

## Transkription

Interviewer\*innen: Gabriel Flückiger (GF) und Sarah Merten (SM)

Interviewpartner: Pius Knüsel (PK)

Datum: Donnerstag, 12. November 2015

Zeit: 9:00-10:15 Uhr

Ort: Büro von Pius Knüsel in den Räumlichkeiten der Volkshochschule Zürich, Bärengasse 22, Zürich

Pius Knüsel (geboren 1957), Publizist und Kulturvermittler, von 2002 bis 2012 leitete er die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia.

### *Kommentar zum Interview*

Wir sitzen mit Pius Knüsel an einem runden Tisch in seinem Büro. Seine Sekretärin hat uns Tee gebracht. Knüsel redet während dem Gespräch eloquent und pointiert. Seine Überlegungen schienen einerseits aus konkreten Erfahrungen noch aus der Studienzeit – sprich (Ausstellungs-)Besuche und miterlebte Projekte aus politischen und Kunstzusammenhängen – zu stammen, aber auch aus seiner Zeit als Kulturförderer und Direktor der Stiftung Pro Helvetia. Obwohl wir den Rahmen vom Forschungsprojekt ausführlich geschildert haben, fragte er uns am Schluss, wann denn unsere Masterarbeit fertig gestellt sein würde. Aufgrund der Qualität entschieden wir uns, den Grossteil dieses Gesprächs zu transkribieren.

### *Transkription*

GF: Wann stiessen sie zum ersten Mal auf den Begriff oder das Verständnis eines Off-Space?

PK: [lange Pause] Der englische Begriff kam natürlich sehr viel später. Er ist das Produkt einer Formalisierung. Man redete eher von alternativen Räumen, Räume, die anderen Betriebsbedingungen unterliegen. Meine erste richtige Begegnung mit diesen Konzepten müsste Mitte der 1970er-Jahre gewesen sein. Es gab in Cham, wo ich herkomme, einen kurzen Versuch, in einer ehemaligen kleinen Fabrik – ein wunderschöner, gelber Backsteinbau, der dann unmittelbar danach abgerissen wurde – so etwas, wie einen Off-Space zu installieren.<sup>1</sup> Für ein paar Monate gab es das. Das war für uns [atmet auf, macht Geräusch],

---

<sup>1</sup> Vermutlich handelt es sich um eine Projektreihe in der alten Fabrik Goldmatt in Cham: Von 1987 bis 1989 organisierte das Forum Junge Kunst Zug dort verschiedene Ausstellungen und Veranstaltungen. Zwischen 18. Oktober und 7. November 1987 fand eine erste Ausstellung *Moment* statt, eine Art »Bestandesaufnahme der

als ob die Zukunft passiert, irgendetwas Neues, das von anderen Leuten, nach anderen Konzepten geführt worden ist und mindestens im Anspruch mit etwas wie Gegenwart zu tun hatte. Die Fabrik hiess Goldmatt, da steht jetzt das neue Gemeindezentrum. Das war garantiert in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre. Man hat in den 1970er-Jahren generell angefangen, Ausschau zu halten nach Strukturen ausserhalb der institutionalisierten Kulturszenen, ausserhalb der grossen Apparate. Es waren die Aufbruchsjahre, in welchen man das Gefühl hatte, dass das, was die grossen Häuser machen, wenig mit dem zu tun hatte, wie man sich Kunst vorstellt. Neue Plätze zu finden, war der grosse Kampf. Ich studierte ab 1976 an der Universität Zürich. In Zürich wurde die Diskussion schon relativ stark geführt und es gab in der Roten Fabrik die ersten Versuche. Der ständige Ruf nach dem AJZ (Autonomes Jugendzentrum) existierte, das ja auch eine Form von Off-Space ist, einfach in einem allgemeinen Kulturverständnis. Die Geschichten ums Schigu (Schindlergut) erinnerten daran, dass es in Zürich in den späten 1960er Jahren einmal den Versuch gegeben hat, den Bunker zu etablieren, also einen politischen Off-Space. Dieser war am allerwenigsten geduldet. Projekte des politischen Off-Spaces, wie das AJZ und der Bunker, inspirierten schliesslich auch die Zuger, es gab ganz kurze Zeit in den Stierenstallungen einen Versuch, ein AJZ aufrechtzuhalten, vor allem mit Hasch-Tee. In der alten Kantonsbibliothek gab es später tatsächlich ein richtiges. Da mag ich mich an einen Abend erinnern, an welchem Lenox im Dachstock spielte – die Luzerner Band von Dodo Luther, Gitarrist. Die Band machte gute Texte, die Musik war deutlich intelligenter als Punk. Punk war aber entscheidend für die Ausformulierung eines Anti-Bewusstseins. Der Song ging etwa so: »Sauft eins, kifft eins, Freunde« – als die Polizei kam, hatten sie den Song gleich nochmals angestimmt, das war eine Riesenstimmung. [...] Das waren die ganz kurzlebigen Versuche, doch die Jahrzahlen weiss ich nicht mehr genau, die müsste man im Sozialarchiv in Zug nachschauen. Versuche, so etwas wie Leben zu etablieren. In der Erinnerung vermischen sich diese Geschichten mit den Diskussionen, die man in Zürich lautstark führte. Aus dem politischen Off-Space entwickelte sich dann das Konzept eines kulturellen Off-Spaces. Am Anfang war das eins, doch es zeigte sich, dass wenn es um Kunst oder Kultur geht, man eher auf Toleranz stösst und in der politischen und administrativen Welt eher Verständnis da ist, basierend auf dem Gedanken, dass sich Kultur entwickeln muss und jede Generation ihre eigenen

---

jungen, freien Kunst in der Region« (Marc Höchli), siehe u.a. Stauffer 1987. Für *137 Tage*, die zweite eine Ausstellung vom 23. April bis 23. Mai 1988 arbeiteten elf Künstler\*innen vom 15. Dezember 1987 bis 23. April in den Räumlichkeiten, siehe dazu Beck 1988 und A.S. 1988. Das Gebäude sollte zuerst im Sommer 1988 abgerissen werden, was im Frühling 1989, nach der dritten Ausstellung *Grosse Formate* (Februar bis März 1989) auch geschah (im Sommer 1988 fand noch eine Performance-Veranstaltung statt). Da auf dem Areal, wie auch Pius Knüsel erwähnt, schliesslich der Gemeindesaal von Cham gebaut wurde, scheint plausibel, dass Knüsel diese Projektreihe meinte.

Ausdrucksarten hat. Die ganze Off-Space-Kultur, die in den späten 1970er-Jahre entstand, war nichts anders, als der Versuch, Gegen-Institutionen herauszubilden. Orte, an denen sich neue Formen, neue Aussagen, neue Lebenswelten entwickeln können. Die Rote Fabrik übernahm dabei eine Leitfunktion, auch von der Grösse des Projekts her und weil es durch die Jugendbewegung der 1980er-Jahre enorm politisiert war. Die Shedhalle (Teil der Roten Fabrik) war der Prototyp eines experimentellen Kunstraums, eigentlich schon recht gross, an diesem orientierte man sich. Nach dem Modell von Zürich entstanden die Kaserne in Basel, die Usine in Genf, die Grabenhalle in St. Gallen, die Reitschule in Bern. Sie alle hatten und haben keinen eindeutigen visuellen Kunstteil mehr, die waren ganz stark in den Performing Arts zu Hause. Das hatte mit der Punkbewegung zu tun, die primär eine Performing Art war – eine destruktive Performance im Sinne von Anti-Bürgerlichkeit, Anti-Ästhetik, Demontage von dem, was uns gefangen hält. Diese Destruktion muss man als Erlebnis herstellen und kann sie nicht einfach dem/der Betrachter\*in überlassen, ob er/sie sie vollzieht oder nicht. Dies änderte sich im gleichen Zug, wie sich auch die Bedeutung der Off-Spaces verändert hat. Die Dekonstruktionsbewegung bildete einen ästhetischen Bodensatz, Punk sickerte schliesslich in den Mainstream. Was wir heute noch davon haben, sind all die Leute mit den teuren zerlöchernten Hosen. Damals lief man so rum aus Protest, heute weil man dabei sein möchte.

GF: Diese ›Mainstraemisierung‹ oder die Integration von alternativem Denken in eine Institution, die sie jetzt ganz zum Schluss anschnitten, geschah aber auch schon zeitnah, bzw. relativ früh: Beim Abbruch eines Teils des Kunstmuseums Bern, Ende der 1970er-Jahre, lud man Künstler\*innen dazu ein, sehr frei und mit wenig Beschränkungen in den Räumlichkeiten zu arbeiten, vergleichbar mit einem Off-Space. Das lief über Hans-Christoph von Tavel, den damaligen Kustos des Museums; was mich dabei interessiert, ist der Umstand, dass die neue Ästhetik, die aufkommt aufgrund einer Jugendbewegung, ziemlich schnell auch aufgenommen wird in einen grösseren künstlerischen Tätigkeitsbereich.

PK: Der Off-Space ist entstanden mit der Verstaatlichung der Kulturförderung, man kann das so sagen. Sie müssen davon ausgehen, dass im Bereich der visuellen Kunst bis in die Nachkriegszeit vieles privat finanziert wurde. Der Museumsboom, der Europa im 19. Jh. erlebte, war ein privat finanzierter Boom, das neue kapitalistische Bürgertum hat sich die Kunst geleistet, als Feld der Projektion, was das ordentliche und gute Leben wäre. Das Museum, aber auch das Theater wurden als Schule der Nation gesehen. Erst im 20. Jhdt., nach der grossen Wirtschaftskrise der 1920er-Jahre, setzte eine Verstaatlichungswelle ein, bei welcher man, vor allem in Deutschland, viele der Institutionen retten musste. Im 19. Jhdt. sind

viele Institutionen auch verschwunden, ohne dass gross Aufruhr entstand. Da wurde etwas eröffnet und nachdem der Industrielle starb, wieder geschlossen, das war eine Selbstverständlichkeit. [...] Nach dem Weltkrieg begann man auch die Institutionen zu subventionieren. Das Paradoxe ist, dass Ende der 1960er-Jahre der Staat relativ viel zu sagen hatte in der Kulturförderung und Gesinnungspolitik dominierte. Auch bei Pro Helvetia: Wer richtig dachte, war dabei, ansonsten wurde das Gesuch aus vordergründig ästhetisch-qualitativen Gründen abgelehnt. 1968 war sicher der Wendepunkt, als Kunstschaffende aus dieser Bevormundung ausbrachen. Dass Künstler\*innen dies gelang, war nur möglich dank einer Grundwelle in der Gesellschaft. Die protestierenden Student\*innen hatten eine andere Vorstellung von Freiheit und Kunst. Die Kunst ritt oben auf dieser Welle mit und stellte sehr schöne Identifikationsmuster zur Verfügung für das, was man sich unter Zukunft vorstellen könnte. Erst in diesem Moment entstand das Bedürfnis nach Off-Space, in durchaus demokratischem Denken: Wenn der Staat das eine zulässt, wieso soll das andere nicht auch Anspruch haben auf Unterstützung. Früher suchte man sich einen Mäzen und bat ihn, etwas zu bauen. Da sprach niemand von Off-Space, sondern es entstand einfach eine neue Institution mit einem neuen Profil, anderem Gepräge. Das Schicksal der Off-Spaces ist, dass sie ein Übergangsphänomen sind und dass ihre konzeptuelle Basis transitiv ist. Man kann in meiner Wahrnehmung gar nicht länger als 20 Jahre ein Off-Space sind, denn je länger man tätig ist, je mehr wird man Teil des Betriebs. Die armseligen Bedingungen können einen dazu bringen, aufzuhören – doch hat man das Durchhaltevermögen, kann man nicht behaupten, dass man off sei. Es sei denn, der Raum hat eine extreme Wandlungsfähigkeit. In der Shedhalle waren z.B. all jene extremen Ausstellungen, bei welchen die Leute den Kopf schüttelten und auch wir, die wir die Räume frequentierten, fanden die Kunst nicht besonders ästhetisch, wichtig war einzig, dass sie stattfand, dass es einen Raum, eine Gegenbewegung gab. Die Shedhalle ist heute einfach Teil des Kunstapparats, das Off bezeichnet eigentlich nur noch, dass sie im Vergleich zu einem Kunsthaus wenig Finanzierung erhält und deshalb andere Ästhetiken favorisiert. Sobald die Räume eine Initialphase überlebt haben – Les Complices\* hat z.B. schon Preise erhalten – und eine Würdigung als Bestandteil des Systems erhalten haben, ist der Off-Charakter, den man mit Opposition assoziierte, sprich einer Opposition gegen ein politisches System, das eine bestimmte Kultur favorisierte, verloren. Aus einer politischen Opposition bleibt noch eine ästhetische übrig und diese geht dann in den Mainstream über. Danach ist es nur noch eine Frage, unter welchen Bedingungen, man arbeitet. Deshalb finde ich Off-Spaces in einer funktionalen Perspektive sehr wichtig, aber ich habe einen mitleidslosen Blick drauf: ›Macht, werdet und vergeht‹ . Vielleicht ist es gut,

loszulassen, denn wenn man dranbleibt, werden die Ansprüche grösser, doch es verträgt einfach nicht mehr Kunsthallen und Museen. Das war ein Anliegen, das ich zwar erfolglos, aber auch schon bei Pro Helvetia vertreten habe: mehr in transitiven Konzepten zu denken. Institutionen und Projekte vergehen zu lassen. Ohne Träne. Ein Phänomen ist fünf Jahre lang interessant, dann braucht es noch fünf Pietätsjahre, und dann ist es vorbei.

GF: Die Christoph Merian Stiftung hat dies insofern institutionalisiert, als dass sie die Förderung auf drei Jahre beschränken, mindestens ein Jahr Pause machen und dann hoffen oder erwarten, dass sich etwas verändert bei den unterstützten Projekten. Es ist wohl zweischneidig, es gibt diese Projekte nur für kurze Zeit, weil es grundsätzlich eine erschöpfende, eruptive und kurzfristige Beschäftigung sein kann, andererseits werden die Projekte durch die Art der Förderung auch in diese Existenzweisen hineingedrängt. Die Art der Finanzierung hat grossen Einfluss.

PK: Was macht man als Förderer mit dem Phänomen Off-Space? In den 1980er-Jahren, als Innovation zum Leitbegriff der Kulturförderung wurde, hatten Off-Spaces eine rosige Zeit in jenem Feld, das man heute Projektförderung nennt. Man wartete auf jene Leute, die Sachen machten, die in den grossen Kisten nicht möglich waren, der neue Esprit, die Zukunftsverheissung. Bei Pro Helvetia konnte man qua Gesetz nur Projektförderung und keine Dauerfinanzierung machen, das ist im kommunalen Sektor etwas anders, da man sich dort weniger gegen eine Verstetigung wehren kann. Doch auch bei Pro Helvetia führten wir dreijährige Förderungen, vor allem im Tanz ein, was ich schwierig fand, da je länger die Förderung dauert, je weniger man aussteigen kann und durch stehende Subvention hat das Budget, das für anderes zur Verfügung steht, dadurch enorm schmälert. Das war im Tanz dann auch so. Ich hätte auch solche Regeln eingeführt: Höchstens zwei Durchgänge und dann müssen die Geförderten eine volle Periode aussetzen. Wenn sie diese überleben, können sie wiederkommen. Das nur als Klammer, wie extensiv man den Projektbegriff auslegen könnte. Pro Helvetia formulierte Kriterien, die nur qua Projekt erfüllbar waren. Das ist eine demokratische Form der Förderung: Jede/r kann mit einem Dossier kommen. [...] Wenn ein Projekt eine Stetigkeit erreicht hat, entsteht der Nukleus einer bestehenden Institution. Das war auch immer Teil des Selbstverständnisses jener Leute, die aus dem Off kamen. Es gibt eine natürliche Gravitation, die bewirkt, dass man ins Zentrum der Förderzone vorrückt, weil sich dort die Dinge verstetigen, die Arbeitsbedingungen besser werden, mehr Leute erreicht werden und man zum politischen Faktor wird. Das ist die Krux jeder Förderung ausserhalb von Subventionsverträgen. Sie führt zur Erwartung von Subventionsverträgen. Auch auf dem freien Markt wimmelt es von Galerien, aber dort trägt ein Privater das Risiko. [...] Die

Mengensteuerung ist im privaten Bereich über die Nachfrage des Publikums und über die Mäzene gegeben. Im öffentlich finanzierten Bereich – und Off-Spaces würden ja ohne öffentliche Gelder überhaupt nicht existieren – erfahren wir das Mengenproblem als richtige Herausforderung. Es macht keinen Sinn, dreissig Off-Spaces zu haben, so viele neue Bewegungen gibt es gar nicht gleichzeitig. Es braucht zwei Mechanismen, mit welchen man die Vermehrung steuern kann, beide sind gleich schwierig: Der Kulturchef XY bestimmt bzw. wählt aus, oder ein mechanisches Prinzip (drei Jahre und dann Pause) bestimmt die Wahl. Das Aussetzen der Förderung ist eine Prüfung: Gibt es eine Nachfrage nach dem, was ich als Off-Space anbiete? Die Förderer sind zuletzt froh, wenn es die Off-Spaces nicht schaffen. Ein permanenter Gesuchsteller weniger. [...] Die Macher werden diesbezüglich auch ausgebildet an den Schulen. Die Schwierigkeit liegt heute darin, dass man als Förderer fast nie mehr sagen kann, das oder jenes mache man nicht. Es gibt keinen verbindlichen Wertekanon, was Kunst abzubilden/zu sein hat, woran sich Relevanz und legitime Förderung messen liessen. Heute ist man an dem Punkt, dass man als Förderer zu den Inhalten gar nichts mehr sagen darf und die Art der Präsentation eines Projekts immer schwieriger zu kommentieren ist, weil jede Geste sich auch als Gegen-Geste gegen etwas, das das System dominiert oder als Gegen-Geste zur Gegen-Geste lesen lässt. Die Schraube kann endlos weit gedreht werden. Man kann dann aus gesetzlicher Sicht das Gesuch nicht mehr ausschliessen, und man muss immer wie mehr Projekte unterstützen. Auch das Amateurhafteste kann als Geste gegen die Anforderung eines Professionalismus gelesen werden, der eventuell zu einer ästhetischen Monokultur führt. Das Nichtüberzeugende wird dabei erst recht überzeugend, weil es gerade nicht überzeugt. Solche Paradoxa sind in der Kulturförderung Alltag.

GF: Wenn ich sie richtig verstanden habe, meinten Sie zuvor, dass die Gründung eines Off-Spaces vor allem aus dem Anliegen entsteht, einer Idee/ästhetische Position, die man nicht umfassend repräsentiert sieht im System, zu breiterer Öffentlichkeit verhelfen. Da gibt es aber auch andere Motivationen, z.B. Vernetzung steigern, den eigenen Bekanntheitsgrad erhöhen, aus dem Nichts heraus, aus Spontanität.

PK: Der Grundsatz ist klar: Jede/r darf ein Off-Space gründen, gegen das gibt es nichts zu sagen. Ich hatte vorher vor allem aus der Perspektive und den Herausforderungen eines öffentlichen Geldgebers gesprochen. Dass ein Off-Space auch noch weitere Funktionen erfüllt wie Vernetzung, Treffpunkt, Plattform für anderes, ist absolut legitim, erst recht, wenn die Träger den Raum aus eigenen Kräften stemmen können. Es gab in den 1970er-Jahren die Initiativen der Produzentengalerie, Produga z.B. diese Relikte sind ja bis in die 1980er-Jahre immer wieder aufgeschienen als Beispiele dafür, wie sich Künstler\*innen selbst organisieren

können. Da war die Idee der Kooperation, des Treffpunkts, des Austauschs, ästhetische Fragen, das war ein komplexer Mechanismus, der aber im Endeffekt zu wenig eingetragen hat. Professionalisierung heisst aber erstmal, dass die Fixkosten bezahlt sein müssen. Das finde ich gut. Das Problem besteht als Förderer einfach darin, dass jeder kommt und meint, dass

er auch Künstler\*in sei und Anspruch auf Förderung erhebt. »Ich möchte auch Bekanntheit, ich möchte auch einen Space, ich möchte auch Leben davon« [Knüsel zeichnet sich umhüllende Kreise auf ein Blatt Papier]. Das ist ja auch alles legitim, aber so wie Künstler\*innen im 19. Jh. funktionierten: Suchen sie sich einen Mäzen oder malen sie das, was sie verkaufen können. Die grosse Herausforderung als Förderer ist, dass man fast keine ästhetisch begründete Geste zurückweisen kann. De facto schrumpfen laufend die Fördermittel. Mein berühmtestes Beispiel ist generell für Pro Helvetia: 1970 kamen 220 Gesuche, 195 wurden positiv beantwortet, der Durchschnittsbeitrag lag ca. bei CHF 22'000.-. 2010 sind 3300 Dossier eingegangen pro Jahr, die Zustimmungsquote lag bei knappen 50%, also 1600, und der Durchschnittsbeitrag lag bei CHF 12'000.-. In diesen 40 Jahren haben wir aber noch eine Geldentwertung von 100%, das heisst, dass der Durchschnittsbeitrag 2010 bei CHF 6'000.- lag. Ist das noch seriöse Förderung?! [...] Die Relevanz und die Durchschlagskraft des Unterstützungsbeitrag sind also enorm gesunken. Die CHF 6'000.- sind häufig gar nicht entscheidend, ob das Projekt zu Stande kommt, sondern sind nur ein vergoldetes Schulterklopfen. Die anderen Förderer lassen sich auch nicht mehr wirklich durch das Urteil von Pro Helvetia beeinflussen. CHF 6'000.- sind also bloss symbolische Förderung, Konfliktvermeidung, Reduktion von Frustration.

GF: Wobei der Gegensatz, nämlich einzelne, höhere Auszeichnungen ja auch von Seiten der Off-Space-Betreiber dahingehend kritisiert wurden, dass man nicht einzelne Leuchttürme auszeichnen soll, z.B. bei den Kunstraumpreisen des Bundesamtes für Kultur (BAK).

PK: Die Preispolitik des BAKs hat einen anderen Hintergrund, das ist ein klassischer Kompromiss. Das BAK verteilte Kulturpreise stark am Giesskannenprinzip orientiert und vergibt mit CHF 25'000.- Kleinpreise, die ich als Projektförderung bezeichnen würde, nicht als Auszeichnungen. Für die systemtechnische Abgrenzung zwischen Pro Helvetia und BAK ist diese Politik äusserst unvorteilhaft. [...] Wir von Pro Helvetia waren der Meinung, dass man mehr Budget für die Projekte, die noch nicht realisiert sind, zur Verfügung stellen und Preise relativ selten, aber grosszügig bemessen sein sollten. Als die Swiss Art Awards als Eidgenössisches Stipendium deklariert waren, hat man am besten verstanden, was ein

nationaler Preis bedeutete, das war die beste Zeit. Das Stipendium richtete sich an Einzelpersonen. Diese Unterstützungsklasse kannte Pro Helvetia nicht. Dass die Preise beim BAK waren, hat einen politischen Hintergrund: Die visuellen Künste nahm die Politik als erste in den Dienst der Nation. Hodler wurde so gross, weil der Staat ihn brauchte. Auch wenn Hodler und der Schweizerische Kunstverein, der am Anfang der ersten Kunsterlasse stand, das umgekehrt sahen. Natürlich hat Hodler sich nicht einfach angepasst, sondern ein Fresko von Marignano gemacht, das die Leute erschreckten. Dennoch war es ein Staatsauftrag, gut bezahlt und öffentlichkeitswirksam.

GF: Ist es für Sie, vor dem Hintergrund des Gesagten, noch legitim, von Alternativität zu sprechen bezüglich Off-Spaces?

PK: Das Kunstsystem hat sehr viel Dynamik und es produziert ununterbrochen solche Initiativen. Die Rolle, die sie einnehmen und die Aufmerksamkeit, die sie erhalten, ist heute einfach sehr viel kleiner, speziell weil der Protestcharakter nicht mehr evident ist, gerade weil das System so tolerant geworden ist und alles im Nu absorbieren kann. Sie können heute keine ästhetische Revolution mehr inszenieren, die die Leute schockiert. Als ich in Zürich studierte und der Punk gross wurde, fand ich das auch schrecklich. Solche Musik konnte man nicht im Ernst hören. Gleichzeitig lag darin so eine Kraft und eine heftige, eindeutige Protestlinie, das Zürcher Bürgertum war wie gelähmt. Das hat, auch wenn man Punk nicht liebte, Anerkennung bewirkt. Ich weiss nicht, was heute im Busch ist, das ähnliche Schockeffekte produzieren könnte. Die Toleranz des Kunstsystems ist auch positiv, aber für jene, die sich bemerkbar machen wollen, wird es immer schwieriger. Früher konnte man mit bescheidenen Mitteln eine unglaubliche Aufmerksamkeit erzeugen. Das war auch verbunden mit einer Medienrevolution: Der Fotokopierer ist populär geworden, der E-Gitarrenverstärker ist erschwinglich geworden. Die VHS-Kassette ermöglichte die Videokunst. Die Audio-Kassette war eine erste Form von Streaming, Music on demand. Das waren die medialen Voraussetzungen, um der Revolution namens Punk zum Durchbruch zu verhelfen. Wo passieren heute die medialen Revolutionen, die komplett neue und fremde Ästhetiken hervorbringen? Die neuen digitalen Medien haben eine unglaublich zwingende ästhetische Komponente, doch darüber hinaus kommt man nicht. Die digitale Revolution hat kein interessantes ästhetisches Neuland erschlossen, sie bringt vielleicht interaktives Neuland, aber es ist schwierig abzusehen, was daraus wird. [...] Die Pixelwelt sieht für mich immer etwa gleich aus, sie ist eine ästhetische Begrenzung. An diese Ästhetik haben wir uns im Alltag bereits gewöhnt, sie provoziert heute nicht mehr. Das ist die Tragödie der Digitalisierung. Es entsteht aber vielleicht eine neue Kultur, die neue Verhaltensweisen hervorbringt, die neue

Ästhetisierungen zulassen. Bleibt die Frage, ob die neuen Off-Spaces wirklich an der Gamekonsole entstehen. Oder ob die Game-Konsole nicht eher privat ist, My-Space statt Off-Space.

GF: Doch jeder Off-Space nutzt heute das Internet als Kommunikationsmittel.

PK: Klar. Die Kommunikation wurde beschleunigt, doch das Internet hat in meiner Wahrnehmung keine wirklich neuen ästhetischen Erlebnisse erzeugt. Die ersten grossen Erlebnisse waren der Freejazz für mich – da stand einfach jemand hin und trötete los. Töne spielten

keine Rolle, Hauptsache, es kam aus ihm heraus. Mit einer klassischen Musikauffassung im Sinne von harmonischer und rhythmischer Struktur hatte das nichts zu tun – es ging nur um Energie. Solche Erfahrungen der Intensität vermittelt die digitale Welt, die immer eine vermittelte und gedämpfte Welt ist, nicht.

GF: Wobei sich fragen lässt, ob Kunst überhaupt eine solche Innovation oder Befreiung leisten muss?

PK: Das ist eine wichtige Frage. Im Sinne von Raum für Selbstverwirklichung ist es ein Grundrecht für jeden, zu sagen, auch ich mache, auch ich miete jetzt ein Ladenlokal und richte einen Space ein. Im Sinne einer Verpflichtung der Kulturförderung darauf zu antworten, könnte man auch Ja sagen. Das wäre aber ein Konzept, das sehr viel demokratischer ist als das, worum es heute im eher selektiven Modell geht. Man will heute zuletzt immer Exzellenz, was ein Überbegriff für Professionalität darstellt. Man fordert Reflexivität und findet dann, dass doch zu wenig davon da ist in den Projekten. Die Kulturförderung sucht Alternativen, doch wo sie sich auftun, stellen sie die Fördermechanismen und ihre Kriterien in Frage, weshalb sie zuletzt doch nur symbolisch gefördert werden. So bleibt eigentlich alles beim Alten, es herrscht eine diffuse Konformität, die alle unzufrieden zurücklässt, der aber schwer beizukommen ist. Ausser vielleicht durch radikale Massnahmen. Zum Beispiel ein Fördermoratorium.... Das leitende Axiom der Kulturförderung der nächsten Dekade sollte darin bestehen, den elementaren Grundsatz, dass jeder resultatunabhängig Projekte machen kann, umzusetzen. Kulturpolitik geht in diese Richtung, doch es stellt sich dann die Frage nach dem Mechanismus der Mittelzusprechung.

GF: Was der ursprünglichen Form der Förderung der freien Szene in den 1970er-Jahren zumindest im Theater entspricht, die breit und experimentelle Formate förderte. Was sich dann in den 1990er-Jahren änderte.

PK: Ja, klar. Ich nenne das die Re-Ökonomisierung der freien Szene. Es gibt jetzt überall Leistungskennzahlen. Die Entstehung von Kulturmanagement ist dabei nur die notwendige Begleiterscheinung, nicht die Ursachen.

[...]

Da die Mittel aber immer begrenzt sind, müsste man zu anderen Verteilmechanismen kommen, bzw. kann man nicht mehr sagen, dass man einen experimentellen Spirit will, weil das, was als experimenteller Spirit gilt, dann schon konditioniert ist durch das, was der Förderer will. Man müsste zum Beispiel nach dem Zufallsprinzip vergeben, damit alle die gleichen Chancen haben. Gegen eine solche Abkehr vom Expertentum bei der Förderung wird sich die Kulturszene natürlich wehren. Wobei man es nicht so kamikazehaft konzipieren müsste, sondern so aufbauen, dass die Förderung beschränkt und nur über eine bestimmte Zeit läuft – Förderung für die Aufbauphase. Wenn der Off-Space einmal steht, muss er alleine bestehen können. Wenn die Künstlerin gehen kann, muss sie allein gehen. Wenn das Projekt überlebt, ist es Teil des Systems, und wenn es untergeht, dann hat es seine Zeit gehabt. Man muss transitive Konzepte finden.

[...]

Für mich ist ein guter Zeitraum für die öffentliche Förderung 10 Jahre, danach sollten Dossiers automatisch negativ beantwortet werden. Künstlerinnen und Künstler, Projektleiter, Macherinnen, usw. sollten 10 Jahre Zeit haben, sich einen Namen zu schaffen. Aber bereits der Unwille der freien Szene, an solche Modelle nur schon zu denken, blockierte die Umsetzung bei Pro Helvetia, als ich der Stiftung vorstand.

SM: Der Vorgang treibt aber auch eine zunehmende Institutionalisierung voran, wenn man nach ein paar Jahren selber bestehen muss, heisst das auch, dass man wie eine Institution sein muss.

PK: Institutionalisierung ist ein Ergebnis von Dauer. Was lange währt, wird endlich fest. Man gründet einen Trägerverein, eine Stiftung, ein Steuerungsgremium und einen Programmbeirat. Die Präsentationsformen werden dadurch ähnlich, das ist wahr. Doch das Schöne am Off-Space ist, dass in einem Loch etwas gezeigt wird, was das Loch zu einem essentiellen Teil der Erfahrung macht.

GF: Wobei man sagen muss, dass sich die Institutionen auch immer das Erscheinungsbild von Off-Spaces aneignen.

PK: Natürlich sind die Off-Spaces auch entstanden als Versprechen einer neuen Kunsterfahrung. Das Theater Neumarkt ist 1967 entstanden als Gegenprojekt zum Schauspielhaus. Das Gleiche findet sich bei den Off-Spaces, die sagen, dass sie Kunst zeigen, die sich in den

Museen nicht findet und dass sie Kunst in einem Kontext zeigen, der ihr angemessen ist. Kein Raum mit dicken Wänden und einer Empfangsdame. Bei den Off-Spaces ist der Ort stark atmosphärisch aufgeladen. Die etablierten Institutionen haben sehr schnell gelernt, mit verwandtem Ambiente zu arbeiten. Die Politik liess das zu. Jedes grössere Museum – in der Schweiz vielleicht etwas weniger – macht alles, was Off-Spaces auch machen. [...] Die Institutionen graben den Off-Spaces das Wasser ab, sie übernehmen die ästhetischen Erlebnismuster. Das ist legitim und rettet uns vielleicht davor, aus jedem Off-Space eine Kunsthalle machen zu müssen.

GF: Dass Institutionen aber experimentelle Formate realisieren oder junge Kuratoren ans Haus holen, ist auch eine Form der Förderung einer freien Szene, insofern dadurch Arbeitsweisen aus der freien Szene an anderen Orten weiterwachsen.

PK: Da bin ich einverstanden, doch ich finde, das müsste mal politisch ausformuliert und zu einem Programm verdichtet werden, sodass es diskussionsfähig wird. Es geht in eine Richtung, die wir auch im Buch *Kulturinfarkt* vorgeschlagen haben: Dass man die grossen Institutionen zu integrativen Institutionen macht, statt zu selektiven.<sup>2</sup> Dass ein Kunsthaus den Auftrag hat, experimentelle Formate durchzuführen, könnte Teil eines politischen Auftrags sein, dass ein führendes Haus alle relevanten Prozesse zugänglich und sichtbar zu machen hat. Dabei muss man klar darlegen, wie viel Mittel dazu verwendet werden. Wenn das Kunsthaus nur aus den Restbeständen so etwas macht, dann hat das weder eine Zuverlässigkeit noch ist es irgendwie relevant. Nur kann sich heutige Kulturpolitik solche Vorgaben nicht leisten; sie gingen gegen die Freiheit der Kunst, die mit der Freiheit des Kurators/der Kuratorin verwechselt wird. Und diese Freiheit orientiert sich letztlich an den grossen Zahlen, die dem eigenen Renommee dienen.

GF: Und es stellt sich die Frage, inwiefern überhaupt Praktiken und Ästhetiken der freien Szene abgebildet werden können.

PK: Bei uns im Buch war diese Idee noch nicht ausgereift, es waren mehr Ideenanstösse. Ich glaube, dass eine Institution wie das Kunsthaus solch' eine Gravitationskraft hat, dass in ein Projekt einbezogen zu werden, welches das Kunsthaus steuert, natürlich auch eine Heiligsprechung bewirkt. Das wird man dann nicht mehr los. Dagegen wehrt sich der Off-Space und meint, dass er anders funktionieren möchte. Deshalb ist dieses Konzept nicht so zukunftssträchtig, wie ich meinte.

---

<sup>2</sup> Dieter Haselbach, Armin Klein, Pius Knüsel, *Der Kulturinfarkt. Von Allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*, Knaus, 2012. Für die Forderung nach der integrativen Institution, siehe z.B. auch Alex Farquharson, »Institutional Mores«, in: Pascal Gielen (Hrsg.), *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam: Valiz, S. 219-227.

GF: Gleichzeitig kann man sagen, dass eine Institution Infrastruktur ist. Charles Esche vom Van Abbemuseum behauptet das oft. Er selber hat eine Biografie, die sich aus den Off-Space nährte und dann kam er ans Van Abbemuseum, welches eine Sammlung und einen Auftrag hat. Er meint, dass er den Künstler\*innen auch nur den Computer oder Diskussionsraum zur Verfügung stellen kann. Das ist auch eine Art die Institution zu verstehen.

PK: Das ist für mich ein sehr reduziertes Verständnis von Institution, weil ich glaube, dass eine Institution letztlich mehr ist als nur ein Gefäß. Eine Institution ist ein Gefäß, in welchem bestimmte Inhalte besser Platz haben als andere. Ein Gefäß, das bestimmte Sinne produziert und andere nicht. Institutionen sind nie in Opposition, obwohl es ihr Traum ist. Sie sind Teil der herrschenden Macht. Das prägt sie. In so ein Gefäß geht nicht alles hinein. Man kann aus einem Opernhaus kein Haus für experimentelle Performance machen. Alle Theater wollten sich in den 1970er-Jahren aus der Tradition befreien, aber letztlich sind sie Theater geblieben – einfach mit einem leicht modernisierten Repertoire. Das Kunsthaus bleibt Kunsthaus, weil dahinter Erwartungen, Traditionen und ein politischer Auftrag stehen. Man kann im Kunsthaus nicht alles machen. Deshalb braucht es die Off-Spaces noch immer als Gegenpol. Die Rolle der Off-Spaces ist es, zu kommen und zu vergehen. Es braucht immer wieder Leute, die solches machen. Die Off-Spaces sind im besten Fall Katapulte – von dort springen die Leute ab. Wenn sie von der Kunst leben wollen, dann müssen sie in irgendeiner Form in das System reinkommen. Indem man gut ist, gut verkauft, gut gefördert wird oder einen Mäzen/eine Mäzenin findet.

GF: Inwiefern wird dabei eine Prekarisierung auch von Seiten der Förderinstanzen befördert?

PK: Einverstanden. Aber die Prekarisierung ist eine *conditio sine qua no*. Der Off-Space will ja nicht nur ästhetisch ein Gegenmodell sein oder in der Art der sozialen Verankerung und in der Form der Netzwerke und Kooperation, sondern auch ökonomisch ist er ein Gegenmodell. Dazu gehört das Prekariat. Ein gutes Training. Als Journalisten hatten wir zuerst auch eigene Zeitungen gegründet und haben soviel verdient während drei Jahren, wie wir zuerst als Kapital eingeworfen haben. Wir wollten das. Keiner hat sich über dieses Prekariat beklagt. Später wurde das honoriert. Das ist auch in der Kunst so. Dass man eine gute Idee zu vernünftigen ökonomischen Konditionen umsetzen kann, ist als Erwartung ok, doch das System honoriert nicht die Anfänge, sondern die lange Dauer. Deshalb bleiben Künstler\*innen arm: weil sie alles in die Zukunft investieren, die partout nicht kommen will. Es ist ihre Wahl. Wenige Ideen entwickeln Dringlichkeit die in Erfolg umschlägt. Die Überlebensfrage ist Teil der Erneuerung.

GF: Das Gegenmodell ist jenes der Kreativwirtschaft und dass man sich als Künstler\*in als Start-up zu organisieren beginnt.

PK: Das ist die Vollendung der Ökonomisierung, gegen die ich nichts einzuwenden habe.

Es ist ja nicht so, dass alles, was sich am Markt behauptet, a priori Schrott ist. Ich sehe drei Optionen: Man stellt existentielle Fragen aus einer ökonomisch desaströsen Situation heraus, man geht an den Markt oder man hat das Glück, in den Betrieb zu kommen. Im Idealfall gibt es Übergänge. Ich weiss nicht, ob es der Kunst guttut, wenn alle ein bedingungsloses Grundeinkommen haben, es würden sich einfach noch mehr Leute dort tummeln, die mit der Kunst gar nichts am Hut haben. Und die existentielle Frage, die uns an Kunst, Musik, Literatur so fasziniert, würde sich in Nichts auflösen. Zurück bliebe eine Menge Unterhaltung. Den Anspruch, den man an Künstler\*innen hat von Seiten der Kulturförderung ist, dass die Künstler\*innen immer neu und innovativ sein müssen. Reckwitz spricht dabei von der konformen Nonkonformität.<sup>3</sup> Künstler\*innen müssen sich immer wieder absetzen, das ist die Grundregel.

---

<sup>3</sup> Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.