

Im Rahmen der Ausstellung von Thomas Hirschhorn
ein Künstlergespräch mit Dorothea Strauss und Max Wechsler
in der Galerie Susanna Kulli am 27. August 1996

SUSANNA KULLI: Kürzlich sprach ich mit dem amerikanischen Maler Gaylen Gerber über einen Künstler, den ich vertrete, und er fragte mich ganz direkt: "Und wie vermittelst du den Leuten seine Arbeiten?" Eine einfache Frage, die präzise beantwortet sein wollte, da dieser Künstler kaum über seine Arbeiten spricht. Thomas Hirschhorn macht es einem da einfacher. Er spricht gerne selbst über seine Arbeiten, und im Vorfeld zu einer Ausstellung schreibt er einen Brief an den Galeristen oder Ausstellungsmacher, in dem er genau beschreibt, was er zu tun gedenkt, welche Materialien er dazu braucht und aus welchem Grunde er die Ausstellung so machen will. Aus dem Brief, den er an mich für die Ausstellung hier geschrieben hat, möchte ich Ihnen deshalb vorlesen: "Den ersten Raum, wenn man reinkommt, will ich ganz leer lassen, ohne irgendwas. Ich will damit zwei Sachen erreichen. Erstens Raum schaffen zum Eintreten und Weggehen von meiner Ausstellung, eine Art Atemraum. Zudem soll er schon beim Hereinkommen anzeigen, dass da nichts an den Wänden zu sehen sein wird. Der Raum soll bewusst leer gelassen worden sein, um, das ist der zweite Grund, mal die Demonstration zu machen, dass ich nicht alles immer füllen muss, weil ich nicht anders kann und halt nicht aufhören kann. Sondern ich will, dass man merkt, dass dieses Viele gewollt ist." Zum zweiten Raum schrieb Thomas Hirschhorn: "Eine „Abtropfmaschine“. Die Konstruktion will ich raumfüllend, aber prekär, schnell gemacht, aber determiniert. Das Video soll sagen, dass nicht nur diese hier ausgelegten Arbeiten abtropfen müssen, sondern dass es um das allgemeine Abtropfen geht." Und zum dritten Raum: "„Ruheraum mit Tränen“: Das Ganze ist auch hier präzise gedacht, aber schnell gemacht, hat keinen Anfang und kein Ende. Soll aber ruhen. Die Dispositionen sind ganz verschiedene, zum Analysieren bereite oder zum Sezieren ausgelegte. Die Unterschiede sind ausgebreitet, dargelegt. Es geht um diesen Sinn, das ausgebreitete Unterschiedliche, Unbegreifbare als Sinn. Das muss man einfach als Ruhendes annehmen, ohne Geheimnis, ohne Utopie, aber in einer starken eigenen Form. Die an der Wand hängenden Tränen sind ein Bruch, ein Hinweis vielleicht auf Bilder an der Wand, sie sollen das nichtkonzeptuelle, sentimentale Element der Arbeit aufzeigen. Und trotzdem gibt es keine Geschichte, natürlich, das Sentimentale ist eine Möglichkeit des Umgangs mit der Welt. Zurück muss der Besucher wieder durch den einzigen Durchgang, wenn er überhaupt reingegangen ist." Eine mögliche Form der Vermittlung, die ich seit ca. einem Jahr anbiete, ist die hier, das Gespräch mit dem Künstler im Rahmen seiner Ausstellung: die unmittelbare Auseinandersetzung, der Diskurs am Ort.

Thomas Hirschhorn: Ich möchte gleich etwas zu der Einführung sagen. Es ist nicht so, dass ich besonders gerne über meine Arbeit spreche oder dass ich finden würde, ich müsste über meine Arbeit reden, damit man sie besser versteht, oder ich müsste meine Arbeit verteidigen. Es ist so, dass ich es als Verpflichtung verstehe, über meine Arbeit zu reden. Es ist, wie wenn meine Mutter mich fragen würde, was ich mache; dann versuche ich ihr zu erklären, was ich mache. Das ist auch eine politische Haltung. Ich verstehe, wenn andere Künstler nicht über ihre Arbeit sprechen wollen. Natürlich erklärt sich die Arbeit selber. Aber wenn man darüber spricht, dann gibt man etwas, das zu Fehlinterpretationen oder zu einer Schwächung der Arbeit führen könnte. Davor habe auch ich Angst. Nur denke ich, dass meine Arbeit das verkräftet. Und deshalb sehe ich dieses Gespräch als eine Geste, die zeigt, dass man auch mit ganz normalen Worten und Sätzen über eine Arbeit, die Kunst ist, reden kann.

Max Wechsler: Vielleicht hat das ja Susanna auch so empfunden, wie ich das manchmal empfinde. Ich habe nämlich nicht den Eindruck, dass du dich dem Gespräch verweigerst, ob du das jetzt gern oder ungern machst. Es hat vielleicht auch damit zu tun, dass alle künstlerischen Werke irgendwie mit der Person verbunden sind. Und bei dir ist das sehr ausgeprägt der Fall, und so kommt man immer, wenn man über dein Werk spricht, auf deine Person. Dadurch gerätst auch du automatisch in das Sprechen über deine Arbeit. Und dann entsteht vielleicht der Eindruck, als würdest du das gern tun.

Dorothea Strauss: Was ich daran schätze, wie du über deine Arbeit sprichst, das ist, dass in deiner Arbeit ganz viele disparate Momente existieren, die zu Missverständnissen führen können, und dass du genau mit dem auch vehement im Gespräch agierst, so, wie du eigentlich die ganze Welt betrachtest. Insofern fließt es dann auch wieder in deine Arbeit zurück.

Max Wechsler: Dieses Disparate möchte ich ansprechen. Ich kenne wenige Menschen, die ganz problemlos an eine Arbeit von Thomas Hirschhorn herangehen; vielleicht die anonymen Kunstbetrachter, die du manchmal bei gewissen Ausstellungssituationen packst, wenn du z.B. mit dem Auto eine Nachtausstellung machst und dann Menschen daran vorbeigehen und hineinschauen und sich gar nicht darüber im klaren sind, dass das jetzt Kunst ist. Aber innerhalb des Kunstrahmens hat dein Werk etwas Widerspenstiges. Es stört die Ästhetik der Schönheit und Kunstfertigkeit, die man noch immer mit dem Kunstbegriff in Verbindung bringt. Darin liegt das Disparate deines Werks. Empfindest du das auch so?

Thomas Hirschhorn: Nein. Ich will eine einfache, ökonomische, dichte Arbeit machen. Ich will eine Arbeit machen mit dem, was mich umgibt: mit den Materialien, den Problemen, den Fragen. Und ich will damit Wirkung erzielen. Ich will eine Arbeit machen mit Sinn. Das Disparate, das Widerspenstige meiner Arbeit hat nichts mit meiner Person zu tun. Das ist gewollt. Das ist ein Pfeil in meiner Aktion. Ich arbeite mit Materialien, die alle Leute kennen, die alle Leute benutzen, wie Plastik, Scotchbänder, Aluminiumfolie, Kehrtrichtersackpapier, Karton, Holz, Kugelschreiber. Ich will mich damit auf die Ebene des alltäglichen Lebens stellen. Und ich will nicht, dass meine Kunst eine Frage der Kochkunst provoziert. Die Frage: "Wie hat er das gemacht?" soll nicht gestellt werden müssen. Ich verachte diese Art von Kunst. Ich bin auch gegen Kunst, die einschüchtern will. Wenn ich mit solchen Materialien und in dieser einfachen Vorgehensweise arbeite, steckt dahinter also eine ganz bewusste Entscheidung.

Max Wechsler: Ja, ich sehe das natürlich auch als bewussten Akt. Aber das Publikum, wenn es ein "gebildetes Kunstpublikum" ist, wird das zwar als bewussten Akt annehmen, aber ein bisschen säuerlich darauf reagieren, weil das Material diese ungeschriebenen Regeln der Kunst irgendwie verletzt. Es ist ja interessant, man könnte an die Ästhetik von Fluxus oder an Dieter Roth denken. Doch selbst die trivialen Produkte der Fluxusbewegung erscheinen geschliffener, und bei Dieter Roth sieht man vielleicht manchmal schon nicht mehr, wie hart seine Arbeiten sind, weil er diese grosse Figur der Kunst geworden ist. Bei dir aber hat man den Eindruck von einer Härte, worin man diesen bewussten Akt erkennen kann.

Thomas Hirschhorn: Da füge ich bei, dass ich mich nicht beklage. Natürlich stösst meine Arbeit auf Widerstand, auch wird sie noch oft nicht ernstgenommen, aber es geht mir gut und immer besser. Du bist ja eines der positiven Beispiele, du gibst mir eine Möglichkeit, meine Arbeit in der Schweiz zu zeigen. Und ich weiss, dass doch einige Leute meine Arbeit verfolgen, vielleicht aus kritischer Distanz, aber doch interessiert. Da gibt

es nichts zu klagen.

Max Wechsler: Dass ich so auf dieser Widerspenstigkeit, dieser Störung beharre, hat vielleicht auch mit meiner eigenen Wahrnehmung zu tun. Ich bin so aufgewachsen, dass ich es gern habe, wenn die Räume möglichst leer sind. Du hast gemerkt, dass ich gestern beim Einrichten in diesem engen Gang in Luzern gefragt habe, ob man nicht noch 5 cm für mich freimachen könne. Du hast sie nicht freigegeben, das ist o.k. Aber gegen diesen Widerstand von und mit dir zu arbeiten, das finde ich wichtig.

Dorothea Strauss: Da ist gerade ein wichtiger Punkt angesprochen worden. Denn deine Arbeit hat mit dieser Veränderung, dieser Verkehrung von Masseinheiten, von Wahrnehmungskonventionen zu tun. Sie drängt den Besucher häufig an die Wand, das Kunstwerk dehnt sich aus im Raum im Gegensatz zum üblichen Modell, bei dem der Besucher den meisten Raum einnimmt. Das hat etwas Bedrängendes, Bedrohliches, aber wenn man es aushält, entsteht auch eine Ruhe, denn man ist extrem mit der Arbeit konfrontiert.

Max Wechsler: Es gibt auch eine gewisse Sicherheit, wenn man so eingebettet ist. Man kann z.B. nicht stürzen wie im gewöhnlichen Museum, wenn man vom Bild zurücktritt und über eine Skulptur stolpert. Doch Spass beiseite; bei deiner Arbeit ist man tatsächlich automatisch im Werk drinnen, es nimmt einen gefangen, die Distanz wird verringert, auch wenn man innere Widerstände hat.

Dorothea Strauss: Dieses Widerspenstige, das du erwähnt hast, täuscht einen ja auch manchmal, wenn es plötzlich gar nicht mehr so wirkt. Ich denke an die Ausstellung in Frankfurt. Das war ein ganz kleiner Raum. Thomas hat dort ein „Buffet“ hineingebaut, das sehr raumfüllend war und die Besucher an die Wand drängte. Die Wände hat er jedoch mit einem gelben Stoff behängt. Das war sehr spannend, weil dieses wunderbare, lichtdurchflutete Gelb diese Situation, sich an der Arbeit vorbeidrücken zu müssen, gehalten hat. Das war dann gar nicht mehr so widerspenstig. Das ist sehr aufregend an deiner Arbeit, dass sich das Krude des verwendeten Materials plötzlich in etwas sehr Präzises und Feines verwandelt.

Thomas Hirschhorn: Ich kann von dem reden, was ich hier gemacht habe: Diese „Abtropfmaschine“ ist eine zentrale Arbeit, um die herum der Betrachter gehen muss. Er muss also seinen Standpunkt zu der Arbeit finden. Ich hätte mehr Platz freilassen können, aber dann hätte der Betrachter eine eigene Distanz schaffen können, und das wollte ich nicht. Es geht nicht darum, einen Überblick über die Situation zu erhalten. Ich wollte, dass meine Arbeit nur als Ausschnitt gesehen werden kann, weil man nie einen Überblick hat. Ich habe auch keinen Überblick. Bei der zweiten Arbeit, dem „Ruheraum mit Tränen“, wollte ich das Umgekehrte. Hier ist die Person das Zentrale, indem sie sich in der Arbeit bewegt und ihren Blickwinkel findet. Aber das Resultat ist dasselbe, denn die Person hat wieder keinen Überblick, sondern immer nur einen Ausschnitt der Arbeit vor sich. Mit diesen beiden Situationen wollte ich nicht auf den Raum eingehen, sondern eine maximale Wirkung meiner Arbeit erzeugen. Diese Tische mit den blauen Kehrichtsäcken könnten grösser oder länger sein. Aber dadurch, dass der Betrachter zwischen ihnen zirkuliert, bestimmt er das Grössenverhältnis. Er bestimmt den Ausschnitt, der ihn interessiert. Um auf meinen Brief an Susanna zurückzukommen, auf das, was ich über den freien, den leeren Raum in dieser Ausstellung schrieb. Es geht mir nie um Provokation, wenn ich so etwas mache. Ich wollte mit diesem völlig freigelassenen Raum zeigen, dass ich den Betrachter respektiere und ihn nicht in die Enge treiben möchte.

Dorothea Strauss: Aber das ist auch gefährlich.

Thomas Hirschhorn: Ja. Kunst machen ist immer gefährlich. Ich gehe davon aus, dass ich eine schwierige, gefährliche Arbeit mache, aber auch eine wichtige. Und da frage ich nicht nach der Gefahr.

Dorothea Strauss: Ich meine aber, dass in deiner Arbeit auch Gefahr thematisiert wird.

Thomas Hirschhorn: Für mich ist nicht die Gefahr wichtig, sondern das Prekäre, also etwas zu machen, das prekär ist. Eine prekäre Situation ist eine, die man übersteht, die man annimmt, die man zu regeln versucht. Vielleicht hat es mit Gefahr zu tun. Das ist der Unterschied zu einer Natursituation. Da gibt es die Falter, die verschwinden und sich verwandeln, das ist Vergänglichkeit. Es hat nichts Prekäres an sich. Prekär ist, was vom Menschen geschaffen ist.

Max Wechsler: Die Thematik ist das tägliche Leben, die Dummheit der Welt, die Gefahren des wirklichen Lebens. Es hat oft militärische oder Geschichten um Machtverhältnisse auf den Bildern. Mit dieser Bildwelt sind wir täglich konfrontiert. Hier aber werden wir nochmals und in einem sehr zwingenden Sinn damit konfrontiert. Man kann nicht einfach vom Fernseher aufstehen und pinkeln gehen, sondern man ist in dieser Installation drinnen, kriegt das vorgesetzt. Die Gefahr ist darin auch ein Thema, und sehr viele tägliche Unangenehmheiten, Elendsfragen, gesellschaftspolitische Fragen, die darin thematisiert werden, die man ja aus Selbsthilfe zu verdrängen sucht oder zuweilen verdrängen muss, und da kommen sie dann unnachgiebig daher. Das ist vielleicht das Gefährliche oder die Härte in deiner Arbeit.

Thomas Hirschhorn: Es ist kein Ziel von mir, eine komfortable Situation zu gestalten und Ruhe auszubreiten, sondern Fragen zu stellen, Traurigkeit herbeizuführen, von der Realität auszugehen, in der wir leben. Ich gehe von meinem Unverständnis der menschlichen Kondition aus. Ich lehne die Faszination für und durch den dominanten Diskurs ab. Das treibt mich zur Arbeit. Weil ich damit nicht einverstanden bin, wie es läuft.

Max Wechsler: Die Tränen gehörten in deinem Werk ursprünglich zu Robert Walser, und in seinem Roman „Geschwister Tanner“ gibt es eine Passage, die mir deine Haltung treffend zu charakterisieren scheint: "Es dürfte anständiger und für die Köpfe ehrender sein, zuerst Lebensfragen zu erledigen, bevor die zierlichen Kunstfragen erledigt werden. Nun sind aber allerdings Kunstfragen bisweilen auch Lebensfragen, aber Lebensfragen sind in noch weit höherem und edlerem Sinne Kunstfragen." Walser sagt also einerseits, dass Kunst ohne einen Lebenshintergrund nichts nützt, und andererseits, dass die Bewältigung des Lebens eine gewisse Kunstfertigkeit verlangt. Nicht im Sinne eines Kunstsystems, sondern eines Formsystems, das einen lehrt, mit dem Widerspenstigen, den Härten umzugehen, vielleicht auch Traurigkeit zu kultivieren oder im Scheitern eine Chance zu sehen.

Thomas Hirschhorn: Robert Walser, den ich verehere und dessen Texte ich schätze, imponiert mir, weil er als Künstler einen unheimlich radikalen Schritt vollzogen hat. Er hat gesagt: "Ich höre auf zu arbeiten, weil ihr meine Arbeit nicht unterstützt, weil ihr sie nicht gut findet." Darin zeigt sich eine unerhörte, künstlerisch radikale Haltung, weil Walser auch nach 15-20 Jahren, nachdem man die Bedeutung seiner Arbeit erkannt hatte und ihn bat, doch wieder zu schreiben, sich nach wie vor verweigerte, mit dem Hinweis, dass man sich ja nicht um ihn gekümmert habe, als er noch geschrieben habe. Was mich andererseits beeindruckt, ist, dass er sehr an dem Begriff der Schwäche gegenüber dem der Stärke und deren Umkehrung gearbeitet und sicher auch gelitten hat. Dazumal, wie heute, richtete sich alles nach dem Begriff der

Stärke, der dominierenden Meinung. Mit seiner Verweigerung des Schreibens aber macht er einen künstlerischen Schritt, der diese Frage nach Stärke und Schwäche auflöst. Das finde ich wichtig und revolutionär.

Publikum: Dann würde es für dich also gerade nicht um eine Kunstfertigkeit gehen, sondern um die Sichtbarmachung einer Irritation, um die Verdeutlichung einer Schwäche, um die Spiegelung einer Desorientierung.

Thomas Hirschhorn: Ja, meiner eigenen zuvor. Also keine Spiegelung der Desorientierung der Welt, aber die Darlegung meiner eigenen Desorientierung. Das kann ich zeigen in meinen Arbeiten. Dazu bin ich legitimiert.

Publikum: Könntest du zu dem Begriff des "Abtropfens" etwas sagen?

Thomas Hirschhorn: Auf dem Tisch liegen viele Arbeiten aus der „Virus“-Serie und der „Tränen“-Serie. Da gibt es gedrucktes Material, aus Zeitschriften herausgeschnitten, mit Bildern von Kriegereignissen, viel geladenes Material, das ich aufgeklebt habe. Und es gibt diese "Viren", diese Zeichnungen mit Kugelschreibern, die für mich eine ganz primitive Art des Ausdruckes sind, aber keine Telefonzeichnungen, sondern ganz bewusst eine sehr primitive Zeichnungsmethode, die in ihrer Primitivität einmalig ist, weil man eine solche Zeichnung nicht zweimal machen kann, und deshalb nenne ich diese Figuren auch "Viren". Denn Viren haben eine Strategie in sich, die wir nicht kennen. Sie sind zwar primitiv, aber wir wissen nicht, was sie genau machen. Ich denke an die Viren von Ebola, Aids, aber auch an Computer-Viren. Diese Arbeiten versuche ich zu zeigen in einer Ausstellungsform. Hier ist es eine „Abtropfmaschine“. Ich wollte eine Form machen, in der sie abtropfen, ausufern können. Ich unterscheide zwischen den Tropfen, die frei hängen, und den Tränen, die an der Wand hängen. Es tropft aus einem physikalischen Grund, weil es zuviel Wasser hat, zuviel Information. Eine Träne ist etwas anderes, das herunterfließt, es hat die gleiche Konsistenz, nämlich Wasser, aber man weint, weil man sich freut oder berührt ist oder traurig. Dass das Wasser herunterfließt, hat hier also einen anderen Grund als beim Tropfen.

Max Wechsler: Da ist es ein Überfließen, eine Über-Emotion, hier eine Über-Information, aber auch Über-Emotionen in den Bildern, weil man eigentlich gar nicht fassen kann, was man sieht, wenn man diese Zeitungsbilder anschaut. Und das hat jetzt da die Chance sich auszubreiten. Ist es denn auch ein Reinigungsmechanismus?

Thomas Hirschhorn: Es ist eine Über-Emotion, das ist sehr treffend gesagt, ein Riesengefäß, es beinhaltet etwas. Aber ich bezwecke nichts Reinigendes damit. Ich möchte das abtropfen lassen, damit man das abtropfen lässt, damit die Tränen fließen, ja, ich will es fließen lassen.

Dorothea Strauss: Aber was ist denn mit den „Buffets“ oder den Täfelchen, z.B. den „Danke“-Täfelchen? Die sind ja noch einmal eingepackt in Folie. Da ist diese Überflut von Bildern, aber jedes einzelne Bild bekommt eine Schutzhülle und wird dadurch doch wieder in die Nahbarkeit zurückgewonnen. Das fließt ja nicht ab; das ist wie eine Rettung. Aus einem Wust von Bildern werden ein paar Bilder gerettet, die natürlich aussehen wie alle anderen auch, und trotzdem ist es wie eine Rettungsaktion.

Thomas Hirschhorn: Das ist ihr eigener Schutz. Es gibt die Arbeiten, die eingepackt sind, und dann gibt es die Arbeiten in der „Abtropfmaschine“, die individuell geschützt sind und zugleich den gemeinsamen Schutz des ganzen Gehäuses haben, in dem sie sich befinden. Mit diesem Plastik geht es nicht darum, sie etwa in einem konservatorischen Kunstsinn zu schützen. Damit will

ich drei Sachen. Erstens: das Unterstreichen dieses Kartons oder Papiers oder Holzstücks. Zweitens: Diese Teile sollen sich durch die Plastikfolie gleichen, so dass man nicht mehr sagen kann, das sei jetzt aus Holz und jenes aus Papier. Das spielt dann keine Rolle mehr, weil die Teile einander angeglichen wurden. Der dritte Grund aber ist der, dass der Akt, das so zu machen, also diese Kartonreste noch zu verpacken, zu einer Verstärkung dessen führen soll, was darauf ist, - weil es geschützt ist.

Dorothea Strauss: Ich möchte gerne noch weiter über das Verhältnis deiner Arbeit zum Konservatorischen sprechen, über deine Arbeit in einem Museum. Du greifst ja die Zeit, in der wir leben, auf; diese Bilder stammen aus einem ganz schnellebigen Kontext, zum Beispiel die Zeitungsbilder, die an uns jeden Tag vorbeirasen. Du greifst sie aus diesem Kontext heraus und nimmst sie in die Arbeit auf. Wie aber stehst du zu der Zeitdimension? Wie lange möchtest du, dass deine Arbeiten überdauern? Wie siehst du sie überhaupt im musealen Kontext?

Thomas Hirschhorn: Ich frage mich nicht nach dem musealen Kontext. Wenn mich ein Museum fragt, das 1000 m² Ausstellungsfläche hat, dann kann ich meine Arbeit gross zeigen. Wenn mich jemand für eine Wohnung fragt, irgendwo in der Vorstadt von Paris, dann kann ich sie in der Wohnung zeigen. Der museale Kontext ist für mich kein Thema. Mich interessiert es, meine Arbeit zu zeigen, sie den Leuten zu zeigen, so vielen wie möglich, wo immer möglich. Wie lange meine Arbeiten halten werden, interessiert mich nicht. Mich interessiert nur, dass meine Arbeiten ewig halten. Und meine Arbeiten halten genau so lange wie die Cheopspyramide. Den konservatorischen Zeitbegriff muss man auflösen. Der macht keinen Sinn, denn da denken wir an die nächsten zehn, zwanzig, hundert Jahre. Wenn ich andere Künstler verehere, dann fürs Anschauen ihrer Arbeiten. Zum Beispiel verehere ich den verstorbenen französischen Künstler Robert Filliou sehr. Der hat auf Karton mit rotem Filzstift geschrieben, und es ist sehr gut, was er machte. Auch wenn es jetzt vergilbt ist. Das spielt keine Rolle. Was er machte, bleibt gleich gut. Da muss man nicht sagen, es wäre besser gewesen, schwarzen Filzstift zu nehmen. Diese Frage stellt sich überhaupt nicht. - Für mich habe ich das geklärt, dank Robert Filliou. Jetzt muss ich nur eine gute Arbeit machen.

Max Wechsler: Das Einpacken hat für mich noch einen anderen Aspekt. Im Kunstsystem ist das Zeigen einer Arbeit das Wesentliche. Da hast du einen eigenen Werkbegriff entwickelt, den man genauer untersuchen könnte, als wir jetzt die Zeit dazu haben... Du musst ja eine Strategie finden, wie du deine Täfelchen zeigen kannst. Du hast es früher mit den „Layouts“ gemacht. Das war eine ganz einfache Form, deine Arbeit zu zeigen, sie auszulegen in einer bestimmten Ordnung. Zum Kunstbegriff gehört einfach die Ordnung. Auch wenn man im grössten "Puff" arbeitet, schafft man darin mit einer Ordnungsvorstellung. Vielleicht mit einer verinnerlichten. Mich interessiert es, wie du im Verlaufe deiner Arbeit über die Jahre hinweg immer wieder Wege gefunden hast, deine Sachen neu zu zeigen, ohne dass daraus je ein formaler Dreh geworden wäre. Von daher sehe ich das Einpacken auch als Teil einer neuen Form, das Bild zu zeigen. Indem man es verdeckt, lädt man es neu auf, will es noch sehnsüchtiger an sich heranholen.

Thomas Hirschhorn: Was stimmt, ist, dass ich mir immer wieder von neuem überlege: Wie kann ich meine Arbeiten zeigen? Es ist etwas sehr Wichtiges für mich, die Drucksachen nicht zu vergrössern. Alle, die hier sind, wurden aus Zeitschriften oder Büchern ausgeschnitten, sie wurden nicht vergrössert. Es geht mir damit nicht um Bescheidenheit. Wenn ich mit dem arbeiten will, was ich habe, was da ist und was alle kennen, dann ist die Vergrösserung ein Prozess, den ich nicht machen will. Ich möchte auch nicht nur kleine oder

grosse Arbeiten zeigen, aber durch deren Grösse verschiedene Sachen sagen können. Dadurch bin ich gezwungen, Wege zu suchen. Wie kann ich meine Arbeit zusammenhängend zeigen? Wie kann ich sie auch in einem grossen Raum zeigen? In Luzern wird es nur einen Tisch geben, hier hat es zehn Tische. Die Arbeit wird grösser sein, aber nicht vergrössert. Ich denke, ich habe eine Möglichkeit gefunden, wie ich eine Gewichtung finden kann, ohne die Arbeit zu vergrössern.

Max Wechsler: Ein Teil des Zeigens von Kunst besteht heute ganz sicher in einem Thematisieren des Zeigens überhaupt. Die Leute dazu zu bringen, dass sie sehen, dass etwas gezeigt wird, und möglicherweise noch anschauen, was gezeigt wird. So wie du deine Neonröhren einsetzt oder hier ein Aquarium baust. Ich sage dem jetzt mal so, man kann auch Schaukasten sagen oder Vitrine, eine gewöhnliche riesige Museumsvitrine, in der eben gezeigt wird. Das wird aber nicht mit einer richtigen Vitrine gemacht, sondern eine Vitrine wird markiert. Sind dir diese Präsentationsfragen schon wieder höhere Formfragen der Kunst? Interessieren sie dich überhaupt?

Thomas Hirschhorn: Sie interessieren mich. Ich möchte Form geben, mich fixieren durch die Form. Ich möchte das definitiv machen, so dass man sieht: Das sind blaue Kehrachtsäcke, das ist Silberpapier, auf dieser Seite ist es ganz durchsichtig, auf der anderen weniger durchsichtig. Ich will mich fixieren. Jedesmal bei einer neuen Ausstellung möchte ich Form geben. Das ist mir ein Anliegen. Ich weiss auch, dass dieser Wille zur Form, den ich mit vielen teilen, dass der auch immer zu einer Art Schwächung führen kann. Ich bin selber oft unzufrieden mit mir, mit der gefundenen Form. Wenn man der Sache eine Form gibt, wenn man sie klarmacht, wie mit diesen Tränen, die jetzt so sind, wie sie sind, dann bietet man natürlich auch der Kritik eine Angriffsfläche. Aber ich möchte dieser Formfrage nicht ausweichen. Sie ist sehr wichtig.

Max Wechsler: Du skizzierst diese Präsentationsformen, wo ein anderer Künstler eine wirkliche Vitrine nehmen oder seine Vorstellung einer Vitrine präzise bauen würde, machst du da diese Bricollage, diese schlechte Bricollage.

Thomas Hirschhorn: Da gibt es zwei Gründe. Der eine ist natürlich der, dass für mich in einer Vitrine etwas zelebriert, etwas geschützt wird, geschützt nicht von dem, der es hineintut, sondern von einer Institution, von jemand anderem. Bei meiner Vitrine kann man auch von Schutz reden. Es geht aber darum, dass ich diese Arbeit leiste. Ich mache diesen Schutz. Ich bin gegen Kunst, die sich gratifizieren und zelebrieren lässt, die das nicht selber macht, sondern die anderen machen lässt.

Max Wechsler: Du wertest durch diese Vitrinenmarkierung. Du sagst damit: "Da ist etwas ausgebreitet, das wichtig ist." Und du sagst das, nicht die Institution, die Gesellschaft. Da kommt dann dieser irritierende Widerspruch, weil man mit den üblichen Wertvorstellungen eigentlich nichts Wertvolles sieht. Da wird das Präsentierte ja wieder gebrochen. Diese Kartons, diese wertlosen Allerweltdinger, die erst wieder der künstlerische Akt auflädt. Es ist nicht Gold drin.

Thomas Hirschhorn: Was mich interessiert, ist das Zu-viel-Tun. das Leisten einer Über-arbeit, wie beim Licht. Es hat genügend Licht in dieser Galerie. Und doch haben diese Arbeiten ihr eigenes Licht. Das kommt dazu. Man kann das Galerienlicht nicht auslöschen. Denn es geht nicht darum, eine Atmosphäre zu schaffen, sondern darum, das Zu-viel-Tun zu unterstreichen. Für diese bestimmten Arbeiten.

Max Wechsler: Haben sie dann weniger Zuwendung von dir?

Thomas Hirschhorn: Nein.

Dorothea Strauss: Wenn ich die „Abtropfmaschine“ anschau, denke ich plötzlich an einen Palast, an Kristall und Glas.

Max Wechsler: Wir haben kürzlich über die Alufolie gesprochen und festgestellt, dass das ein Material ist, das in Haushalten auch als Dekorationsmaterial gebraucht wird, also auch ein festliches Material ist.

Dorothea Strauss: Es ist auffällig, dass sich die Gespräche über deine Arbeit häufig um die Frage nach dem Material drehen, um seine Schlichtheit und Alltäglichkeit, oder auch darum, ob dies nun Kunstmaterial ist oder nicht. Was ich mit dem Palast meinte, ist, dass die Fokussierung auf die verschiedenen Qualitäten der Materialien auch völlig uninteressant werden kann. Plötzlich geht es überhaupt nicht mehr um das Krude und Einfache, sondern andere Momente erscheinen viel wichtiger.

Thomas Hirschhorn: Das wäre schön. Das hoffe ich. Das ist gut so.

Dorothea Strauss: Im Zusammenhang mit deinen Arbeiten wird oft der Begriff der "Installation" benutzt, den ich aber für unangebracht halte.

Thomas Hirschhorn: Richtig, ich spreche auch nie von "Installation." Es ist aber nicht mein Problem, mich dagegen zu wehren, dass einzelne diesen nichtssagenden Begriff verwenden, wenn sie etwas zu meiner Arbeit sagen.

Max Wechsler: Noch einmal zum Material. Du hast gesagt, es sei kein eigentliches Kunstmaterial. Seit den 60er Jahren aber ist das alles hier ganz normales Kunstmaterial. Weshalb nur spielt es hier eine grössere Rolle? Es gibt viele Arbeiten mit solchem Material, mit denen man aber eigentlich problemlos umgeht und keine grösseren Fragen stellt. Das Material stellt ja keine kunstgeschichtliche Erneuerung dar. Weshalb aber gibt das Material hier soviel zu reden und anderswo nicht? - Das ist eher eine Feststellung als eine Frage.

Publikum: Das Material steht so im Vordergrund. Ich kenne deine Arbeiten schon länger, die „Layouts“ etwa, die Susanna 1993 zeigte. Ich denke, du zeigst immer Arbeiten, und du hast auch eine Ästhetik in deiner Arbeit. Aber ich könnte auch sagen, du zeigst Geschichten, denn deine Arbeiten erzählen etwas. Für mich liegt der Schwerpunkt bei der Geschichte deiner Arbeit, nicht beim Material.

Thomas Hirschhorn: Ich sehe das nicht so. Das sind keine Geschichten für mich. Nein, so sehe ich das nie. Wenn das für dich Geschichten sind, dann kann ich nicht sagen, du täuschst dich. Aber ich mache das nicht, um eine Geschichte zu erzählen. Ich will keine Erzählung.

Publikum: Ja, aber es stehen auf diesen Kartons Dinge geschrieben, Zeitungsausschnitte sind daraufgeklebt. Es ist ein Material vorhanden, das mir etwas erzählt.

Thomas Hirschhorn: Es ist Material, das schon bestand, das mit Inhalt gefüllt war. Wenn ich eine gedruckte Foto horizontal auslege, muss der Betrachter das leicht seitlich sehen, weil es hier in diesem Kasten drin ist, oder er muss sich, weil es auf einem Tisch liegt, um den herumdrücken. So entleert sich das, was auf dieser Foto gedruckt ist, von seinem wirklichen Inhalt, ohne ihn zu verändern. Es liegt jemand tot da, und jemand steht mit einem Gewehr

daneben. Indem ich das Bild aus der Zeitung heraushole und es flach hinlege, ist es zum Beispiel nur Farbe oder schwarzweiss oder Schatten und Licht. Es geht mir aber nicht um Demonstration. Es geht mir um den Sinn. Ich benütze, was mich angeht. Ich benütze Tabellen oder Grafiken, in denen es hinauf- oder hinuntergeht. Wenn ich die Grafik hinlege und mich auf der anderen Seite hinstelle, dann geht die Grafik wieder hoch. Ich will keine Geschichten machen, sondern ich frage, warum der eine steht und der andere liegt. Und nicht, dass das in Bosnien war oder in New York. Nicht diese Geschichte interessiert mich. Mich interessiert, weshalb der eine lebt und der andere tot ist.

Dorothea Strauss: Durch die Präsentationsformen, wie z.B. in der Art einer Vitrine oder eines „Buffets“, geschieht es, dass man deine Arbeit anschaut und glaubt, von vergleichbaren Situationen her, man könne etwas erfahren. Diese Einstellung des Blicks erfordert dann, dass man sich hinunterbeugt und hineinschaut. Sie impliziert auch, dass man danach vielleicht mehr versteht.

Thomas Hirschhorn: Das ist etwas, was oft zu Missverständnissen führt, die ich jedoch in Kauf nehme. Ich gehe in meiner Arbeit nicht von einer abstrakten Konstruktion aus, sondern von ganz realen Dingen. Deshalb kann ich Missverständnisse nicht ausschliessen. Du hast gesagt, ich rede von Arbeit. Das ist ein Wort, das ich mag. Ich könnte von Werk reden. Aber ich benutze das Wort Arbeit, weil ich denke, dass das eine Realität bezeichnet, die auch andere verstehen und teilen.

Publikum: Du hast gesagt, du würdest keine Geschichten erzählen. Wenn ich diese Arbeit hier sehe, so erinnert sie mich an einen verlassenen Fischstand abends um acht. Wenn ich mir deine „Layouts“ vor Augen führe, sehe ich Schwarzafrikaner in Paris ihre Armseligkeiten ausbreiten. Die „Danke“-Täfelchen erinnern mich an die Danketafeln, die man in Grossstädten neben den Bettlern stehen sieht. Für mich ist es eine sehr grosse Ärmlichkeit, die du in einem Galerieraum oder in Museen ausstellst. Ich weiss nicht, wie du mit dieser Ärmlichkeit umgehst, ob es für dich darum geht, im Kunstkontext ein ärmliches soziales System zu erhöhen, oder ob dir das gar nicht bewusst ist, dass das so auf die Betrachter wirken kann.

Thomas Hirschhorn: Das ist mir sehr wohl bewusst. Was ich in dieser ärmlichkeit sehe, ist diese ungeheure plastische Kraft und Gewalt sowie ihren abstrakten Inhalt. Nehmen wir das Täfelchen „Danke“! Da nehme ich ein Wort auf, das wiederum so primitiv ist wie das Wort "Virus", das alle kennen, alle sagen, das sich anscheinend auf etwas bezieht. Es gibt aber Leute, die das Wort benutzen, ohne je etwas erhalten zu haben. Sie benutzen die ganze aggressive Kraft des "Danke"-Sagens. Es gibt in der katholischen Kirche diesen Song: "Danke, didididi, danke, didididi, danke, didididi..." Man muss einmal diese ungeheure Aggressivität hören, die in diesem Dankeslied steckt. Und darum geht es mir. Ich versuche in meiner Arbeit nicht Ärmlichkeit erzählerisch zu gestalten. Wenn es aber ihrem Betrachter passiert, dass er etwas Erzählerisches sieht, dann akzeptiere ich das; das kann passieren. Für dich ist es so. Für mich aber ist kein Wille da, Ärmlichkeiten auszuhöhlen, zu überhöhen, mit ihnen zu arbeiten. Nein. Ich habe den Glauben an diese „Danke“-Täfelchen selbst. Die haben ihre Berechtigung. Ein Täfelchen mit „Merci“ ist genauso abstrakt wie ein Bild von einem grossen amerikanischen Maler. Deshalb arbeite ich mit solchen Sachen. Von den Marktbuden, Bettlern und Fischständen gehe ich tatsächlich nicht aus. Wenn bei dir gemäss deiner Aussage solche Verwandtschaften auftauchen, dann kann ich nicht sagen, du täuschst dich, aber es entspricht nicht meinem Willen. Ich gehe nicht an diese Orte, unternehme keine Exkursionen, um Warenauslagen zu studieren. Sondern ich denke, die Leute, die wollen was. Sie wollen Fische verkaufen, oder der da will Gewehre

verkaufen. Wie aber zeigt er die Gewehre, um sie zu verkaufen? Er zeigt diese Gewehre auf dem Wagen, vorne auf der Kühlerhaube oder hinten. Warum der Wagen? Damit kann er schneller abhauen. Mich interessiert, was die Leute dazu bringt, eigene Formen zu finden, also nicht diese Ärmlichkeit oder diese Härte. Mich interessiert diese Form und dieser Wille, den die Leute haben, um ihren Stand schön zu machen oder ihre Bude freundlich zu gestalten oder ihre Diskothek auf dem Land chic zu machen. Dazu benützen sie zum Beispiel Silberpapier. Dem Formwillen, den solche Leute haben, fühle ich mich gleich. Es geht da nicht weiter, es geht aber auch nicht weniger weit.

Publikum: Ich habe zuerst die Arbeit in Frankfurt und dann dieses Riesenbuffet in Fribourg gesehen. Da hat sich mir diese Frage nach dem Ausbreiten eines Werks, seiner Expansion gestellt. Bei Kabakov ist das ungeheuer penetrant; bei ihm hat sich das unendlich ausgedehnt, hat nicht mehr aufgehört; je grösser die Räume, je wichtiger die Museen wurden, desto ausgedehnter wurde auch seine Arbeit. Siehst du da keine Problematik?

Thomas Hirschhorn: Nein; ich kenne Kabakovs Arbeit kaum. In Fribourg habe ich auch etwas ganz anderes gemacht als in Frankfurt. Natürlich haben die Arbeiten eine Verwandtschaft, weil die eine Arbeit unmittelbar nach der anderen entstand. Wie die Arbeit hier bei Susanna vor derjenigen in Luzern. Die haben Verwandtschaften. In Frankfurt war das „Buffet“ eine ähnliche Konstruktion wie in Fribourg. In Frankfurt konnte man das „Buffet“ von vorne, von weit her einsehen, weil am Eingang kein Tuch war. Das war das erste „Buffet“, das ich gemacht habe. In Fribourg habe ich ein „TrÀ/_Às Grand Buffet“ gemacht. Natürlich wurde es grösser als das andere, weil der Raum grösser war. Ich habe da gar keine Komplexe oder Probleme. In Fribourg habe ich drei Sachen versucht. Ich habe in Frankfurt ein gelbes Tuch genommen, das war sehr schön. Das hat dieses Silberpapier reflektiert, quasi zu Gold. In Fribourg dagegen habe ich ein Tuch genommen, das die Sache noch schwieriger machte. Das Tuch war in Konflikt mit den Arbeiten, da es stark gemustert war. Das war eine Überlegung, damit die Arbeiten, um hier bestehen zu können, kämpfen müssen. Die zweite war die, dass ich wollte, dass die Person in Fribourg nicht mehr zentral sein sollte, man musste rundherum gehen, man konnte hineingehen, ohne je einen Überblick zu haben. Und das ist der dritte Unterschied zu Frankfurt, wo man sich eine Distanz schaffen konnte. In Fribourg nie. Da war man immer in diesem ganzen „Buffet“ drinnen. Ich versuche zu erklären, wie ich meine Arbeit als Künstler weiterentwickle. Wenn ich eine neue Ausstellung vorhabe, so will ich meine Arbeit in einer anderen Situation, in einer gefährlicheren, einer schwierigeren oder einer mich speziell interessierenden Form zeigen. In Luzern wird die hier schon angedeutete Form weiterentwickelt. Ich möchte die Dimensionen der Horizontale und Vertikale ausloten. Dieses Horizontale und Vertikale ist mir wichtig. Da wird es Bildtafeln an der Wand haben. Und ein sehr grosser Tisch wird dastehen, auf dem alles daliegt. Und ich möchte das miteinander verbinden.

Publikum: Das Sammeln und Verbinden verschiedener, sehr alltäglicher Materialien, die oft mit dem Kehrrecht, mit dem Wegwerfen konnotiert sind, hat in unserem Jahrhundert ja eine weit zurückreichende Geschichte. Es gab einen Materialsammler vor den bereits angedeuteten Kunstrichtungen aus den 60er Jahren. Du selbst rekurrierst auf ihn in deinen „Artist's Scarves“: Kurt Schwitters. Was bedeutet dir seine Kunst?

Thomas Hirschhorn: Ich schätze seine Arbeit sehr. Er schuf ja viele kleine Collagen mit einer unheimlichen plastischen Kraft. Künstler wie er oder Robert Filliou, wie Joseph Beys oder Andy Warhol, die geben mir was. Was ich an Kurt Schwitters, neben vielen anderen Punkten, ungemein schätze, das ist, dass er diesen Merz-Bau gemacht hat, der zweimal bombardiert wurde und den er jedesmal

wieder aufbaute. Ich bewundere die Form seines Widerstands, sein Weiterarbeiten, die Kraft, die er hatte, um sein Werk weiterzuführen. Als er in England unter misslichen Verhältnissen lebte, machte er noch einmal einen Merz-Bau. Schwitters hat seine Arbeit dreimal geleistet.

Max Wechsler: Dieses Durchhalten wäre dann auch eine menschliche Qualität. Oder ist es eine künstlerische Haltung, die identisch ist mit einer menschlichen Haltung?

Thomas Hirschhorn: Klar geht mich seine künstlerische Haltung etwas an. Ich kenne ihn ja nur als Künstler. Vielleicht war der als Mensch nicht o.k. Er imponiert mir als Künstler. Wenn ich Geschichten über Beuys höre, die Geschichte z.B. mit dem Cadillac, so geht mich das nichts an. Was soll diese menschliche Geschichte, die nichts mit dem zu tun hat, was er geschaffen hat? Leute wie Schwitters oder Beuys interessieren mich aus künstlerischen Gründen. Eine andersweitige Relevanz geht mich nichts an; darum können sich andere kümmern.

Max Wechsler: Cadillac fahren ist auch prima. Es ist eine Komfortfrage.

Dorothea Strauss: Ich glaube nicht, dass man sich nur für die Arbeit interessiert und nicht auch für den Menschen. Nur ist das einem nicht immer bewusst. Ich glaube, dass es eine ganz geheime Übereinstimmung von Denkmodellen und Denkmustern gibt. Ich habe das auf jeden Fall nie erlebt, dass mich eine Arbeit sehr interessierte und der Mensch dahinter nicht. Dabei denke ich jetzt nicht an Stories und Anekdoten. Ich verstehe die Übereinstimmung in einem weiterführenden, tieferen Sinn, der auch dazu führt, dass eine Arbeit so dastehen kann, wie sie dasteht.

Thomas Hirschhorn: Das ist dein Problem als Kuratorin. Du musst ja Künstler treffen. Meine Freunde sind nicht unbedingt alle Künstler oder Künstlerinnen. Was ich an ihnen schätze, ist ihre menschliche Qualität. Die Leute, über die wir vorhin geredet haben, sind tot. Das macht es auch einfacher. Mit der Zeit wird es nur noch um die wichtigen Sachen gehen, um die Arbeit von diesen Leuten; den Rest wird man vergessen. Sicher hast du auch recht, weil dich als Kuratorin die menschliche Qualität der Künstler etwas angeht.

Max Wechsler: Im Umgang mit lebenden Künstlern spielen auch Sympathien eine Rolle. Da ist es intensiver. Wenn man ein Werk bewundert, macht man sich oft vom Künstler eine Art Illusion. Von den Verstorbenen wissen wir aber zuwenig, um eine menschliche Beziehung zu ihnen zu haben.

Dorothea Strauss: Ich wehre mich dagegen, die Bereiche Kunst und Leben so rigide zu trennen.

Publikum: Ich hätte gerne, wenn du etwas über diesen Video in der „Abtropfmaschine“ erzählen könntest, über diesen pendelnden Tropfen. Das Fernsehgerät ist kein alltägliches Ding in dem Schaukasten wie die anderen Materialien.

Thomas Hirschhorn: Ja, da hat es ein Video. Ein integriertes Video. Ein Video, das alleine nicht funktionieren kann. Deshalb hat es keinen Ton. Es hat die Aufgabe, einen Teil meiner Arbeit in Bewegung zu zeigen. Die Bewegung selbst spielt keine grosse Rolle. Ich möchte mich zuerst allgemein äussern, dann noch zum Speziellen, weil du "pendeln" sagst. Auch in Luzern wird es zwei integrierte Videos geben. Die haben eine ganz ähnliche Funktion wie diese Fenster. "Fenster" sage ich, wenn ein Stück von dieser Plastikfolie klarsichtig ist, weil es entweder aus Zellophan oder aus Plexiglas ist. Man

kann dann hineinschauen. Dann wird eine Sicht möglich, die ganz flach ist, obwohl das Ganze eine Skulptur im Raum ist. Ich gehe von einer flachen, zweidimensionalen Arbeit aus, von einer Collage. Dieses Video hat die Aufgabe, meine Arbeit in Bewegung zu zeigen oder Energie, in einer ganz primitiven, einfachen Art, wie ein Demonstrationsvideo. Ich hatte nicht viele Möglichkeiten, eine Bewegung zu machen; selber bewegt es sich ja nicht. Ich wollte keine Bewegung machen, die derjenigen eines Tropfens ähnelt, und habe dem Tropfen aus Aluminiumfolie eine Pendelbewegung gegeben. Die Videos sind ein Vorwand. Sie zeigen das, was ich als Energie in der Arbeit sehe, auf einer flachen Scheibe in Bewegung.

Publikum: Es ist wie eine dritte Arbeit.

Thomas Hirschhorn: Nein. Es ist ein integriertes Video. Darum auch eingeschnitten in diese blinde Transparentfolie. Dadurch dass der Bildschirm aus der Plastikfolie herausgeschnitten ist und durch Scotchbänder an ihr klebt, wird die Flächigkeit der Arbeit viel realer. Die „Abtropfmaschine“ kann nicht funktionieren, ohne dass das Video nicht ständig läuft. Das Video kann man auch nicht für sich anschauen. Es gehört zur Arbeit.

Max Wechsler: Ist der Aspekt der Zeit mit dem Pendel intendiert? Es ist ja offenkundig ein Pendel, das schlägt, der Zeitlauf.

Thomas Hirschhorn: Nein. Wie soll ich denn einen Tropfen in Bewegung setzen? Soll er herunterfallen, oder was?

Max Wechsler: In den Fluss schmeissen.

Thomas Hirschhorn: Nein, eben nicht! Das Pendeln war die am einfachsten zu machende Bewegung.

Max Wechsler: Ich finde das wunderbar. Du wolltest keine Zeit haben, aber ich denke, die Mehrheit der Betrachter wird sich da des Eindrucks von Zeit nicht erwehren können. Da ist dir was aus der Kontrolle geraten. Das ist doch prima. Ich meine, da kommt eine Dimension herein, die das andere wieder relativiert.

Thomas Hirschhorn: Nur, mir geht es immer darum, zu wissen, was ich will. Es hat einen Grund, dass dieses Video da ist und dass in Luzern die beiden Videos mit den blauen und den roten Tränen sind.

Dorothea Strauss: Ich denke schon, dass in deinem Video eine Zeitdimension steckt. Du hast dich für ein Pendel und eine Bewegung entschieden.

Publikum: Was hat Pendeln mit der Zeit zu tun? Nur weil wir Uhren kennen? Warum kannst du nicht einfach sagen, dass du diesem Tropfen, anstatt ihn herunterfallen zu lassen, diese Bewegung gibst? Was soll das?

Max Wechsler: Beim Tropfen ist ja die Zeit auch drin.

Publikum: Warum klammern wir uns so an die Zeit? Ich verstehe das nicht. Der Tropfen ist in Bewegung. Fertig, Schluss. Und der Künstler zeigt die Bewegung so, statt so. Schluss.

Max Wechsler: Kunst wäre ganz präzise zu sein.

Thomas Hirschhorn: Die Präzision liegt im Willen, nicht im Resultat.

Max Wechsler: Wir haben ja nur das Resultat. Vom Willen haben wir nichts.

Thomas Hirschhorn: Der künstlerische Wille hat zu diesem Resultat geführt, zur Kunst. Präzision ist mir wichtig. Wenn der Wille präzise ist, ist das Resultat auch präzise. Kunst, die vom Resultat ausgeht, ist immer schlechte Kunst.

Brief von Thomas Hirschhorn

Liebe Susanna, Ich will hier versuchen zu erklären, was ich bei Dir machen will. Ich will die Galerie in 3 Räume teilen. Den ersten Raum, wenn man reinkommt, will ich ganz leer lassen, ohne irgendwas. Ich will damit zwei Sachen erreichen. Erstens Raum schaffen zum Eintreten und Weggehen von meiner Ausstellung, eine Art Atemraum. Zudem soll er schon beim Hereinkommen anzeigen, dass da nichts an den Wänden zu sehen sein wird. Der Raum soll bewusst leer gelassen worden sein, um, das ist der zweite Grund, mal die Demonstration zu machen, dass ich nicht alles immer füllen muss, weil ich nicht anders kann und halt nicht aufhören kann. Sondern ich will, dass man merkt, dass dieses Viele gewollt ist. Und das scheint mir durch diese Raumaufteilung möglich. Der erste Raum wird gegen links durch Transparentplastikfolie geschlossen. Das heisst man kann nur geradeaus in Raum 2 gehen. Links sieht man durch die Plastikfolie aber schon den anderen Raum durchschimmern. Im 2. Raum dann, der auch durch Plastikfolie in der Mitte getrennt ist (Verlängerung der Plastikfolie von Raum 1 bis fast an die Wand am Ende der Galerie), steht eine grosse, zentrale sogenannte „Abtropfmaschine“. Das ist eine Arbeit, eine neue. Auf einer grossen Fläche, dem Raummittelpunkt (ich weiss die Masse nicht genau), steht ein Tisch. Auf dem Tisch sind meine neuen Arbeiten ausgelegt. Auf Silberpapierfolie. In einer Ecke des Kastens, der über dem Tisch mit Holzlatten und durchsichtiger Plastikfolie konstruiert ist, steht ein Videogerät und zeigt eine der Arbeiten („Virus“-Serie) in ganz leichter Bewegung. An der Decke des etwa 2.50 - 3 m hohen Kastens sind Neonröhren installiert, die den Kasten beleuchten. Die Unterseite des Holztisches ist mit Tropfen aus zusammengeknülltem Silberpapier beklebt. Eben: eine „Abtropfmaschine“. Die Konstruktion will ich raumfüllend, aber prekär, schnell gemacht, aber determiniert. Das Video soll sagen, dass nicht nur diese hier ausgelegten Arbeiten abtropfen müssen, sondern dass es um das allgemeine Abtropfen geht. Denn das auf dem Video gefilmte Stück Arbeit ist ja nicht wirklich physisch da. Auch in dem Raum 2 sieht man natürlich links schon, wenn auch leicht getrübt, die andere Arbeit durch die raumteilende Plastikfolie. Jetzt zum dritten Raum, in den man nur durch den ganz hinten liegenden schmalen Durchgang kommt (ca. 1.50 m breit). Es ist der sogenannte „Ruheraum mit Tränen“. Auf ca. 12-16 Tischen, die mit Kehrichtplastiksäcken bedeckt sind, liegen, verbunden durch Silberpapierfolie, meine „Virus“-Arbeiten. Vertikal hat es jeweils Holzlatten, an denen die Silberfolie rauf- und runtergeht, von einem zum andern Tisch. Alles ist miteinander verbunden. Hat kein Ende und keinen Beginn. Irgendwo, vielleicht an der Stirnwand, hängen zwei Tränen, auch aus Silberpapier. Es ist das einzige, was es an der Wand hat. Ich will, dass man um alle Tische herumgehen kann, sie müssen also etwa 1 m von der Wand oder vom andern Tisch wegstehen. Ich weiss nicht, wieviele Tische es braucht. Ich will, dass der Raum voll ausgenützt ist. Es kommt auch auf die Grösse der Tische an. Sie können auch verschieden gross sein. Das Ganze ist auch hier präzise gedacht, aber schnell gemacht, hat keinen Anfang und kein Ende. Soll aber ruhen. Die Dispositionen sind ganz verschiedene, zum Analysieren bereite oder zum Sezieren ausgelegte. Die Unterschiede sind ausgebreitet, dargelegt. Es geht um diesen Sinn, das ausgebreitete Unterschiedliche, Unbegreifbare als Sinn. Das muss man einfach als Ruhendes annehmen, ohne Geheimnis, ohne Utopie, aber in einer starken eigenen Form. Die an der Wand hängenden Tränen sind ein Bruch, ein Hinweis vielleicht auf Bilder an der Wand, sie sollen das nichtkonzeptuelle, sentimentale Element der Arbeit aufzeigen. Und trotzdem gibt es keine Geschichte, natürlich, das Sentimentale ist eine Möglichkeit des Umgangs mit der Welt. Zurück muss der Besucher wieder durch den einzigen Durchgang, wenn er überhaupt reingegangen ist in den „Ruheraum“! Es ist nämlich gar nicht unbedingt nötig. Denn die Sicht soll schon vom Durchgang aus klar und eindeutig sein. Nun, hier ist es sehr wichtig, dass es viel Licht hat im Raum 3. Ich hoffe, das ist der Fall. Wenn

möglich nur Neonlicht, wegen der Kälte. Es soll kein Abstellraum sein! Nun zum Material. Ich fände es am besten, Susanna, wenn Du dich jetzt schon umschaust, wo man das Material herkriegt. Ich kann dann das, wenn ich da bin, holen. Aber das wichtigste ist für mich, dass ich weiss, wo es dieses Material gibt. Also ich brauche: viele Holzböcke, Holzplatten, auch gebrauchte natürlich, verschiedene, auch Tische gehen. Dann Holzlatten, nicht zu fein, so viel wie Tische, aber noch mehr, um den Abtropfkasten zu machen. Dann einen Videomonitor, kann klein sein, mit Recorder, VHS, mit Autoreverse-Möglichkeit (endlos). Dann einige Neonlampen, Fluoreszenttubes (auch gebrauchte) für den Abtropfkasten und Kabel. Dann viel Silberpapier, im Hotel- oder Küchenbedarf gibt es 100 m Rollen (60 cm breit). Dann Plastikkehrichtsäcke (unbedruckt). Dann noch transparente Plastikfolie, 1mal dünner für den Kasten und 1mal dicker für die Raumabgrenzung. Dann viel, viel Licht, vor allem im Raum 3. Ist das O.K.? Liebe Grösse.

Thomas Hirschhorn, Paris, 20. April 1996

Die Ausstellung von Thomas Hirschhorn dauerte vom 24. Mai bis 27. August 1996.
Die Arbeiten von Thomas Hirschhorn wurden 1993 erstmals in einer
Einzelausstellung in der Galerie Susanna Kulli gezeigt.

Dorothea Strauss, geboren 1960, studierte Kunstgeschichte, Theater/Film &
Fernsehen sowie Klassische Archäologie an der Johann Wolfgang Goethe
Universität in Frankfurt/Main. War als Kuratorin am Museum für Konstruktive
Kunst in Otterndorf (D) tätig und leitete zusammen mit dem Kritiker Konstantin
Adamopoulos von 1992-1995 einen freien Ausstellungsraum in Frankfurt/Main.
Lebt in St.Gallen und Frankfurt/Main. Seit 1996 künstlerische Leiterin der
Kunsthalle St.Gallen.

Max Wechsler, geboren 1943, studierte Anglistik, Germanistik und
Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Lebt als Kunstpublizist und
Übersetzer in Luzern. Publikationen zu Marcel Duchamp, Günther Förg, Jörg
Immendorff, Per Kirkeby, Imi Knoebel, Lisa Milroy, Reinhard Mucha, Blinky
Palermo, Giulio Paolini, Markus Raetz, Ulrich Rückriem, Roman Signer, Adolf
Wölfli, Amy Zaugg und vielen anderen. Dozent an der Schule für Gestaltung
Luzern.

Copyright: 1996 Galerie Susanna Kulli
Gestaltung: Galerie Susanna Kulli
Fotografien: Heinz Köppel
Alle Rechte vorbehalten