder aufbricht. Zum Beispiel in gewalttätigen Reaktionen und politischen Widerständen, die nicht so sehr den Regeln der Vernunft, sondern der Kultur der Massen gehorchen. Wenn man näher hinsieht, erkennt man das Leben des Einzelnen, verschiedene Ausdrucksformen, Formen des Widerstands, die verschiedenen Gruppen eigen, die allerdings nicht unbedingt sozialen Klassen zuzuordnen sind. Gerade heute gibt es ganz verschiedene Arten des Zusammenseins, des Reagierens, selbst des Widerstands. Das ist überhaupt nicht das, was man mit dem Wort »Volkskultur« bezeichnen könnte.

M.I.R.: Aus den Vorberichten der Tagespresse und ihren Publikationen wird deutlich, daß die documenta X stärker als dies bisher jemals der Fall gewesen ist, bewegte Bilder miteinander bezieht. Was bedeutet es für unsere Wahrnehmung traditioneller Kunstgattungen, daß wir mit dem bewegten Bild sozusagen visuell ›sozialisiert‹ werden?

C.D.: Zunächst einmal ist das nicht ganz richtig. Video und Film waren schon bei vorangegangenen documenten sehr präsent, z.B. bei der documenta 6, die auf diesem Gebiet wesentlich programmatischer vorgegangen ist als wir. Ich möchte keine Bilanz ziehen, eher ein Zwischenergebnis, den Stand der Dinge aufzeigen. Der bescheidene Versuch einer Kooperation mit Sony und verschiedenen europäischen Kultursendern ist neu, ebenfalls die Zusammenarbeit mit sieben verschiedenen Filmemachern, die, um mit Chantal Akerman zu sprechen, sich »auf dem Grat zwischen Dokumentation und Fiktion« bewegen. Einige zeitgenössische Cineasten werden einen Film vorstellen. Der Film interessiert mich vor allem deshalb, weil er gleichzeitig als erste industrielle Kunstgattung immer noch Möglichkeiten des kulturellen Widerstands bietet. Es ist die Realität, daß auf Kosten anderer der Konsum eines ganz bestimmten Bildtypus gefördert wird. Dem gegenüber halten sich Oppositionen, Projekte, Vorschläge, Arbeiten von Filmemachern, die mir sehr wichtig erscheinen. Dies ist sowohl eine kulturelle als auch politische Aufgabe: Bilder in dafür geeigneten Räumen vorzuschlagen, ja, sie ihnen manchmal aufzuzwingen, Bilder, die mir interessanter und wertvoller erscheinen als andere. Natürlich muß man damit Position beziehen und eine Auswahl treffen. Bewegte Bilder auf der Straße sind nicht bewegte Bilder in einer Ausstellung, hier kann man bestimmte Perspektiven ausschöpfen und verschiedene Geschwindigkeiten berücksichtigen – der kulturelle Raum darf nicht an das vorherrschende Tempo des Kapitals gebunden werden. Godard hat vollkommen recht: man muß das Tempo variieren, beschleunigen aber auch wieder verlangsamen.

M.I.R.: Ist das Ausstellen von kinematographischem Zelluloid für Sie eine Opposition zu den »immateriellen Bildern« der Neuen Medien? Könnte der Film entsprechend als eine archäologische Spur in der Medienkunst gesehen werden?

C.D.: Einigen scheint das Kino museal, als archäologisches Objekt. Was mir heute interessanter erscheint, ist die Möglichkeit verschiedener Arten des Films. Ich denke an den letzten Film von Chris Marker, der wirklich ›home-made‹ ist, der mit geringen Mitteln, bei ihm zu Hause, an seinem Computer realisiert wurde. Natürlich gibt es auch andere Realisierungsmodalitäten, er gesteht ganz offen, daß man »Andrej Rubeljev« so nicht drehen kann, das wäre zu simpel gedacht. Für einige Künstler stellt dieses Nebeneinander von unterschiedlichem

Filmmaterial kein Problem dar, gerade das ist sehr faszinierend. Doch wie lange noch? Wenn man den ökonomischen Erwägungen nicht kulturelle Entscheidungen entgegenstellt, wird das Zelluloid bald bedeutungslos sein. Man muß sich bewußt sein, unter welchen Umständen man einen Film ansieht, im Kino, im Fernsehen oder am Computer. Wenn es lediglich darum ginge, einen Film entweder gar nicht oder nur im Fernsehen sehen zu können, sollte man auf jeden Fall letzteres tun.

Das Bild und die digitalen Bilder

M.I.R.: Nach Ihrem Gespräch mit Paul Virilio könnte man vermuten, daß Sie die Exponate der documenta dazu nutzen, um die Kunst im Gegensatz zum »medialen Rauschen der Informationsgesellschaft« als ein alternatives dialogisches Angebot aufzubauen. Trifft dies zu?

C.D.: Das sollte das Anliegen jeder Ausstellung sein. Denn eine Ausstellung darf nicht dem, was Sie als »mediales Rauschen« bezeichnen, unterworfen werden.

Davon gibt es genug. Ob die dialogische Vorgehensweise allein tragfähig ist, bin ich mir nicht immer sicher. Virilio ist ein hervorragender Theoretiker, aber er macht keine Ausstellung. Viele der derzeitigen Ausstellungen geben mir das Gefühl, zu früh oder zu spät zu kommen. Es sieht so aus, als hätten alle konsequenten Ausstellungsmacher momentan die gleichen Fragen, ja, sogar die gleichen Sorgen wie ich. Das methodische Problem besteht in der Frage nach den Grenzen einer Ausstellung.

M.I.R.: Auch wenn man sich schon daran gewöhnt hat, von der »virtuellen Realität« zu sprechen: Ist unser theoretisches Vokabular überhaupt geeignet, die aktuellen medialen Brüche darzustellen?

C.D.: Wir befinden uns tatsächlich in einer Phase medialer Brüche, die sich auf die Möglichkeiten der sprachlichen Definitionen und Erklärungen auswirken. Das ist das eine, das andere sind die Ausdrucksmöglichkeiten, die von den verschiedenen kulturellen Erfahrungen abhängen. Aus den sprachlichen Grenzen ergeben sich wiederum Probleme: Wie stellt man sich virtuelle Realitäten vor und wie stellt man sie dar? Wie ›Lokalität‹ und ›Globalität‹ stehen sie, ohne definierte Grenzen, in einem komplexen Zusammenhang, zu dessen Darstellung im Moment die Mittel noch nicht ausreichen.

Vom Analogen zum Digitalen

M.I.R.: Was geschieht mit dem realen Raum, wenn die virtuellen Welten immer perfekter werden?

C.D.: Das Reale und Virtuelle können nicht strikt getrennt werden. Das wird deutlich, wenn Sie mit einem Künstler, der Projekte im Internet entwickelt, zusammenarbeiten. Eine

Arbeitsweise und ihre Präsentation schließt gleichermaßen virtuelle wie reale Räume mit ein. Die Künstler stehen Störungen im realen Raum sehr aufmerksam gegenüber, sowie auch den Rezeptionsbedingungen ihres Internet-Projekts. Im Gegensatz zum privaten Raum ist man in einem Ausstellungssaal, d.h. einem öffentlichen Raum, gleichzeitig in einer virtuellen Welt, während man – ganz real – das Knie seines Nachbarn berührt. Das kann angenehm sein oder nicht. Diese Probleme stellen sich, wenn man vom Analogen zum Virtuellen schreitet. Das virtuelle Bild weckt die Einbildungskraft. Im



»...in der Debatte um die virtuellen Welten muß man zwischen Gerüchten, Anekdoten und den wirklichen Einsätzen unterscheiden.«

Moment erleben wir permanent Interferenzen von Virtuellem und Realem. Das Leben des Einzelnen spielt sich nicht allein im Virtuellen ab. Man muß auch immer auf dem Teppich bleiben. Es gibt so viele Länder auf der Welt, in denen das Virtuelle keine nennenswerte Dimension im Leben der Menschen besitzt. Die ganzen Geschichten um den cyber-sex scheinen etwa den Tahitianern, die dabei sind, ihre Lebensgewohnheiten in großem Ausmaß zu verändern, nicht zu beschäftigen. Auch in der Debatte um die virtuellen Welten muß man zwischen Gerüchten, Anekdoten und den wirklichen Einsätzen unterscheiden. Virtualität ist problematisch, was das Militär und die Politik betrifft. Man denke nur an den Golfkrieg: Tausende von Gefallenen, ausradiert und man weiß nicht wie, wo und wie viele sie waren, das hat wirklich eine andere Dimension als der cyber-sex.

M.I.R.: Fordert ein neues Wahrnehmungsverhalten wie es beim »Zapping« oder »Surfing« stattfindet, nicht veränderte Ausstellungs- bzw. Präsentationsformen? Und inwiefern muß damit eine Veränderung des Künstlerselbstverständnisses einhergehen?

C.D.: Unter den Künstlern gibt es immer noch solche, die ein volles Jahr damit beschäftigt sind, Bilder zu entwerfen, und

zugleich jene, die täglich im Internet surfen. In einer Ausstellung wie der documenta treffen alle diese unterschiedlichen Weltanschauungen aufeinander. Es ist sehr schwierig, diese verschiedenen Ausdrucksformen mit ihren konträren Geschwindigkeiten nebeneinander zu stellen. Als Besucher einer Ausstellung kann man zwar eine davon vorziehen, aber in dieser documenta wird es Künstler geben, die im Internet surfen und solche, die, von diesem Standpunkt betrachtet, mit archaischen Mitteln arbeiten. Beim Konzipieren einer Ausstellung muß man sich natürlich bewußt sein, daß die heutige visuelle Wahrnehmung vom Zapping, dem nur ausschnitthaften Sehen, geprägt ist. Ich muß noch einmal betonen, daß man in einer Ausstellung ist und nicht vor dem Fernseher sitzt, um in alle Richtungen zu zappen. Bis zu einem gewissen Punkt, der gleichzeitig eine Bruchstelle ist, kann man diese verschiedenen Geschwindigkeiten nebeneinanderstellen, aber man darf sich dem beliebigen Blick nicht unterwerfen. Ein Bild von Maria Lassnig muß man unter guten Lichtverhältnissen betrachten, manche Werke dürfen nicht in ihrer Wahrnehmung durch Vorübergehende gestört werden, bei anderen muß gerade die Konfrontation in Betracht gezogen werden.

Wo beginnt heute der Osten?

M.I.R.: Kassel war einmal ein Ort an der Grenze zum Osten, es gehörte, wie man in der Bundesrepublik sagte, zum »Zonenrandgebiet«. Wo beginnt heute der Osten? Wo endet Europa? Oder ist zum jetzigen Zeitpunkt eine solche kulturpolitische Topographie obsolet geworden?

C.D.: Der Osten transportiert nicht wenige Trugbilder, die mehr oder weniger gut zu Erinnerungen verarbeitet sind. Es ist einfach so, daß die kulturellen Grenzen nur noch wenig mit den politischen und ökonomischen Grenzen übereinstimmen. Den Deutschen ist der Osten sehr viel näher als etwa den Franzosen oder den Spaniern.

M.I.R.: Sie haben mit Godards »Allemagne 90« und Akermans »D'Est« zwei Arbeiten unterstützt, die versuchen, einen Übergang festzuhalten. Ist dies programmatisch zu verstehen, wird Kassel zu einem Fenster zum Osten?

C.D.: In Deutschland gibt es schon aus Verpflichtung eine offene Tür zum Osten! Wenn Sie in Berlin sind, ist der Osten bereits da. Gerade in der deutschen Kultur der Nachkriegszeit – denken sie an die Literatur, an Heiner Müller beispielsweise – ist der Osten gegenwärtig. Es geht nicht darum, dem Osten die Rolle des »Guten Gewissens« oder der Folklore zukommen zu lassen, das wären journalistische Strategien.

Als ich ein Kind war, sprach man nicht wenig von Rußland, das war schließlich nicht auf dem Mond, sondern nur ein paar Zugstunden entfernt. Das ist auch das paradoxe an ihrer Frage. Meine Eltern fuhren nach Moskau, und das war eine erreichbare Stadt. Trotzdem war für mich der Osten ir-

gendwie anders, aber nicht surrealistischer als die Vereinigten Staaten. Als Kind erschien einem Moskau schon von einiger Tragweite und hatte eine gewaltige Dimension.

Was zählt ist die Position

M.I.R.: Man hat den Eindruck, daß Sie sich in der Vorbereitung der documenta als Autor-Subjekt zurückgehalten haben. Soll ihre Identität in der Entstehung des Werkes »documenta« aufgehen?

C.D.: Ich glaube, daß das, was einigen wie ein Rückzug erschien, vielmehr bedeutet, daß ich mich anders als mein Vorgänger verhalte. Denn zu den Aufgaben einer Intellektuellen gehört es nicht zwangsläufig, sich selbst auszustellen, sie sollte schlicht ihre Arbeit machen. Ich habe das nicht als Rückzug erlebt. Mit dem Zirkus um den Direktor bin ich nicht einverstanden, das ist deplaziert und schafft nur Verwirrung. Bei keinem Festival ist es wichtig, daß ein Direktor kulturelle Positionen verkörpert. Natürlich ist man für das, was man tut, verantwortlich, aber man ist nicht der Schauspieler seiner Überzeugung. Ich sehe meine Aufgabe in der Organisation des Teams und der täglichen Arbeit mit ihm, ich erfinde die documenta nicht neu. Ich bin so wie ich bin. Ich muß lachen, denn dabei versuche ich mich selbst etwas zu »überwachen«, um

nicht vollkommen unerträglich für mich und die Mannschaft zu werden.

M.I.R.: Wenn die Installation der Kunstwerke auf der documenta X nicht für einen Sommer, sondern einen mehrjährigen Zeitraum gedacht wäre, würden Sie andere Künstler ausgewählt oder gar ein anderes Konzept gewählt haben?

C.D.: Ja, natürlich! Ich hoffe, einige Künstler würden länger ausgestellt werden. Aber um Ihre Frage ehrlich zu beantworten: nach der documenta werden mir sicherlich manche Künstler wichtiger als andere erscheinen, von denen man dann gerne mehr zeigen würde. Das heißt natürlich, an einem anderen Ort, über einen längeren Zeitraum hinweg. Man sollte bei der documenta nicht immer die Nachteile betrachten. Denn man arbeitet dabei ganz anders als bei anderen Ausstellungen, und wenn sie vorbei ist, werde ich sicherlich sehr gerne über einen längeren Zeitraum hinweg an einem anderen Projekt arbeiten.

(Übertragen aus dem Französischen von Claudine Heinz und Antje Gürtler)
Das Interview wurde, in Auszügen, erstmals am 7. April 1997 in der »Neuen Zürcher Zeitung« veröffentlicht, die Herausgeber sind allen Beteiligten zu Dank verpflichtet. Fotos von Dietmar Rübél.