

## Interview mit René Block, Juni 2006

Sylvia Rüttimann und Karin Seinsoth (NDK Curating) sprachen mit René Block, Leiter des Museums Fridericianum in Kassel und Sammler, Juni 2006

### Galerie und Messe/Kunst und Kapital

Sie haben 1964 mit 22 Jahren in Berlin ihre eigene Galerie gegründet und sind damit in die Geschichte der Kunstwelt eingegangen. Was hat Sie zu diesem riskanten Schritt bewogen?

Zunächst einmal, das war kein riskanter Schritt, sondern einfach ein notwendiger Schritt. Von meinem 17. Lebensjahr an habe ich aus nächster Nähe, als Student an der Werkkunstschule Krefeld, erleben können, wie Museumsdirektor Paul Wember im Museum Hans Lange ein einzigartiges Avantgarde-Ausstellungsprogramm realisierte und aus diesen Ausstellungen auch für sein Museum Werke erwarb. In Berlin fehlten, wahrscheinlich aufgrund der Insellage, diese Auseinandersetzungen mit der unmittelbaren Gegenwart. Die Ausstellungen waren konservativ und oft einer akademischen Expressionismus-Tradition verhaftet. Nicht aber, obwohl man sich so gerne damit schmückte, einer Anknüpfung an die kurze Dada-Zeit. Da reizte es mich hineinzupieken und dazu brauchte ich eine Plattform. Das war die Galerie. Die war also gar nicht nach kommerziellen Gesichtspunkten ausgerichtet, sondern nur nach künstlerischen.

Wie haben Sie die Galerie finanziert?

Durch andere Jobs. Solche, die nichts mit Kunst zu tun hatten, Tellerwaschen und Kellnern in Restaurants, Honigverkauf auf Wochenmärkten.

Wen haben Sie ausgestellt, nach welchen Kriterien haben Sie ausgesucht?

Ausgestellt habe ich meine Generation &ndash; die Künstler waren kaum älter als ich. Gerhard Richter, Konrad Lueg, KH Hödicke hatten gerade die Akademie verlassen, KP Brehmer und Sigmar Polke waren noch Studenten, wie auch Palermo, Knoebel, Ruthenbeck. Aus dem deutschen Umfeld sind noch Wolf Vostell und natürlich Joseph Beuys zu nennen, um deren Werk sich damals kaum jemand kümmerte. Das war das deutsche Programm. Parallel dazu interessierten mich die grenzüberschreitenden Aktivitäten der internationalen Fluxusbewegung. Nam June Paik, George Brecht, Arthur Köpcke, Dick Higgins, Alison Knowles, Emmett Williams, Dieter Roth, Robert Filliou, Tomas Schmit. Fluxus, oder wie manche es auch nannten "Neodada" gastierte in den ersten Jahren in einem Rahmen-Programm neben den Ausstellungen, in so genannten Soireen, in denen die einzelnen Künstler in Berlin vorgestellt wurden. Größere Festivals folgten erst später.

In der Kunst gibt es leider immer wieder den Gegensatz Kunst und Kommerz, der ja auch im Kuratieren zum Tragen kommt. Lise Nellesmann z.B. sieht ihr kuratorisches Projekt als soziale künstlerische Arbeit, sie verkauft nicht und verdient auch nichts. Kunst, Kuratieren und Leben sind eins. Das war ja auch ein Aspekt der 70er Jahre. War das früher ihre Haltung der Kunst gegenüber, der Grund, dass sie Beuys ausgestellt haben? Oder wollten Sie ihn einfach vermarkten?

Es gab 1964 keinen Markt für diese Künstler, erst 10 Jahre später begann ein breiteres Interesse. Das war allerdings gefördert worden durch die Gründung des Kölner Kunstmarktes 1967. Erst ab 1969 habe ich durch Verkäufe einiger Werke die Galerie und mein Dasein finanzieren können. Konkret: Beuys hat in den ersten Jahren mit Aktionen wie "Der Chef", "Eurasia", "Ich versuche dich freizulassen (machen)", "Ausfegen", um einige zu nennen, teilgenommen. Die erste und einzige Ausstellung in Berlin fand 1979 statt, als ich die Galerie schloss. Allerdings konnte ich 1969 auf dem Kölner Kunstmarkt die große Arbeit "The Pack", den VW Bus mit den Schlitten, verkaufen und die Schlitten Edition.

Sie haben nach ihren eigenen Worten ihre Galerie aufgegeben, als der "Kunstmarktboom einsetzte". Gleichzeitig haben Sie bei der Gründung der Kunstmesse Köln mitgewirkt. Ist dies ein Widerspruch? Hat der kommerzielle Aspekt Sie gestört?

Das ist insofern kein Widerspruch, als der Kölner Kunstmarkt zunächst ideelle Ziele hatte. Information über aktuelle deutsche Kunst. Dass sich daraus später ein vorwiegend kommerzielles Unternehmen entwickelte, das von vielen Städten kopiert wurde, war nicht vorhersehbar. Aber 1979, als ich die Galerie schloss, waren die meisten der Künstler, mit denen ich gearbeitet hatte, etabliert. Sie brauchten die Plattform einer kleinen Galerie nicht mehr. Nur wenige Jahre später setzte der Kunstmarktboom ein.

Wie war in den ersten Jahren die Reaktion der Stadt Berlin auf die provozierenden Aktionen, Performances und Ausstellungen, die Sie in ihrer Galerie präsentiert haben?

Ein Abstraktum wie eine Stadt reagiert nicht. Es sind immer einzelne Personen, bestenfalls Gruppen. Im Fall der Galerie Block war es ein winziger Personenkreis, den unsere Konzeption und Arbeit interessierte. Allerdings war das Echo in den Medien oft beträchtlich. Man hatte wieder einmal Verrückte gefunden, über die man sich lustig machen konnte. Nur selten gab es seriöse Kritik. Wir tauchten weniger in den Feuilletons als auf den Seiten für Vermischtes auf.

Inwiefern bestimmt der Markt die Kunst?

Diese Frage hat mich nie interessiert.

Kunstförderung

Sie haben auch bei Kunstförderungsinstitutionen gearbeitet, dem DAAD und dem IfA. Nach welchen Kriterien wird hier gefördert? Gab es auch Konflikte, dass Sie dachten, man sollte dies machen und die Institution ließ es nicht zu? Wie haben sich die Konflikte auf Ihre Arbeit ausgewirkt?

Ich erinnere mich nicht an inhaltliche Konflikte beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Im Rahmen der Aufgabe mit den eingeladenen bildenden Künstlern und Komponisten zu arbeiten, hatte ich dort alle Freiheiten, die Wünsche der Künstler und auch eigene umzusetzen. Deshalb bin ich dort 10 Jahre geblieben. Beim IFA habe ich mir diese Freiheit genommen und das auf Förderung deutscher Künstler im Ausland ausgerichtete Programm auch auf in Deutschland lebende ausländische Künstler geöffnet. Das führte nach drei Jahren zu Konflikten mit der Administration. Da bin ich gegangen. Zu meiner Freude wird diese Öffnung von meiner Nachfolgerin weiter erfolgreich praktiziert.

In der Schweiz wird neuerdings gefordert, dass die Kunst mehr in die nationale Vermarktung eingebunden werden soll. Die Kunst wird so zum Instrument des Staates und kommt einem Rückschritt in das 19. Jahrhundert gleich. Aber nur so kann man Leute, die mit Kunst nicht viel am Hut haben überzeugen, dass es sie braucht. Wie kann man die Leute davon überzeugen, dass Kunst notwendig ist?

Der Bildhauer Olaf Metzger hat kürzlich gesagt, es gibt Leute, die gehen in Fußballstadien und es gibt Leute, die gehen in Museen. Und dann gibt es Leute, die tun beides. Das bedeutet, es gibt Leute, die wissen, dass Kultur und Sport wichtig sind für ein sinnvolles Leben, für die Gestaltung der Gegenwart und damit auch der Zukunft. Diese soll man bestärken.

Wer soll Kunst finanzieren? Soll sie der Staat finanzieren?

Es sollte eine der wichtigsten Aufgaben der staatlichen Gemeinschaft sein, Kultur zu ermöglichen, kulturelle Einrichtungen zu finanzieren. Gerade auch, was das Sammeln von Kunst betrifft, als Ergänzung und Ausgleich zu den privaten Sammlerinteressen.

Kuratieren

Sie haben neben Ihrer Tätigkeit als Galerist auch eher konventionelle, vom Titel her klassisch kunsthistorisch klingende Ausstellungen kuratiert, z.B. über die Geschichte des Multiples und die Grafischen Techniken. Was hat Sie dazu getrieben, haben Sie Kunstgeschichte studiert? Was hat Sie daran interessiert? Unterschiedlich diese Tätigkeit stark von der in ihrer Galerie?

Es gab keine kunsthistorischen Beweggründe. Es war einfach interessant, in den 70er Jahren Künstler wie Hamilton, Brehmer, Rot oder Warhol, deren Werke in Siebdruck oder Offsetdrucktechnik ja nicht als "künstlerische Grafiken" anerkannt wurden – bei der Besteuerung und beim Zoll gilt das übrigens noch heute – also gerade diese Werke neben die Klassiker Dürer, Rembrandt, Goya, Klinger oder Munch zu stellen. Es ging eher um den Anstoß zu einer Korrektur der Bewertung durch die Kunsthistoriker.

Arbeiten Sie auch als freier Kurator wie Harald Szeemann? Wie stehen Sie zu diesem Phänomen, das ja eigentlich seine Erfindung ist?

Kuratieren aus unabhängiger Position ist nicht Szeemanns Erfindung, aber er war der erste, der dieser Position Profil verliehen hat. In der Position als freier, unabhängiger Kurator habe ich einige meiner wichtigsten Ausstellungen gemacht, 1980 "Für Augen und Ohren" in Berlin, 1981 "Art Allemagne aujourd'hui" in Paris oder 1995 die 4. Istanbul Biennale. Auch nach Beendigung meiner Tätigkeit im Fridericianum kann ich mir das Kuratieren als "freier" Kurator wieder vorstellen. Außerdem: Man kann sich durchaus auch als Angestellter einer Institution die Freiheit nehmen und weltweit Projekte realisieren. Wir nähern uns aber dem Phänomen, dass wir bald mehr "freie Kuratoren" haben werden als Institutionen. Dann wird diese Freiheit zu einem Problem.

In welchem Verhältnis sehen Sie sich zu den Künstlern? Wie stark ist dies eine Zusammenarbeit? Beziehen Sie die teilnehmenden Künstler aktiv in Ihre Ausstellungskonzeption ein?

Nur aus einem sehr engen und vertrauten Verhältnis zu den Künstlern sind Ausstellungen für mich denkbar und sinnvoll. Für wen, wenn nicht für die Künstler, mache ich sie denn?

Partizipation des Publikums war schon ein wichtiges Stichwort in der Performance und Aktionskunst der 60er Jahre, für Künstler wie Beuys, Paik, Vostell mit denen Sie gearbeitet haben. Und es ist heute immer noch (oder vielleicht wieder).

Hat sich das Verständnis dieses Prinzips/Begriffs verändert im Vergleich zu den 60er Jahren? Kann es wirklich ein Schlüssel für ein freieres Kunstverständnis sein?

Die Teilnahme des Publikums soll im Kopf stattfinden. Das war auch bei Beuys, Paik und Fluxus nicht anders und ich denke, das ist auch heute der Anspruch der Künstler. Dass hin und wieder das Publikum zu direkter Beteiligung eingeladen wird, heute häufig bei interaktiven technischen Kunstwerken, der so genannte homo ludens angesprochen wird, ist ein reizvolles Nebengleis. Oft ist es aber auch nur Ablenkung von fehlender Substanz einer künstlerischen Idee, von dem, was eigentlich die Kunst ausmachen sollte.

Wie beziehen Sie das Publikum in Ihre Projekte mit ein?

Ich lade das Publikum ein, mitzudenken.

In "Curating in the 21th Century" diskutieren Gavin Wade und Teresa Gleadow über die Bezeichnung "Kurator", die heute nicht mehr aus dem Kunstbetrieb wegzudenken ist. Sind Sie Kurator? Oder als was bezeichnen Sie sich?

Kurator ist die Bezeichnung, die sich durchgesetzt hat, die ursprünglich aber etwas anderes meint.

Denken Sie, dass man kuratieren lernen kann, oder gehören Sie zu denen, die behaupten, entweder ist man dazu geboren oder nicht? Welche Qualitäten muss ein Kurator aufweisen? Was können Schulen oder Kurse vermitteln?

Man kann kuratieren nicht lernen, da man Inspiration nicht lernen kann. Was man lernen kann, ist das Organisieren von Projekten und deren Vermittlung. Man kann auch an der Akademie nicht lernen, Künstler zu werden. Aber wenn man Künstler ist, kann man dort vielleicht Techniken lernen, sich besser auszudrücken.

Können Sie uns eine Ausstellung nennen, die Sie speziell gut finden, und wieso finden Sie sie gut? Welche Qualitäten muss eine gute Ausstellung haben?

Die Beantwortung dieser Frage wäre ein eigener Vortrag. Ich habe einmal eine Ausstellung genannt, die für mich die lehrreichste war. Der Grund, weshalb sie so wichtig wurde, ist, dass sie an ihrem proklamierten Anspruch gescheitert ist. Aber dieser Anspruch – es ging um den Dialog der nördlichen mit der südlichen Halbkugel, der kulturellen Peripherie mit den kulturellen Zentren – wurde damals zum ersten Mal manifestiert und das musste erst einmal umgesetzt werden. Dann war interessant zu analysieren, warum es scheiterte. Positive Beispiele kann ich – ausgenommen wären natürlich einige eigene Projekte – nicht nennen.

Gibt es bestimmte Kriterien, nach denen sie eine Ausstellung kuratieren? Chronologisch, formal, etc. oder hängt das von der jeweiligen Ausstellung ab? Welche Ausstellungen haben Sie kuratiert und haben diese einen gemeinsamen Nenner? Gibt es so etwas wie eine Signatur, wie sie kuratieren?

Es gibt Erfahrungen, es gibt Anliegen. Das Anliegen bleibt im Wesentlichen unverändert: mit den Künstlern zu arbeiten, die die Themen der Zeit, in der wir leben, sichtbar machen. Die Projekte basieren seit der 1. Ausstellung in der Galerie 1964 aufeinander, das ist der Bereich der Erfahrungen. Jede Ausstellung, unabhängig von Thema und Ort, baut auf der vorigen auf. Das könnte man kuratorische Handschrift nennen, aber darüber hat noch niemand nachgedacht. Periphere, Randerscheinung hat sie interessiert. Und heute? Hat sich das verändert? Was interessiert Sie?

Peripherie, so genannte künstlerische Nebenströme, Randerscheinungen interessieren mich nach wie vor. Mainstream-Kunst, Kunstmarkt-Kunst ist langweilig.

Sie bewegen sich schon seit vierzig Jahren im Kunstbetrieb. Wie hat sich das Kuratieren in dieser Zeit verändert? Funktion/Rolle des Kurators? Wie hat diese sich Ihrer Meinung nach verändert? Sehen Sie Unterschiede zu den Anfängen Ihrer Arbeit?

Das Gesichtsfeld hat sich erweitert. Wir arbeiten in einem globalen Kunstgeschehen. Vor 40 Jahren gab es nur die Westkunst als freie Kunst. Die Qualität der Ausstellungen hat sich nicht verändert, nur ihre Größe. Und die Rolle des künstlerischen Leiters hat sich verändert, nicht unbedingt seine Qualitäten. Vereinfacht ausgedrückt: Sah sich vor vierzig Jahren der Kurator als Diener der Künstler, so sehen viele der international agierenden Jung-Star-Kuratoren die Künstler als ihr Material. Ein Kurator sollte, wie auch der Sammler, mit den Künstlern seiner Generation wachsen. Er sollte hinter den Künstler zurücktreten, aus dem Hintergrund lenken. Zu viele unterliegen dem Fehler, sich selbst als Überkünstler zu sehen, eine Karriere wie ein Stardivertant anzustreben und nur in Karrierestrategien zu handeln.

Heute sind Sie künstlerischer Leiter der Kunsthalle Fridericianum, einem der ältesten Museen überhaupt. Was beinhaltet Ihre Arbeit? Wo sehen Sie für sich die Vorteile, in einer solch alten Institution zu arbeiten, wo die Nachteile?

Sehen Sie meine Entwicklung: Galerist, freier Kurator, Institution DAAD, Institution IFA, freier Kurator. Dann: Einladung an ein großes Haus, das Fridericianum in Kassel. Diesem ein neues Gesicht zu geben, zwischen den documenta-

Ausstellungen, war eine große Herausforderung, der ich nicht widerstehen konnte. Nur mit einem solchen Haus sind künstlerische Setzungen möglich.

Wie steht ihr Aufgabenbereich mit der documenta in Verbindung?

Gar nicht.

Unterscheiden sich Museen von der kuratorischen Praxis anderer Orte? Wem gegenüber sind Sie verantwortlich? Wie können Überlegungen der Reflexion des Kuratierens in eine Institution einfließen, wenn überhaupt?

Verantwortlich bin ich, ganz im Kant'schen Sinn, meinem künstlerischen Gewissen, meinem Anspruch und meiner Verantwortung den Künstlern gegenüber. Zunächst. Pause. Dann kommt die Verantwortung dem Publikum gegenüber, das ja teilhaben soll an den künstlerischen Prozessen. Damit erfülle ich auch die Verantwortung gegenüber den Auftraggebern, der Stadt und dem Land, sofern ich gleichzeitig die Etatvorgaben einhalte. Diese Einstellung würde ich auch vertreten, wäre das Fridericianum ein Museum mit eigener Sammlung. Dann allerdings käme noch die Verantwortung der Zukunft gegenüber hinzu.

Sammlung

Wie und wann haben Sie begonnen zu sammeln? Nach welchen Kriterien? Welchen Schwerpunkt hat ihre Sammlung? Hat Ihre Sammlung sich im Laufe der Zeit verändert? Wenn ja, wo liegt der Schwerpunkt heute? Wo befindet sich Ihre Sammlung?

Am Ende der 15-jährigen Galerietätigkeit ergab sich eine Ansammlung von Kunstwerken. Eine Basis aus der im Laufe der Jahre eine Sammlung geformt werden konnte. Qualitative und quantitative Schwerpunkte waren die Arbeiten von Beuys, Paik, K&ouml;pcke, Cage, Williams, Vostell, Schmit und anderer Fluxus-Künstler. Sodann Polke, Brehmer, H&ouml;dicke, Ruthenbeck, B&ouml;hmler, Arbeiten aus der gemeinsamen Arbeit mit den Künstlern. Dieses Prinzip wurde erweitert und fortgef&uuml;hrt. Alle Werke der Sammlung stehen in einem direkten Bezug zu der Arbeit mit den Künstlern. Diese Zusammenarbeit schlie&uuml;ft freie kuratorische Arbeit, wie auch institutionelle Projekte ein. Da das Fridericianum kein Museum ist, also keine eigene Sammlung aufbaut, habe ich privat einiges erworben, das die Arbeit auch dort, in der documenta-Stadt, dokumentiert. Schwerpunkt der letzten Jahre sind logischerweise Werke von Künstlern aus dem Balkanraum und der T&uuml;rkei.

Problematik Sammlung?

Das konservatorisch richtige Lagern der Werke bis ein geeigneter Ort gefunden ist, schafft manchmal Probleme. Zum Glück sind die meisten Kunstwerke robuster als man annimmt.