

Peter Pakesch und Werner Reiterer im Gespräch

WR: ... ich mag ja Rauchen, weil es so schön plastisch zeigt, was man eingeatmet hat. Ich mag es irrsinnig gern, wenn Luft markiert ist ...

PP: ... Luft als Skulptur ... Duchamp hat sich einmal als „Atmer“ bezeichnet. Oder die Luftsäule von Eric Hattan, kennst du dieses Projekt? Er war zu einem Wettbewerb eingeladen, am Bahnhofplatz in Basel, und hat vorgeschlagen, eine vertikale Luftsäule zu errichten. Das wurde von der Jury allerdings nicht richtig verstanden.

WR: Das ist oft das Problem, wenn es um ephemere Arbeiten geht. Ich bin vor fünf Jahren vom Kunstverein Hannover eingeladen worden. Da gibt es eine Projektschiene, ein eigenes Ausstellungsformat, das nennt sich „Blind Date“: Da machst du im gesamten Ausstellungsraum eine Einzelausstellung – für drei Stunden. Wie füllst du 800 Quadratmeter so, dass da eine stringente, spannende Geschichte herauskommt, die aber nicht viel Aufwand macht? Ich bin damals mit zwei Plastiksackerln gekommen, und da war die ganze Ausstellung drin. Es hat dann zum Beispiel einen markierten Raum gegeben, wo ich eine Flasche von dem Parfüm, das ich verwende, „verschüttet“ habe. Und der Raum hat danach „gestunken“ ... Warhol hat ja einmal gesagt: was er an Parfüms so mag, ist, dass Menschen noch anwesend sind, obwohl sie schon gegangen sind. Das finde ich genial. Also, mir passiert das ja manchmal, dass ich Leute wirklich vom Parfüm her kenne, und bei Veranstaltungen merke ich dann, der ist da ... aber wo ist er eigentlich?

PP: Für solche Überlegungen haben wir nicht das richtige Gefäß. In unserer Kultur werden solche Umstände ein bisschen eindimensional betrachtet. Ich hab gerade in der Zeitung etwas über die Geschenkkultur in Japan gelesen, die um vieles komplexer funktioniert. Das Verpacken zum Beispiel, das wird höchst bedachtsam gemacht; das ist genau reglementiert, weil die Verpackung einen hohen ästhetischen Code hat, und das merkt man in Japan auch immer wieder. Das geht auf ganz alte Zeiten zurück, auf *Genji Monogatari*, diesen japanischen Roman aus dem 10. Jahrhundert, wo eine raffinierte Kultur geschildert wird, die wir uns heute gar nicht mehr vorstellen können. In dieser Kultur und dieser Zeit musste jemand – zumindest dem Roman nach –, um als zivilisiert zu gelten, nicht nur mindestens 20.000 Gedichte auswendig und anwenden können, sondern in diversen anderen Bereichen äußerst firm sein. So war das Herstellen von Gerüchen mit die höchste Kunst. Diese musste eben auch jeder beherrschen. Gerüche machen, Briefe mit den richtigen Blumen versehen, die richtige Farbe des Papiers

auswählen und dazu das richtige Gedicht schreiben – ein sehr, sehr komplexes System, in dem jegliche Kommunikation abläuft.

WR: Wenn man die Produktion, also die Destillierung von Gerüchen aus bestimmten Objekten hernimmt, als Essenz, dann ist das so etwas wie eine Metapher dafür, wie auch Kunst funktionieren könnte. Das klingt zwar pathetisch, aber Kunst ist letztendlich auch das Destillat von Lebensumständen. Man zieht sozusagen ein hohes Konzentrat aus etwas heraus, das einen beschäftigt. Insofern finde ich das schon sehr interessant, dass es in verschiedenen Kulturen ähnliche Modi gibt, die aber anders „ausblühen“. Und eine andere Erscheinungsform bekommen.

Ich hab' in dieser Ausstellung damals im Kunstverein Hannover eine ganz simple Markierung in einer Höhe von 2,80 m angebracht, also außerhalb einer physischen Erreichbarkeit für den Besucher, und darauf ist nur gestanden: „Luft“, dann ist ein Querstrich gekommen, und darüber ist gestanden: „Lachgas“. Und das ist auch eine ganz wichtige Eigenschaft von Kunst: Dinge werden behauptet, die man als Rezipient vor Ort nicht überprüfen kann, die aber möglich sein könnten.

PP: Wirklichkeit zur Disposition zu stellen ... Wie war das nochmals mit der Auseinandersetzung zwischen Xeuxis und Parrhasios? Und der täuschenden Darstellung von Wirklichkeit, die sich heute natürlich anders darstellt, aber ...

WR: Also, ich arbeite sehr stark mit Behauptungen, die an der Kippe von Erfahrungswerten stehen, wo man als „normaler Mensch“ sagt, nein, das gibt's nicht, und Unsicherheitsebenen, wo man plötzlich meint, na, vielleicht gibt's das ja doch. Ich hab' in Bremen eine Arbeit im öffentlichen Raum gemacht, da habe ich behauptet: „Hier errichtet die Stadt Bremen den weltweit ersten Eingang zum Mittelpunkt der Welt“. Und da hat es ganz skurrile Geschichten gegeben. Das war am Bahnhofsvorplatz, mit einer Frequenz von sicher 20.000 Leuten pro Tag, wenn nicht noch mehr. Da sind dann Anrufe gekommen, unter anderem vom Chefredakteur der Bild-Zeitung in Bremen, der gemeint hat, er würde jetzt gerne wissen, was da wirklich passiert, denn das sei ja eine riesige Baustelle und es werde schließlich gearbeitet, man hört Kompressoren aus diesem Loch raus, und wann das denn jetzt fertig sei. Er hätte auch einen Fotografen hingeschickt, doch der sei mit dem Kommentar in die Redaktion zurückgekommen: „Fotos hab' ich keine gemacht, weil die sind ja noch nicht fertig.“ Ich fand es interessant, dass eine bloße Behauptung generiert, dass man sich wirklich auf einer bestimmten Realitätsebene damit anfreundet und dann auch bereit ist, das tatsächlich zu glauben. Und genau diese Schwankungen interessieren mich. Wie konstruieren wir Realität bzw. Wahrheit – was ja ein sehr offener Begriff ist, der auch in der Physik pausenlos neu definiert wird. Es ist ein Übereinkommen von verschiedensten Regeln.

PP: Und dabei ist Kunst eben auf der Ebene der Gerüchte noch um vieles leistungsfähiger. Dazu trägt auch die Institutionalisierung bei und: das könnte noch um einiges weiter ausgebaut werden.

WR: Absolut.

PP: Und dabei handelt es sich um etwas, was auch in unserer hiesigen, der österreichischen Kultur sehr beliebt ist, nämlich mit fiktionaler Wirklichkeit zu spielen. Das ist ja keine sehr pragmatische Kultur, und in ihr wohnt eben die Verspieltheit, verschiedene Sachverhalte sehr gerne in andere Welten zu verlagern.

WR: Ich glaube, auch die Relativierung eigener Standpunkte ist eine ganz wichtige Eigenschaft, die den Menschen gegenüber anderen Lebewesen auszeichnet. Abgesehen davon, dass man auch über Bewusstsein nachdenken kann.

PP: Ich seh' das noch kulturspezifischer. Nehmen wir z.B. Grillparzers *Der Traum ein Leben* im Gegensatz zu Calderón; bei uns gibt es Subwirklichkeiten, in denen man dann gerne noch einmal andere Konstrukte bildet, also kein einheitlich durchgängiges System zur Orientierung, sondern eine Verschachtelung von Systemen, mit der Möglichkeit, seine eigenen Utopismen einzusetzen.

WR: Kunst arbeitet per se immer daran, neue „Lesearten“ zu entwickeln, wie man Welt sehen kann. Und deshalb ist diese immer wiederkehrende Frage, die in vielen Diskussionen an Künstler, Kuratoren oder Museumsleute gestellt wird – „Wie definieren Sie Kunst?“ –, stets sehr problematisch.

PP: Durchaus per se eine Definition, die in dem Moment, in dem man sie ausspricht, ohnehin gleich wieder falsch ist...

WR: Aber das ist für mich auch das Angenehme an der Kunst: Sie ist einer der wenigen Bereiche, wo es nicht ganz so klare „Reglements“ gibt, die man beweisen, verifizieren und widerlegen kann, um sie anschließend in ein neues Wahrheitskonstrukt einzubauen und anzupassen, wie das zum Beispiel in den Naturwissenschaften der Fall ist. Kunst per se passiert eigentlich immer so, dass sie etwas initiiert, was dann ganz langsam, innerhalb von 50 oder 60 Jahren, in allgemeine kulturelle Codes diffundiert. Heute hat jeder das „Reglement“ eines Gustav Klimt oder eines Egon Schiele – wenn wir schon hier in Wien, an diesem historischen Ort sind – relativ stark in sich.

PP: Ja, selbst der konservativste Museumsdirektor zitiert heute Thomas Bernhards *Alte Meister*... Es gibt da ein Gedicht von Dieter Roth: „Wenn sich das Leben richtet / nach dem Falle wieder auf / hab ich die Falle schon gesichtet / und haue dem Leben eins drauf.“ Das könnte diese paradoxe Situation beschreiben, dass das, was wir da tun, natürlich auch in widersprüchlichen und alternativen Modellen lebt. Auf der anderen Seite gibt es natürlich auch eine Kunst des absolut langweiligen Bestätigens der „Wirklichkeit“, und die kann ganz großartig sein. Was mich hier interessiert – um konkret auf deine Arbeiten einzugehen –, ist, ohne das Wort „absurd“ in den Mund nehmen zu wollen, die Konstruktion von anderen Fiktionen, von divergenten Wirklichkeiten, manchmal sogar bewusst platt gesetzt, manchmal hintergründig angelegt. Es ist eher eine quasi absurde Tradition. Die Referenzfigur, die mir im österreichischen Theater dazu einfiel, ist Wolfgang Bauer: *Ein fröhlicher Morgen beim Frisör* ... oder respektive der Wolfgang Bauer selbst in Aktion und sein realer Umgang mit der Wirklichkeit und ihren Konstrukten ... er konnte im Umgang Wirklichkeit theatralisch gestalten und Szenen aus dem normalen Leben herausgreifen, pointieren, inszenieren, sie dabei beschreiben und real gute absurde Theaterstücke daraus machen. Da greift jemand in das Geschehen ein und plötzlich kommen ästhetische Qualitäten hervor, indem kleine Momente im Geschehen verändert werden. Ich meine, das ist natürlich auch eine sehr wichtige Technik des Vertauschens von Kunst und Leben. Ich sehe darin einen bedeutenden Hintergrund, auch in der Art, wie es geschieht. Wenn ich mir unterschiedliche Modelle anschau, das englische mit Gilbert & George, das ja sehr spezifisch ist und nirgendwo anders passieren könnte, das italienische Modell mit Maurizio Cattelan, das auch so ein bestimmtes Versteckspiel ist und ein Vertauschen des Lebens, und dann dein so spezielles österreichisches Modell, das durchaus auch ein bestimmtes Maß an Koketterie im System drinnen hat und so tut als ob ... Das erinnert mich ein bisschen an die Bemerkung einer Person, die im Bräunerhof zwei Tische neben Thomas Bernhard zu sitzen kommt und am Ende des Kaffeehausbesuchs sagt: „Na, jetzt haben wir ihn aber sehr gut ignoriert!“

WR: (Lacht) Ja, das seh' ich auch ähnlich. Es hat natürlich auch sehr viel mit einer gewissen Subversivität zu tun, also auch mit der Frage, wie man bestimmte Erwartungshaltungen bezüglich Kunstwerken unterlaufen kann. Sehr viele meiner Arbeiten sind ja nicht ausschließlich visuell zu fassen, die gehen sehr stark weg von einem klassischen statischen Werkbegriff hin zu etwas, wo man zunächst nie ganz sicher ist, was passiert. Wenn ich an die Arbeit denke, die ich auch fürs Kunsthaus Graz machen möchte, wo ein ganz lapidarer Zettel an der Wand klebt mit der Aufforderung, so laut zu brüllen, wie man nur kann, dann ist das eigentlich schon eine ziemlich harte Forderung, in einem halb öffentlichen Raum, an eine fremde Person. Wir sind kulturell so definiert, dass man nicht brüllt, man muss sich da wirklich „sozial“ herauslehnen. Und wenn man – so funktioniert dann die Installation –, wenn man einen gewissen Lautstärkepegel

erreicht hat, beginnt das Ausstellungslicht im Space02 zu „atmen“, und zwar sowohl visuell als auch akustisch. Was mich interessiert, ist auf der einen Seite das „Echo“ einer bestimmten Handlung, die man eingefordert hat, auf der anderen Seite auch eine anthropomorphe Ebene, da man überhaupt nicht erwartet, dass ein Objekt wie das Licht sich so verhält wie ein Mensch, der atmet. Die Arbeit wirkt immer so, als würde man da in einem lebenden Organismus stehen.

PP: Bemerkenswert ist auch die Vermischung von Wirklichkeit und Wirklichkeit des Akteurs, seiner Spiele, auch die Provokation der Spiele, und was es technisch zur Folge hat. Manche deiner Werke arbeiten ja auch mit dem Begriff der Platitüde oder sehr offensiven Platttheit. Sie führen den Betrachter im ersten Moment auf falsche Fährten und legen ihn auch herein und so weiter. Diese Vermischung von Erwartungshaltungen und ästhetischen Regeln und damit auch Regeln eines bestimmten sozialen Kontextes ... Ich meine, das ist sicher ein wichtiges Element. Erwartungen werden durchaus subtil unterlaufen, was auch eine gewisse Verunsicherung ergibt.

WR: Ich kann mich noch gut an ein kurzes Gespräch mit Rainer Fuchs erinnern, dem Kurator im Museum Moderner Kunst in Wien, der hat mir irgendwann einmal Folgendes erzählt: Immer wenn er in eine Ausstellung von mir geht, mit anderen Kuratoren zum Beispiel, dann warnt er sie vor, indem er ihnen sagt: „Es wird alles ganz normal ausschauen, und es wird schrecklich werden.“ Also nach dem Motto, man kommt rein und es schaut eigentlich alles sehr vertraut aus. Dann aber passieren unvorhergesehene Ereignisse.

PP: Ja, das Unheimliche hat da schon eine wichtige Funktion bei dir.

WR: Rainer Metzger hat das sehr schön auf den Punkt gebracht. Er hat in einem Text geschrieben, er würde die Arbeiten eigentlich nicht als anthropomorph bezeichnen, sondern als anthropotrop. Da hat er eine eigene Wortschöpfung entwickelt, und zwar aus dem Griechischen hergeleitet, weil „Tropos“ so viel wie „Charakter“ heißt.¹ Er meint, die Arbeiten sind gar nicht so menschenähnlich, sondern sie ähneln dem Charakter des Menschen. Zum Beispiel ein Galgen, der vollkommen demoliert am Boden liegt, und erst wenn man in die Nähe kommt, fängt die Henkersschlinge nach einem zu „fischen“ an, wie ein halbtotes, zappelndes Tier. Das ist bei dieser Arbeit interessant, weil sie mit dem Titel *The Ku Klux Klan Monument* stark auf einen politischen Tatbestand anspielt. Ich habe in diesem Jahr eine große Arbeit für das 21C Museum in Louisville/Kentucky gemacht,

¹ Rainer Metzger: *Trope Sculpture. Worin besteht bei den ortsbezogenen Arbeiten Werner Reiterers eigentlich der Ortsbezug?* In: *Werner Reiterer*. Hrsg. von Sabine Schaschl-Cooper / Kunsthaus Baselland. Basel: Merian 2003.

neben Mississippi die Hochburg all dieser Ku Klux Klan-Geschichten. Und dort hängt dann ein Kronleuchter im Außenraum an einem Galgen. Die Auftraggeber waren so fixiert auf dieses glamouröse Kronleuchterteil, dass sie erst bei der Aufstellung realisiert haben, dass das Ding an einem Galgen hängt. Die Arbeit steht unmittelbar beim Museum, und es gibt natürlich ein Museumsrestaurant und – wie das in Amerika üblich ist – einen Reception-Desk mit einer Reception-Bell für die Kunden des Restaurants. Wenn man diese Glocke läutet, fängt der Luster draußen akustisch und visuell zu „atmen“ an. Und die Arbeit kippt von dieser sehr glamourösen Geschichte in ein totales Horrorszenario.

PP: Das ist natürlich eine gute Konfrontation, denn es gibt ja niemanden, der an der Wirklichkeit ernsthafter und gläubiger hängt als religiöse Fundamentalisten. Das Bedürfnis, ungebrochen an Dinge glauben zu können als, wären sie in Stein gemeißelt, ist ja ein guter Grund für Fundamentalismus. Diesen Umstand unterläuft die Kunst heute, wenn sie gut ist.

WR: Das sollte zumindest so sein. Sie nimmt den Menschen für mündig, auch in dem Sinn, dass der Mensch ein reflektierendes Wesen ist, das genau solche Relativierungen eigener Wahrheitsstandpunkte als große Chance wahrnehmen müsste. Das führt mich aber auch zu diesen so genannten Selbstporträts von mir, die ich ja eigentlich nicht als Selbstporträts in einem autobiografischen Sinn sehe. Ich bin eigentlich über einen ganz simplen Pragmatismus zu diesen Abgüssen gekommen. Mich hat interessiert, Arbeiten zu machen, die im Prinzip untersuchen, wo wir als Individuen in unserer Zeit stehen. Mir war klar, dass ich da teilweise auch auf visueller Ebene Dinge machen werde, die ich eigentlich niemandem zumuten möchte. Ich hab' mir sehr lang überlegt, wen man da eigentlich nehmen könnte, um beispielsweise keine Gender-Diskussion auszulösen. Denn man stelle sich nur vor, ich mache jetzt bestimmte Arbeiten mit einer Frau. Dann hab' ich natürlich sofort diese Diskussion, die mich in diesem Kontext überhaupt nicht interessiert, weil es bei den Arbeiten viel mehr um die Konstituierung von Individuen per se geht. Und so bin ich auf meine eigene Person gekommen, sozusagen als ein Hilfsmittel ...

PP: Das ist auch ein wichtiger heutiger Zugang. Heute funktioniert die Selbstdarstellung oder das Selbstporträt, vor allem das Selbstporträt in der Skulptur, eigentlich nur durch eine Art der Simulation und der ironischen Brechung. Also wenn ich an Cattelan denke oder, ganz anders, an Pawel Althamer, dann sind die Porträtdarstellungen immer sehr komplexe Brüche ... ironisch ist falsch gesagt, weil es nicht immer nur ein einfacher Bruch ist, sondern sehr komplexe Schichtungen. Anders ist ein Porträt heute auch gar nicht mehr möglich. Das ist wiederum eine Schiene, wo der Künstler mit seinem Selbst ganz

andere Möglichkeiten hat, etwas darzustellen, als wenn es was auch immer für eine andere Person ist.

WR: Wenn ich jetzt z.B. eine andere Arbeit aus dieser Serie nehme, wo ich in einem Krankenhaus-Kinderbett liege und mit Anoden am Kopf ausgestattet bin – es handelt sich dabei auch wirklich um ein medizinisches Gerät, das normalerweise Gehirnströme misst – , dann kommt das Ganze am Anfang eigentlich so „halbputzig“ daher. Ich hab’ oft solche Reaktionen der Leute erlebt: „Mein Gott, was ist denn mit dem passiert?!“, oder so ähnlich. Und dann liegen da aber ganz unscheinbar zwei Monohörer auf einem Möbel daneben, auf einem steht „Deutsch“ und auf dem anderen „Englisch“, und wenn man sich das anhört, hört man einen Monolog, der in der deutschen Version von mir und in der englischen Version ganz bewusst von einer Frau gesprochen wird, um auch diesen Konnex zur Identität zu brechen. Und das, was da zu hören ist, ist ein „Worst-case-Szenario“. Es ist ein Monolog, der im Loop läuft. Ich habe drei Wochen daran geschrieben, mit der Zielsetzung, einen gedanklichen Text zu entwickeln, der so schrecklich, amoralisch und pervers ist wie nur möglich. Da merkt man dann, dass es bestimmte Grenzen gibt, die über Sozialisation und über die Annahme von Kultur eingezogen werden im Denken. Ich hab’ die erste Version geschrieben und insgeheim im Hinterkopf gewusst, das geht eigentlich böser und noch viel, viel schlimmer. Aber ich hab’ mich richtig zwingen müssen, das zu machen, weil es einen gewissen Bruch mit Sozialisation darstellt. Die Arbeit hat eigentlich für mich den Sinn zu zeigen, dass in jedem von uns das gesamte Denk- und Handlungsspektrum da ist und dass es eine freie Entscheidung ist, von Kindheit an über Erziehung und kulturelle Codes zu entscheiden, ein soziales Wesen zu werden und nach bestimmten Normen zu leben und damit auch ein Miteinander zu ermöglichen. Ich bin immer erschüttert, wenn Leute bei gewissen Headlines in Zeitungen sagen: „Das könnte ich nie machen!“