



CANDIDA HÖFER
KUEHN MALVEZZI

CANDIDA HÖFER KUEHN MALVEZZI

ISBN 978-3-86560-637-2



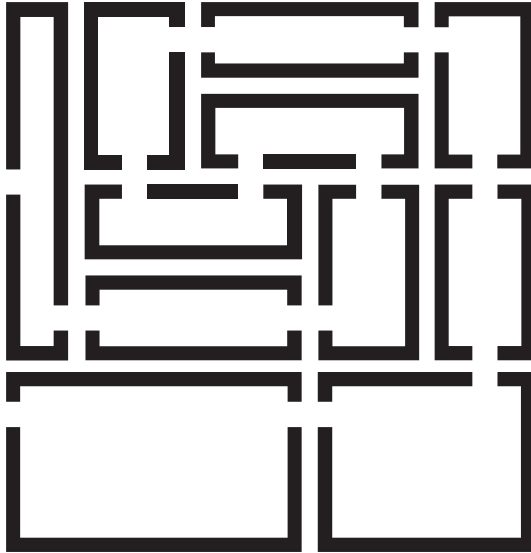
9 783865 606372

VERLAG
DER BUCHHANDLUNG
WALTHER KÖNIG

Seit 2002 macht Candida Höfer Bilder von Räumen der Architekten Kuehn Malvezzi. Es handelt sich um eine Form der Zusammenarbeit, die sich auch in der von Doreen Mende kuratierten gemeinsamen Ausstellung 2008 im Schloss Morsbroich widerspiegelt. Die in dieser Publikation versammelten Architekturen und Räume entstanden in der intensiven Zusammenarbeit mit verschiedenen Projektarchitekten von Kuehn Malvezzi, insbesondere mit Nina Beitzen, Karin Fendt und Thomas Güthler. Ralph Müller hat die aufnahme- und labortechnische Unterstützung koordiniert. Die Grafikerin Alexandra Papadopoulou hat Fotografie und Architektur in dieser Publikation zusammengeführt.

Candida Höfer has been taking pictures of the spaces of the architects Kuehn Malvezzi since 2002. This is a form of collaboration that is reflected in the joint exhibition in Schloss Morsbroich, 2008, curated by Doreen Mende. The architecture and spaces collected in this book are the product of intensive collaboration with various Kuehn Malvezzi project architects, in particular Nina Beitzen, Karin Fendt and Thomas Güthler. Ralph Müller coordinated the photographic and technical support and the graphic designer Alexandra Papadopoulou has brought together the photography and architecture for this book.





Die auf der Documenta 11 ausgestellten Arbeiten wurden nicht als Objekte, sondern als Räume zueinander in Beziehung gesetzt. Das Ergebnis ist eine heterogene und zugleich verdichtete Abfolge von Installationen, deren Beziehungen sich erst im Prozess des Ausgestelltwerdens entfalten. Dieses Konzept verlangt eine räumliche Struktur, die die Arbeiten gleichermaßen verbindet und trennt und sich als konkrete Form im kuratorischen Prozess bis zum Tag der Eröffnung modifizieren lässt.

Dem Entwurf für die Ausstellungsarchitektur in den 6.000 Quadratmeter großen Hallen der ehemaligen Binding-Brauerei lag die Idee der Bewegung in einer Stadt zugrunde. Wie im Städtebau bilden die räumliche Disposition der architektonischen Elemente und die Aneignung des Raums die beiden Hauptpole in einer modularen Matrix, die verschiedene Raumgrößen und Anordnungen ermöglicht. Statt jedoch spezifische Räume zu modellieren, bilden die Bewegungen der Besucher den Ausgangspunkt für die räumliche Anordnung der Arbeiten.

Die Bewegungen wurden nach zwei Typen unterschieden: *En suite* – einer fließenden Bewegung von Raum zu Raum, bei der die Installationen linear nacheinander betrachtet werden – und *Shortcut* – einer zielgerichteten Bewegung zu bestimmten Räumen, um dort einzelne Arbeiten aufzusuchen. Die Route jedes Besuchers setzt sich während der Ausstellung folglich aus einer Kombination beider Bewegungsarten zusammen. Die subjektiv erlebte Sequenz von Räumen lässt die Installationen damit zu einem Teil einer jeweils individuellen Erzählung werden.

DOCUMENTA 11 BINDING-BRAUEREI, KASSEL 2002

The exhibited works at Documenta 11 relate to each other as spaces rather than objects. The result is a condensed, but also heterogeneous, succession of installations, whose relationships only begin to unfold through the process of their being exhibited. The concept demands a spatial structure that both connects and divides the work and whose concrete form can be modified up until the day of opening.

The concept that lay behind the development of the design for the exhibition architecture in the 6,000m² halls of the former Binding brewery, was the idea of circulation in a city. As in urban development, the design revolves around the two axis points of the spatial distribution of architectural elements and the use of space in a modular matrix, both of which define the various room sizes and arrangements. Rather than the focus being on the creation of specific spaces, the movements of the visitor become the departure point for the spatial arrangement of the works.

The movement of the visitor is divided into two forms: *En suite* – a flowing movement from room to room, in which the installations are viewed consecutively in a linear fashion; and *Shortcut* – a focused movement to a particular space to find a specific work. The movement of every visitor to the exhibition involves a combination of these two forms. This subjective experience of the spaces allows the installations to become part of each individual narrative.







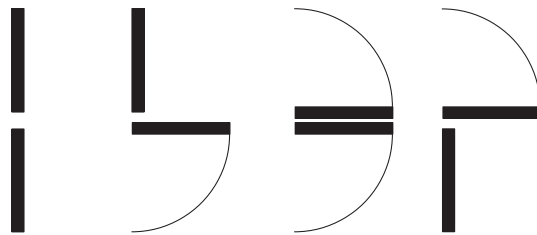




Für das Büro der Galeristin wurde das Motiv der Flügeltür wörtlich umgesetzt. Die Flügel sind dabei nicht wie üblich am äußeren Rahmen angeschlagen, sondern drehen sich um die Mittelachse der Türöffnung. Als punktuelle architektonische Intervention markiert die Tür den Brennpunkt zwischen White Cube und dessen typologischer Gegenseite, dem Schauraum des Galeristen. Die verschiedenen Arten der Öffnung – ganz geschlossen, zur Galerie geöffnet, zum Arbeitsbereich geöffnet und vollständig offen – erzeugen unterschiedliche Raumsituationen und sind damit ein räumliches Abbild des Modus Operandi einer Galerie: von Ausstellung und Verkauf über Administration bis hin zur Schaltung zu einem großen zusammenhängenden Raum.

GABRIELE SENN GALERIE, WIEN 2002

The concept of the 'double-winged door' is realised literally for the gallerist's office. Here though the 'wings' are not attached to the outer frame in the standard layout, but instead swing on the door's central axis. This architectural intervention punctuates the point of divergence between the white cube and its typological opposite, the gallery owner's showroom. The different ways in which the door can be opened – shut, open to the gallery, open to the work area, completely open – create different spatial environments and as such mirror the modus operandi of the gallery: from exhibition and sales, to administration, to the creation of a single interconnected space.

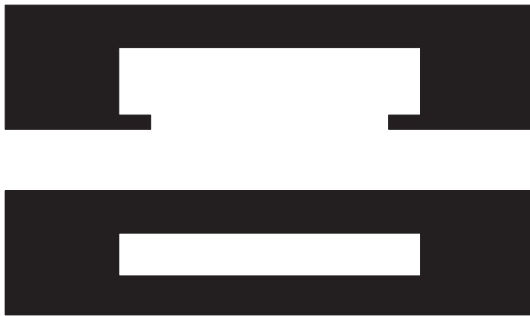


Gabriele Senn Galerie Wien I 2004







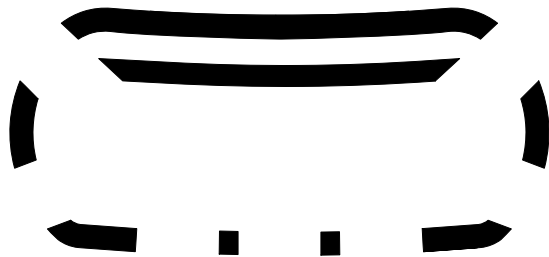


Das Schauspielhaus erhält durch den Umbau des Foyers einen neuen Auftritt. Die bis zur Neugestaltung verbaute, unübersichtliche Situation wird durch die Entfernung des mittig angeordneten Kassenbereichs freigespielt. Hier finden sich heute ein Wartebereich mit Sitzgelegenheit und Informationstischen. Der neue Bodenbelag leuchtet in intensivem Rot und weckt Assoziationen an einen roten Teppich. Kontrastiert wird dies durch die Alltäglichkeit des fugenlos verarbeiteten Kunstharzbelags und das Leitsystem, das wie eine Fahrbahnmarkierung auf den Boden aufgetragen ist. Das Foyer wird damit zu einer Bühne für die Besucher. Dieser Eindruck wird durch zwei neue Einbauten beiderseits des Eingangs noch verstärkt: Sie gliedern das Foyer in Kassen- und Aufenthaltsbereich und erinnern durch ihre hellgraue Farbgebung und die ins Zeichenhafte vergrößerte Architektur an Kulissen – die Kasse als Prototyp des Kiosk und – als dessen räumliche Invertierung – der Aufenthaltsbereich als Durchgang mit stirnseitig angeordneten Bänken.

FOYER SCHAUSPIELHAUS, HANNOVER 2002

The theatre has been given a new appearance by the conversion of its foyer. The foyer, which until its renovation had been cluttered and hard to navigate, has been opened up by the removal of the central box office area. Instead, the space now contains a waiting area with seating and information desks. The new floor covering is an intense, shining red and provokes associations with the 'red carpet'. This is contrasted with the everyday feel of the seamless resin coating as well as the signage, which is incorporated into the floor like road markings. The foyer functions, therefore, as a stage for the visitors. This impression is further reinforced by two new installations placed on either side of the entrance, which divide the foyer into a box office and a waiting area, and which are reminiscent of stage scenery, through the use of light-grey colours and an emblematic, course architecture: the box office as a prototype of the kiosk and – as its spatial inversion – the waiting area as a channel with forward-facing benches.





Der Wettbewerbsentwurf für die Umgestaltung von Fassade und Eingangsbereich des historischen Akademietheaters sah die maximale Öffnung zwischen Innen und Außen vor. Realisiert wurde dies mittels einer Aufweitung des Eingangs von zwei auf drei Türachsen. Durch Verschiebung der bestehenden Wandpfeiler und Einfassung der Öffnungen mit Vollwandspiegeln erscheinen die neuen Eingänge weit und durchlässig. Innen erhielt das Foyer durch die Auskleidung mit Leder ein maßgeschneidertes Futteral, das den ovalen Raum in ein öffentliches Interieur transformiert. Kasse, Buchverkauf, Sitzmobiliar sowie Belüftung und Beleuchtung sind in die warmgraue Lederverkleidung integriert und treten dadurch nicht als individuelle Elemente hervor. Die in der Mitte geschaffene Freifläche funktioniert wie ein Platz im öffentlichen Raum und bietet als Pausenfoyer Gelegenheit zum Gespräch.

FOYER AKADEMIETHEATER, WIEN 2002

The competition proposal for the redesign of the façade and foyer of the historical Akademietheater envisioned the maximum openness between internal and external. This was realised by widening the entrance from two to three door axes. By moving the existing pilaster and surrounding the opening with wall-to-wall mirrors, the new entrances appear to be wide and permeable. Inside, the foyer receives a tailor-made lining, a leather casing that transforms the oval room into a public interior. The box office, book sales area, seating and even the ventilation, are all integrated into the warm grey leather, ensuring that no individual elements take precedence. The open area that has been created in the centre of the space functions like a public square and facilitates conversation when being used as an intermissions foyer.





KASSE

Die Einführung von großflächigen Lichtelementen im Foyer der Schirn erzeugt eine neue Aufmerksamkeit für den Raum und relativiert damit die Dominanz der vorhandenen Säulen und Treppen. Das Erdgeschoss ist von einem auf ganzer Länge durchlaufenden Lichtstreifen eingefasst, der gleichzeitig als Leitsystem fungiert. Im Obergeschoss überformen dagegen vier Lichtwände die vorhandene Architektur und definieren den Raum neu. Eine zweite Einfassung des Raums verläuft entlang der zentralen Balustrade im Obergeschoss: Hier werden die aktuell laufenden Ausstellungen angezeigt. Die Verwendung einer RGB-Lichtsteuerung ermöglicht dabei eine ausstellungsspezifische Farbgebung des Leitsystems, dessen große Lettern ohne Bezug zum Maßstab des Raums eine eigene, neue Räumlichkeit definieren.

Beleuchtung, Anzeigeeinrichtungen und Beschriftung erscheinen nicht als Objekte, sondern definieren durch ihre grafisch gestalteten Oberflächen einen neuen Raum. Einrichtungen wie Kasse, Information und Garderobe sind als einfache kubische Einbauten unterhalb der Lichtelemente angeordnet und treten durch ihre reduzierte Formensprache im Raum zurück.

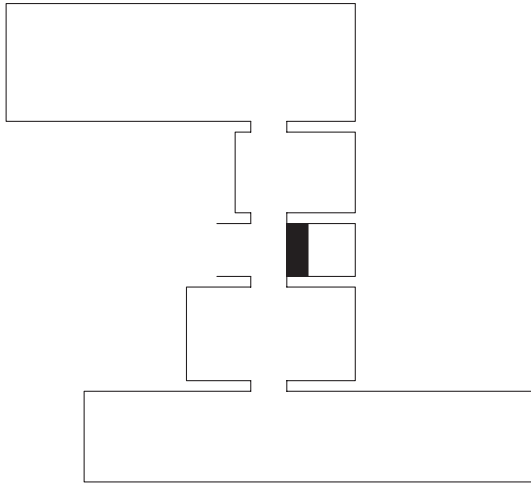
FOYER SCHIRN KUNSTHALLE, FRANKFURT 2002

The introduction of large lighting elements in the foyer of the Schirn creates a new focus in the space through which the dominance of the existing columns and stairs are put into perspective. The ground floor is framed with a seamless strip of light which also functions as signage. In contrast, four walls of light reshape the existing architecture on the upper floor, completely redefining the space. A second border also runs along the balustrade of the floor above, which is where current exhibitions are announced. The use of RGB light controls makes it possible to create an exhibition-specific, coloured lighting system, whose large letters define an idiosyncratic, new space without regard to the scale of the room.

Lighting, displays and lettering do not appear as objects, but instead define the space through the graphic forms of their surfaces. Facilities, such as the ticket office, information desk and cloakroom, are arranged as simple, cubic features beneath the light elements and are scaled back through their restrained design.







Galleria Gió Marconi Milano II 2005

Die Räume der Galerie verteilen sich auf zwei Gebäude, für die ein gemeinsamer Zugang im Hof definiert wurde. Dieser neue Brennpunkt ist gleichermaßen Eingang, Empfangsbereich und Emblem der Galerie Gió Marconi. Die Corporate Identity wird durch die Verwendung der Farbe Gelb an drei Stellen aufgegriffen: einem Gesimsband über dem Eingang und den straßenseitig angeordneten Ausstellungsräumen sowie beim Empfangstresen, der dadurch gleichsam als verräumlichtes Logo der Galerie erscheint. Die Ausstellungsräume sind außen vollflächig mit grauen Metallpaneelen geschlossen. Innen sind die in verschiedenen Gebäudeteilen liegenden Räume wie auf einer Perlenkette aufgereiht entlang einer Achse miteinander verbunden. Bis auf die Ausstellungsräume, die als White Cube leer bleiben, sind alle Räume mit einem kubischen, teils raumhohen Mobiliar ausgestattet, das als 1:1-Modell seiner selbst erscheint: glatt, grau, ohne jeglichen Hinweis auf seine Herkunft.

GIÓ MARCONI, MILANO 2003

The spaces of the gallery are spread over two buildings, for which a single entrance has been created. This new focal point is at once the entrance, reception area and emblem of the Gió Marconi gallery. The corporate design of the gallery is reflected in three areas through the use of the colour yellow: a cornice runs above the entrance and the exhibition rooms facing the street, as well as the reception desk, which simultaneously functions as a three-dimensional logo for the gallery.

From outside, the exhibition rooms are completely enclosed with grey metal panelling. Inside, the rooms that lie in different parts of the two buildings are lined up along a connecting axis, like a string of pearls. Apart from the exhibition spaces, which are kept as empty white cubes, all of the rooms are fitted with cubic furnishings, sometimes the height of the room, that seem like 1:1 models of themselves: sleek, grey, without any hint of their provenance.











Im Zuge der Konversion des Maria-Theresien-Schlössels in ein College wurde an der Stelle eines ehemaligen Badehauses ein Neubau errichtet. Der Baukörper ist in der Mitte einer dreiflügligen Anlage positioniert, die heute als Studentenwohnheim genutzt wird. Parkseitig ist der Bau bis zum ersten Obergeschoss mit Erdreich angeschüttet. Treppen auf beiden Seiten führen nach oben in den Park, wo sich das Gebäude als Pavillon präsentiert. Das zwei Geschosse hohe Auditorium im Obergeschoss ist gleichsam das Herzstück der Anlage auf dem Campus. Zum Park hin öffnet es sich mit einer Treppenanlage mit Sitzstufen, die als Ort zum Verweilen konzipiert ist. Großformatige Panoramafenster dienen der Belichtung und gewähren größtmögliche Transparenz zwischen Park, Auditorium und Wohnheim. Die auch von diesem direkt zugängliche Terrasse auf dem Dach rückt den Campus auf ungewöhnliche Weise ins Blickfeld: Wie auf einem Plateau taucht der Betrachter durch den erhöhten Standpunkt ganz in die Parklandschaft ein.

Ein zentraler Einbau, in dem alle technischen Gebäudefunktionen untergebracht sind, bestimmt die innenräumliche Disposition des Baukörpers: Wie ein auseinandergeschobenes Element, das im Untergeschoss dienende Räume aufnimmt, bildet der Einbau im darüberliegenden Auditorium dazu das formale Gegenstück: Hier ist er als Durchgang zwischen beiden Gebäudeseiten geöffnet.

LAUDER BUSINESS SCHOOL, WIEN 2004

As part of the conversion of the Maria-Theresien-Schlössel into a college, a new building was erected on the site of a former bathhouse. The structure is positioned in the middle of a three-winged complex, which is now used as a halls of residence. The building is banked up with earth to the first floor on the side that faces the park. Steps on either side of the building lead up to the park, from where the building presents itself as a pavilion. The two-storey-high auditorium is in many ways the heart of the campus complex. It opens out onto the park down a flight of steps with specific steps designed for sitting and is conceived as an area in which one can spend time. Large panorama windows light the space and allow for as much transparency between park, auditorium and halls of residence as possible. The terrace on the roof, which is also directly accessible, brings the campus into focus in an unusual way: as if on a plateau, the observer is completely immersed in the landscape of the park through the elevated viewpoint.

A central fixture, in which all of the building's technical functions are housed, defines the interior character of the structure: like an element that has been telescopically extended, taking in the rooms of the basement and forming their symbolic opposite in the auditorium above. It opens up here as a passageway between both sides of the building.

























Statt der im Wettbewerb geforderten Umgestaltung der Fassaden wurde ein Entwurf für eine Neugestaltung des Vorplatzes eingereicht. Anstelle einer großen architektonischen Geste wird so der Fokus von der Fassade auf den offenen Platzraum verlagert, was die vorhandene anonyme Architektur in den Hintergrund rückt und die dominante Position des Baukörpers an der Blockecke relativiert. Gleichzeitig wird der Raum zwischen Museum und Wohnbebauung durch diese Neudefinition aktiviert – vom Blockrand bis tief in sein Inneres, wo er sich als Fußweg zum Jüdischen Museum fortsetzt.

Komplementiert wird diese räumliche Konversion durch eine spielerische Behandlung der neu eingeführten Architekturelemente: Das Buchstabenfeld funktioniert als Foyer im Außenraum, das die Besucher intuitiv ins Museum leitet. Durch seine Farbigkeit löst sich die signalgelbe Fläche vom einheitlich grauen Asphalt und macht den Raum zu einem Ort gesteigerter Aufmerksamkeit: einem überdimensionalen Spielfeld, dessen zufällige Anordnung von Namen und Buchstaben indirekt auf die umfangreiche Sammlung der Galerie Bezug nimmt und damit vielfältige Assoziationen weckt.

BERLINISCHE GALERIE, BERLIN 2004

Instead of redesigning the façade, as stipulated by the competition, a proposal for the redesign of the forecourt was submitted. Rather than making a big architectural gesture, the focus is transferred from the façade to the open space of the plaza, pushing the existing anonymous architecture into the background and bringing the dominant position of the building on the corner of the block into perspective. At the same time, the space between the museum and the residential buildings is activated through this redefinition, from the edge of the block deep into its interior, where it functions as a pathway to the Jewish Museum.

This spatial conversion is complemented by a playful handling of the newly introduced, architectural element: the field of letters functions as an outdoor foyer, intuitively leading the visitor to the museum. The bright yellow area detaches itself from the uniform grey asphalt with its colourfulness and brings greater attention to the space: an oversized playing field, whose random composition of names and letters refers indirectly to the extensive collection of the gallery and therefore arouses manifold associations.



Berlinische Galerie Berlin | 2006





Garderobe

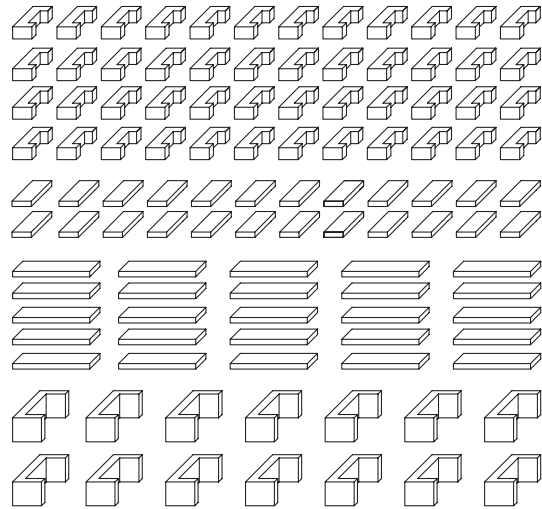




Intro-Tool ist eine von Stefan Bidner kuratierte Ausstellung, deren Exponate nicht Objekte, sondern Ereignisse sind. Die Konzeption der Ausstellung als bewegliche Form nimmt das Mobiliar in seiner Mobilität ernst, statt es zur Architektur zu machen. Eine Folge von Raum-Situationen, die durch den konkreten sozialen Gebrauch produziert werden, bildet die sich wandelnde Ausstellungsform. Das Display setzt sich aus einem Set von Elementen zusammen, die zu unterschiedlichsten Anordnungen im Raum miteinander kombiniert werden können: Bank, Tisch, Regal und Bühne entstehen erst im Verhältnis zum aktuellen Ereignis und werden anschließend wieder transformiert. Die Elemente aus weißem Dämmstoff sind trotz ihrer voluminösen Präsenz physisch leicht. Ihre Erscheinung ist durch eine rote Linoleumkaschierung ins Zeichenhafte überhöht: als infrastrukturelle Elemente aus einem vergänglichen Material, die gebraucht und mit der Zeit auch verbraucht werden.

KUNSTRAUM INNSBRUCK, 2004

Curated by Stefan Bidner, 'Intro-Tool' is an exhibition that exhibits events rather than objects. The concept of the exhibition as a flexible form takes the mobility of the furnishings seriously rather than turning them into architecture. A series of room-settings, produced through concrete social use, generate the shifting form of the exhibition. The display is made up of a set of elements that can be combined with one another to create the most diverse compositions: bench, table, shelves and stage first come into being in relation to the current event and are subsequently transformed again. The elements, which are made of white insulating material, are physically light, despite their voluminous presence. Their emblematic appearance is exaggerated by a red laminated linoleum: like infrastructural elements made of a perishable material that is both used and also used up over time.



Kunstraum Innsbruck | 2004



Veranstaltungen sind Räume, die zur Anwesenheit von mehr als 50 Personen bestimmt

Kategorie		Anzahl		Anzahl	
Stunde	Tag	Tag	Tag	Tag	Tag
08	08	08	08	08	08
09	09	09	09	09	09
10	10	10	10	10	10
11	11	11	11	11	11
12	12	12	12	12	12
13	13	13	13	13	13
14	14	14	14	14	14
15	15	15	15	15	15
16	16	16	16	16	16
17	17	17	17	17	17
18	18	18	18	18	18
19	19	19	19	19	19
20	20	20	20	20	20
21	21	21	21	21	21
22	22	22	22	22	22
23	23	23	23	23	23
24	24	24	24	24	24
25	25	25	25	25	25
26	26	26	26	26	26
27	27	27	27	27	27
28	28	28	28	28	28
29	29	29	29	29	29
30	30	30	30	30	30
31	31	31	31	31	31
32	32	32	32	32	32
33	33	33	33	33	33
34	34	34	34	34	34
35	35	35	35	35	35
36	36	36	36	36	36
37	37	37	37	37	37
38	38	38	38	38	38
39	39	39	39	39	39
40	40	40	40	40	40
41	41	41	41	41	41
42	42	42	42	42	42
43	43	43	43	43	43
44	44	44	44	44	44
45	45	45	45	45	45
46	46	46	46	46	46
47	47	47	47	47	47
48	48	48	48	48	48
49	49	49	49	49	49
50	50	50	50	50	50

Serviceleistungen

Einrichtung und Unterhaltung von Bibliotheksstellen
 Einrichtung und Unterhaltung von Bibliotheksstellen
 Einrichtung und Unterhaltung von Bibliotheksstellen

Einrichtung und Unterhaltung von Bibliotheksstellen
 Einrichtung und Unterhaltung von Bibliotheksstellen
 Einrichtung und Unterhaltung von Bibliotheksstellen

Einrichtung und Unterhaltung von Bibliotheksstellen

Einrichtung und Unterhaltung von Bibliotheksstellen
 Einrichtung und Unterhaltung von Bibliotheksstellen
 Einrichtung und Unterhaltung von Bibliotheksstellen

Einrichtung und Unterhaltung von Bibliotheksstellen

Einrichtung und Unterhaltung von Bibliotheksstellen



Nördlich des Museums für Gegenwart im Hamburger Bahnhof erstreckt sich eine weite, teils brachliegende Industrielandschaft mit Lagerhallen und Schuppen. Hier stehen die Rieckhallen, in denen nach dem Umbau die Friedrich Christian Flick Collection untergebracht ist. Die Museumserweiterung ist durch eine zweifach geknickte Brücke, die räumlich als Teil des Ausstellungsparcours konzipiert ist, mit dem Hamburger Bahnhof verbunden. Dieser Weg öffnet sich an seinen Wendepunkten mit zwei großflächigen Fenstern auf die umgebende Industrielandschaft und stellt so einen unmittelbaren Bezug zum Ort her.

Die Laderampe der ehemaligen Lagerhallen wurde nach Außen mit einer Blechfassade geschlossen, die an beiden Enden von ursprünglichem Mauerwerk eingefasst ist. Diese Einhausung erzeugt einen neuen Innenraum, der als 250 Meter langer Korridor entlang der Ausstellungsräume verläuft. Er dient gleichermaßen als Ausstellungs- und Erschließungsraum und gewährt in regelmäßigen Abständen Ausblicke auf die Industrielandschaft.

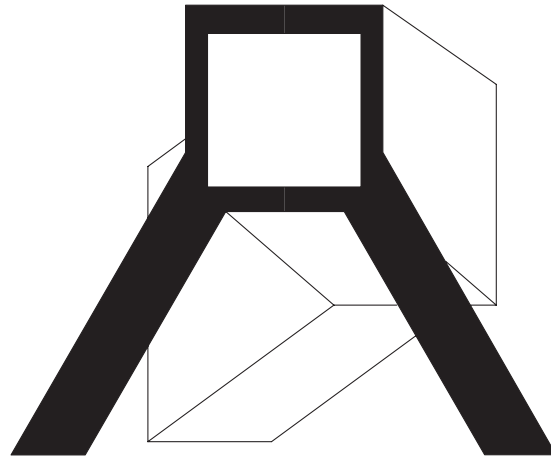
Die insgesamt acht Hallen im Ober- und Untergeschoss sind als zusammenhängender Parcours miteinander verbunden. Technische Infrastruktur und das Belüftungssystem sind unsichtbar in die neue Dachkonstruktion integriert, das Lichtkonzept ist ein ausgeklügeltes Zusammenspiel von Tages- und Kunstlicht: Das Spektrum umfasst mit Tageslicht von oben, symmetrisch und asymmetrisch einfallendem Licht von der Seite und vollständig künstlicher Beleuchtung alle Situationen vom White Cube bis zur Black Box.

**FRIEDRICH CHRISTIAN FLICK COLLECTION,
BERLIN 2004**

A broad industrial landscape of warehouses, sheds, and partly wasteland, stretches north of the Museum für Gegenwart in the Hamburger Bahnhof. This is where the Rieck warehouses are located, which have been home to the Friedrich Christian Flick Collection since their conversion. The museum extension is connected to the Hamburger Bahnhof by a bridge with a double bend, which is designed as a spatial element of the exhibition route. The enclosed bridge is opened up to the surrounding industrial landscape through two large windows at the points where the bridge turns, creating a direct connection to the site.

The outer sides of the loading ramps of the former warehouse are closed off with metal sheet cladding and at both ends by the original brickwork. This encasement creates a new interior space, which runs alongside the exhibition rooms as a 250-metre long corridor. It serves as both an exhibition and access space and affords views of the surrounding industrial landscape at regular intervals.

The eight halls in both upper floor and basement are connected to form a coherent route through the building. The technical infrastructure and ventilation system are integrated invisibly into the new roof construction. The lighting concept is an ingenious combination of daylight and artificial light: the full spectrum of possibilities is encompassed, with daylight from above, inclined symmetrical and asymmetrical light from the sides as well as full artificial lighting, for every situation, from white cube to black box.



Rieck-Halle Berlin | 2004











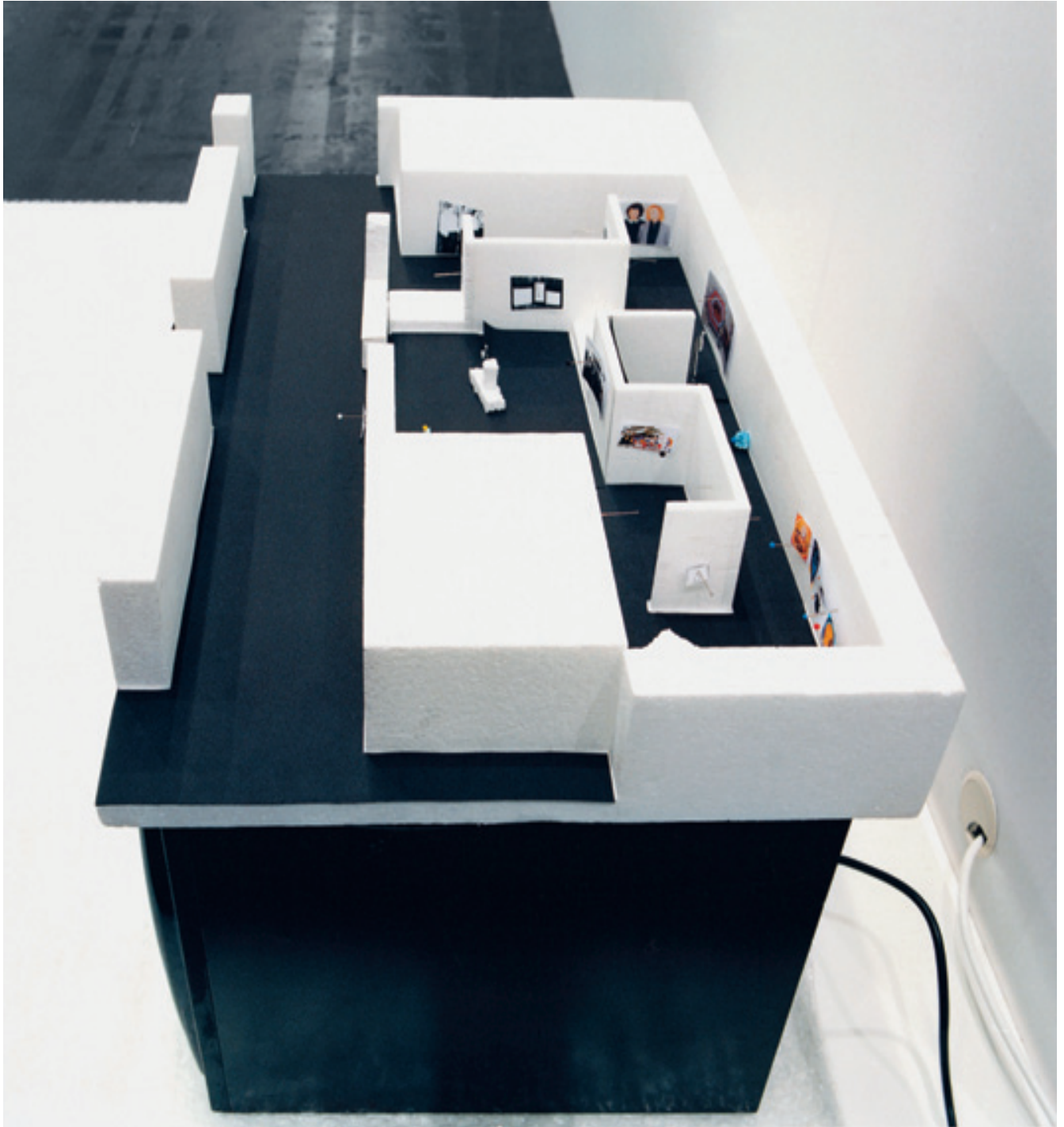


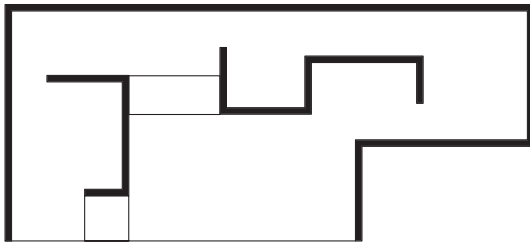












Die von Renate Goldmann kuratierte Sonderausstellung in der Art Cologne 2005 zeigte anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der Förderkoje eine Auswahl von Arbeiten, mit denen heute bekannte Künstler wie Thomas Ruff, Candida Höfer, Günther Förg, Thomas Schütte, Stephan Balkenhol, Neo Rauch, Dirk Skreber, Stefan Kern, Rosemarie Trockel, Gregor Schneider, Tracey Emin als Nachwuchskünstler vor bis zu 25 Jahren ihr Debüt hatten. Die Sonderschau ist als Parcours mit Blickachsen konzipiert, der mit einem zentralen, mäandrierenden Wandeinbau durch die Ausstellung führt. In diesen Einbau integrierte Bänke ermöglichen Blicke auf die Ausstellung, die eine Spannung zur quer verlaufenden, linearen Bewegung im Raum aufbauen. Die Architektur grenzt sich deutlich vom übrigen Messebau der Art Cologne ab, dessen schachtelartige Einbauten keine Bewegung im Raum zulassen. Das Konzept für die Sonderschau besitzt Modellcharakter und wurde für andere Ausstellungen wie „Die nackte Wahrheit“ und „Matisse“ weiterentwickelt.

25 m²/ART COLOGNE, KÖLN 2005

The special exhibition at Art Cologne 2005, curated by Renate Goldmann, marked the 25th anniversary of the Förderkoje by exhibiting a selection of debut works by artists who are now well known, such as Thomas Ruff, Candida Höfer, Günther Förg, Thomas Schütte, Stephan Balkenhol, Neo Rauch, Dirk Skreber, Stefan Kern, Rosemarie Trockel, Gregor Schneider and Tracey Emin. The special exhibition was designed as a route with sight lines that lead the visitor through the exhibition around a central, meandering wall. Benches integrated into this feature enable views of the exhibition that establish a tension of diagonal linear movement in the space. The architecture is clearly distinguished from the other exhibition structures in Art Cologne, where box-like constructions restrict movement through the space. The concept for the special exhibition became a model for other exhibitions, being further developed for 'Die nackte Wahrheit' and 'Henri Matisse'.



Die von Tobias Natter kuratierte Ausstellung über das Nackte und das Öffentliche in der Wiener Kunst um 1900 ist zugleich auch eine Ausstellung über die Grenzen des Ausstellbaren, da die Wiener Kunstschaue kurz nach 1900 die ersten kuratierten Ausstellungen waren, die die Freiheit der Präsentation einforderten. Die Ausstellungsarchitektur thematisiert diesen enthüllenden Blick – was und wie dem öffentlichen Blick in Form einer Ausstellung freigegeben wird – durch einen Parcours, der die jeweils andere Seite des durch breite Ottomane gegliederten Ausstellungsraums wie eine Bühne erscheinen lässt, auf der die Besucher wandeln. Der blickende Besucher gerät damit selbst ins Blickfeld. Der Aufbau teilt den ohnehin lang gestreckten Ausstellungsraum der Schirn ein weiteres Mal in Längsrichtung. Die sich ergebenden theatralen Blickräume lassen den Ausstellungsraum gleichwohl breiter als gewöhnlich erscheinen.

**DIE NACKTE WAHRHEIT/SCHIRN KUNSTHALLE,
FRANKFURT 2005**

The exhibition on nakedness and the public in Viennese art, curated by Tobias Natter, is also an exhibition about the limits of the 'exhibitible'. The Viennese art shows held shortly after the year 1900 were the first curated exhibitions that demanded freedom of presentation. The exhibition architecture creates a theme of this revealing issue – how and in what way the public view is freed through the form of an exhibition – with a route through the exhibition divided by wide ottomans, that makes the opposite side of the exhibition space seem at any one time like a stage on which the visitors are walking. The visitors themselves come to the fore. The construction divides the already elongated exhibition space of the Schirn lengthwise. Nevertheless, the resultant theatrical viewing spaces make the exhibition room appear wider than usual.



Schirn Kunsthalle Frankfurt | 2005





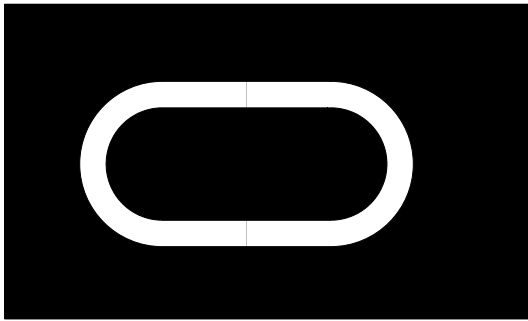












Die Ausstellung zeigt eine Auswahl von Arbeiten des Büros Kuehn Malvezzi, die auf einem großen Diatisch präsentiert werden und die Galeriewände freilassen. Einzige Ausnahme bildet eine Fotografie von Candida Höfer, die eine Raumsituation in der ehemaligen Binding-Brauerei nach dem Rückbau der Ausstellungsarchitektur der Documenta 11 zeigt. Der Leuchttisch verweist durch seine Funktion als Werkzeug zum Sortieren zugleich auf die archivarische Tätigkeit, die dem Ausstellen vorangeht. Die Form des Tisches nimmt die Proportion des Raums auf und verdichtet sie in Form einer Rennbahn zu einem autonomen Objekt. Die Ausstellung wird dadurch selbst „Momentanes Monument“ und so zu einem Teil jener Projekte, die hier präsentiert werden. Die Ausstellung thematisiert die Frage nach dem Ausstellen von Architektur, die hier als hinterleuchtetes Dia nur medial vermittelt wird, im Original aber nicht ausstellbar ist. So wird auch der elementare Unterschied zu den im übrigen Haus ausgestellten Kunstwerken deutlich gemacht, die im Original zu sehen sind und nicht durch Repräsentation vermittelt werden.

**MOMENTANE MONUMENTE/
BERLINISCHE GALERIE, BERLIN 2005**

The exhibition shows a selection of works from the office of Kuehn Malvezzi, presented on a huge slide-viewing table, leaving the gallery walls blank. Blank but for a solitary photograph by Candida Höfer, which shows the interior of the former Binding brewery after the exhibition architecture for Documenta 11 had been deconstructed. Through its function as a sorting tool, the light table simultaneously refers to the archival activities preceding the exhibition. The shape of the table takes in the proportions of the room, compressing them into an autonomous object in the shape of a racetrack. The exhibition is thus itself a 'momentary monument' and becomes a part of the projects that it presents. The exhibition broaches questions around the exhibition of architecture, which is communicated only medially here as backlit slides and which cannot be exhibited in original form. In this way the elementary difference to the artworks that are exhibited in the rest of the building is made clear: they can be viewed as originals and are not mediated through representation.



Für Mühlbauer Headwear wurde das Prinzip des Galerieraums auf den Flagship Store übertragen: Das Ladengeschäft wird zum White Cube, in dem die aktuellen Kollektionen zur Schau gestellt werden. Das schwarz-weiße Corporate Design wird mit dem Display für die Hüte in Raum übersetzt. Lediglich weiße Boards und ein schwarzer Sockel erstrecken sich auf gesamter Länge in die Tiefe des Ladens. Die auf ihnen präsentierten Hutmodelle erscheinen wie Schmetterlinge einer Sammlung, aufgereiht in serieller Ordnung. Das individuelle Design der Modelle kommt dabei umso stärker zur Geltung, je mehr die Hüte als Teil dieser Ordnungsstruktur wahrgenommen werden und sich gleichzeitig von ihr unterscheiden. Der L-förmige Raum des kleinen Geschäftslokals wird optisch durch eine großflächige Verspiegelung der Wand vis-à-vis des Schau-fensters um die fehlende Raumecke erweitert.

MÜHLBAUER HEADWEAR, WIEN 2005

For Mühlbauer Headwear, the principle of the gallery space was transferred to a flagship store: the shop becomes a white cube, in which the current collection is displayed. The black and white corporate design is translated into the space through the hat-displaying elements, with white boards and a black plinth stretching across the entire length of the shop. The hats presented on them look like butterflies in a collection, lined up in serial order. The individual design of each model is more strongly accentuated, the more that the hats are perceived as part of this structured order and therefore simultaneously distinguish themselves from it. The small L-shaped room is optically enlarged, with a large-surface mirror on the wall opposite the shop window opening out the missing corner of the room.

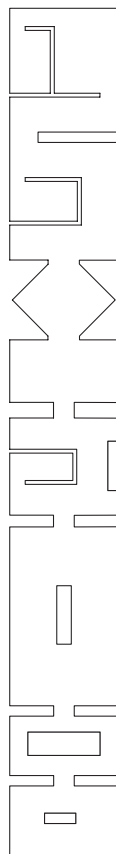


Mühlbauer 1 Wien | 2007









Die von Pamela Kort kuratierte Ausstellung bezieht sich im Titel auf die Arbeit „I like America and America likes me“ von Joseph Beuys. Das Video der einwöchigen Performance mit einem Kojoten in der New Yorker Galerie René Block von 1974 markiert den Schlusspunkt der Ausstellung über die deutsche Indianerbegeisterung. Die Herausforderung für die Ausstellungsarchitektur bestand darin, die sehr heterogenen Exponate – Malerei, Dokumente, Bücher, Warburg-Dias, Karl-May-Zimmer, Plakate, Filme und mehr – in der Ausstellung gleichwertig nebeneinander zu setzen, ohne ein Sammelsurium zu erzeugen. Die Neue Welt in der deutschen Wahrnehmung und wissenschaftlich-künstlerischen Darstellung von Humboldt über Warburg und May bis hin zu Beuys sollte das Thema der Reise und der vermittelten Darstellung zugänglich machen.

Die Ausstellung wurde daher als Folge sehr unterschiedlicher Räume mit je eigener Geometrie und Farbgebung konzipiert. Unterschiedliche Hängungsarten und Displays für jedes Thema schaffen so einen erinnerungsfähigen Parcours. Die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst wird zugunsten der Idee von Darstellung vermieden; die gezeigten Dokumente erhalten durch die präzise Präsentation eine Autonomie jenseits der bloßen Illustration.

I LIKE AMERICA/ SCHIRN KUNSTHALLE, FRANKFURT 2006

The title of the exhibition, which was curated by Pamela Kort, relates to the work *I like America and America likes me* by Joseph Beuys. The video of the week-long performance with a coyote in the René Block Gallery in New York in 1974 is shown at the Schirn, marking the climax of the exhibition about the German fascination with Native Americans. The challenge for the exhibition architecture was in positioning the very heterogeneous exhibits – paintings, documents, books, Warburg slides, a Karl May room, posters, films and more – next to one another and with equal value without creating an omnium-gatherum. The New World in German perception and scientific-artistic representation, from Humboldt via Warburg and May, right up to Beuys, should make the theme of the journey and its portrayal accessible.

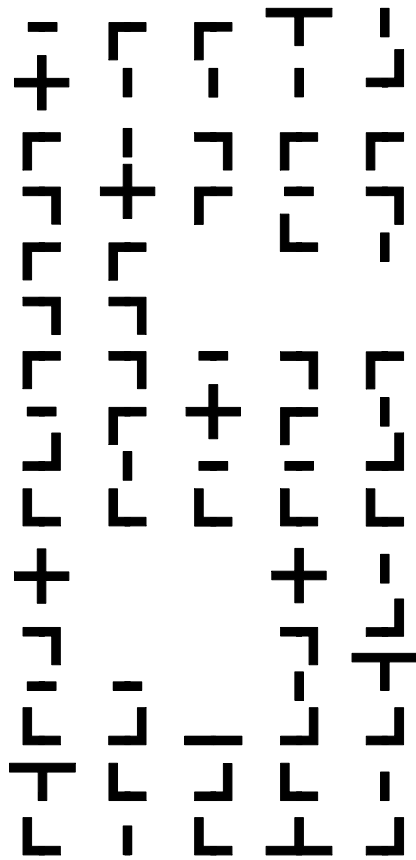
The exhibition was therefore designed as a series of very different spaces, each with its own geometry and colouring. A memorable route through the exhibition is created with different forms of hanging and displaying for each theme. The differentiation between art and non-art is avoided in favour of the idea of display; the documents shown gain autonomy beyond mere illustration through their precise presentation.











Das Grundprinzip einer Kunstmesse wird invertiert: Es entsteht ein Negativ-Raum, in dem es keine Kojen und Gänge mehr gibt, sondern offenen Raum.

Die Galerienstände werden als freistehende Elemente konzipiert, die jeweils eine der zahlreichen Hallenstützen als Ausgangspunkt haben: I, L, T und + sind die vier möglichen Konfigurationen, die an Stelle der gewohnten, nach Quadratmetern aufgeteilten Standgrößen treten. Die Wände werden als begehbare Lagerräume in Stützenbreite ausgeführt, so dass den Galeristen ein unauffällig integrierter Nebenraum zur Verfügung steht.

Die Anordnung als Installation zwingt die Galeristen zur räumlichen Gestaltung ihrer Stände in Form von Einzelpräsentationen der von Ihnen vertretenen Künstler. Statt der sonst üblichen Marktplatzsituation entsteht dadurch eine Ausstellung, deren Anordnung von Galerienständen de facto der Messedirektor Michael Neff kuratiert.

FINE ART FAIR FRANKFURT 2006

The fundamental principle of an art fair becomes inverted: a negative room is generated, in which there are no longer any booths or hallways, just open space.

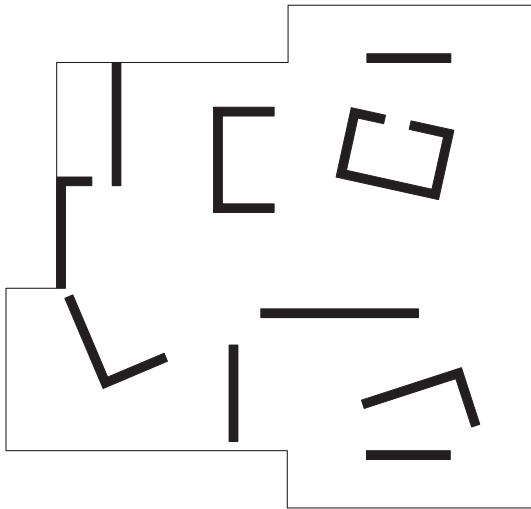
The gallery stands were designed as freestanding elements, each taking one of the numerous columns as its point of departure: I, L, T and + are the four possible configurations, replacing the usual stands that are assigned according to surface area. The walls are designed as walk-in storage rooms, the width of the columns, so that the gallery owner has a discrete and integrated side room at their disposal.

This installation arrangement forces the gallery owners to spatially compose their stand in the form of the individual presentations of their artists. Rather than the usual marketplace situation, an exhibition is created in which the arrangement of the gallery stands is, de facto, curated by the fair director Michael Neff.









Die Architektur greift die Frage nach der Ausstellbarkeit von Aktionen auf, die als Dokumentationen in einer Vielzahl unterschiedlicher Medien vorliegen – als Fotografien, textuelle Beschreibungen, Filme und Projektionen. Als solche besitzen alle Exponate der Ausstellung unterschiedlichen Status, da es keine eindeutige Trennung von Dokument und Werk mehr gibt: Aktion und Ausstellung stehen in wechselseitiger Beziehung zueinander. Alle Arbeiten werden daher hängend an der Wand präsentiert, es gibt keine Dokumentation in Tischvitrinen.

Das Display bezieht sich auf das Motiv des fließenden Übergangs durch die Verwendung einer kontinuierlichen Skala von Rahmungsarten. Das ausgestellte Material wird durch die Art der Rahmung mehr oder weniger stark auratisiert und mal als einzelne Arbeit freigestellt oder im Zusammenhang einer Werkgruppe gezeigt. Die Anordnung der Wände strukturiert den Raum dabei als Landschaft mit Blickachsen und stellt durch Nähe und Distanz Bezüge zwischen den Arbeiten her. So entwickelt sich die Ausstellung von der Raummitte mit den kollektiven Arbeiten zu den Rändern, wo Einzelpositionen und Installationen wie beispielsweise Valie Export's Arbeiten zu sehen sind.

FOKUS 03 AKTIONISMUS/MUMOK, WIEN 2006

The architecture tackles the question of the 'exhibitability' of actions, which exist as documentation in a multitude of different media: photographs, textual descriptions, films and projections. As such, all of the exhibits in the exhibition have a different status as there is no longer any clear division between document and work: action and exhibition form a reciprocal relationship with one another. All of the works are therefore hung on the wall – there is no documentation displayed in table vitrines.

The display relates to the motif of the 'seamless transition' through the use of an uninterrupted scale of types of framing. An aura is created around the exhibited material, the strength of which is determined by its frame. The pieces are presented as either individual works or in connection with a group of works. The arrangement of the walls structures the space as a landscape with multiple sight lines and establishes relationships between the works through proximity and distance. In this way the exhibition develops from the centre of the space, where the collective works can be found, to the edges, where individual pieces and installations, for example Valie Export's work, can be seen.

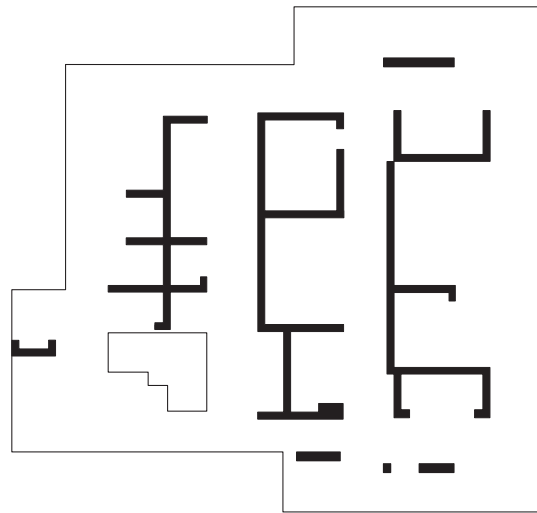




Die Ausstellung ist in mehrfacher Hinsicht als Magazin konzipiert, an Stelle von Blickachsen und Point de Vues im Raum tritt eine Ausstellungsarchitektur, die wie ein Einbau in einem Depot erscheint. Der Gang durch die Ausstellung gleicht dadurch eher dem Blättern und Lesen eines Katalogs: Die Anordnung der Displays, die formal an Verkaufsstände erinnern, entspricht einerseits der Thematik von Pop-Art und Realismus und korrespondiert durch den anti-narrativen, seriellen Aufbau andererseits auch mit den konzeptuellen Arbeiten in der Ausstellung. Vor allem aber reflektiert die Konzeption als begehbares Schaudepot die Anti-Musealität der meisten Exponate und das Paradoxon ihrer Zurschaustellung, was sich am deutlichsten etwa an der Präsentation der Fluxus-Arbeiten zeigt. Eine Ausnahme stellt die Arbeit von Lawrence Weiner dar: In den freigestellten Gangfluchten ist sie die einzige In-Situ-Arbeit an den vorhandenen Museumswänden, die ansonsten vollkommen leer bleiben. Die Ausstellung gerät damit zu einer frei im Raum positionierten Großinstallation.

FOKUS 03 KONZEPTKUNST/MUMOK, WIEN 2006

The exhibition is designed, in many respects, around the concept of 'Magazin' (meaning both magazine and a storage). Instead of creating lines of vision and *point de vues*, the exhibition architecture looks like fixtures and fittings in a depot. Movement through the exhibition is, therefore, more like browsing through and reading a catalogue. The arrangement of the displays, whose form is reminiscent of sales stands, is consistent with the subject of pop-art and realism on the one hand and corresponds with the conceptual works in the exhibition on the other, through the anti-narrative, serial composition. Above all, however, the conception as an accessible show-depot reflects the anti-museality of most of the exhibits and therefore the paradox of their 'being exhibited', most clear in the presentation of the Fluxus works. The work of Lawrence Weiner is the only exception: it is the only work displayed in situ on the museum walls, which otherwise remain completely blank. The exhibition, therefore, becomes a huge installation, freely positioned in the space.



Mumok Wien IV 2007















Wie schon beim Headwear Flagship Store sind auch beim Modesalon die Farben des vorhandenen Corporate Design – Schwarz und Weiß – die einzige formale Dominante. Das Erdgeschoss ist als reines Schaufenster konzipiert, hier findet sich keine Ware, sondern lediglich eine Auswahl von Modelldisplays und die Kasse. Ein schwarzes Loch, das durch die vollflächig verspiegelte Wand optisch noch vergrößert wird, führt in großem Schwung mit einer Treppenspirale in den Hauptraum im Untergeschoss. Räumlich wird damit eine Sogwirkung erzeugt: Die Abwärtsbewegung stellt sich als Einladung für den Besucher des Mode-salons dar.

MODE MÜHLBAUER, WIEN 2007

As was the case with the headwear flagship store, the colours of the existing corporate design – black and white – are the only dominant symbols in this fashion house. The ground floor is designed to be purely a showcase: there are no goods here, simply a selection of displays and the cash register. A black hole, that is made even larger by the reflections of a wall-to-wall mirror, swings down a spiral staircase to the main room in the basement. It creates a spatial tension: a downward motion that invites the visitor to follow.



Die Mittelaltersammlung des Belvedere wird mit zwei unterschiedlichen Aufstellungsstrategien präsentiert: als offene Schausammlung und als verdichtetes Schaudepot. Beide Ausstellungen sind in barocken Prunkräumen untergebracht. Diese Räume und die Ausstellung verstärken sich in ihrer Wirkung gegenseitig: Die Displays sind in Gestalt und Anordnung nicht dem Raum angeglichen, sondern definieren vorhandene räumliche Qualitäten unabhängig von deren Oberflächengestaltung neu. So wurden in einem Raum Altartafeln in originaler Aufstellung als frei im Raum stehendes Display errichtet, was die Höhe der Schlossgewölbe zur Geltung bringt. Im Carlone-Saal dagegen ist die Aufstellung der Skulpturen auf einem gemeinsamen Podest so gewählt, dass der idealisierte Blickpunkt der barocken Illusionsmalerei exakt mit dem theatralen Blickpunkt auf die mittelalterlichen Skulpturen zusammenfällt.

Das Schaudepot im Prunkstall erhält mit der Einführung einer schwarzen Archivwand ein zeichenhaftes Element, das sich als Rückgrat durch alle Räume zieht: Diese Wand ist zugleich Gehäuse für die Klimatechnik und Display für die Dokumentation, die Bilder und die Skulpturen.

BELVEDERE/PRUNKSTALL, WIEN 2007

The Belvedere's medieval collection is presented through two different exhibition strategies: as an open, viewable collection and as a condensed viewable repository. Both exhibitions are housed in baroque palace rooms. The rooms and the exhibitions mutually amplify their impact: the displays do not match the room in design and layout, rather they redefine the existing spatial qualities, independent of their surface design. Altarpieces are erected in the spaces as freestanding displays, as they would have originally stood, accentuating the height of the palace's arches. In contrast, the sculptures in the Carlone hall are mounted on a shared platform, chosen so that the idealised focus of the baroque illusion paintings coincides exactly with the focus of the medieval sculptures.

With the introduction of a black archive wall, the viewable repository in the palace stalls gains an emblematic element that stretches through every space like a backbone: this wall simultaneously houses the air-conditioning and displays documentation, pictures and sculptures.



Oberes Belvedere Wien | 2007



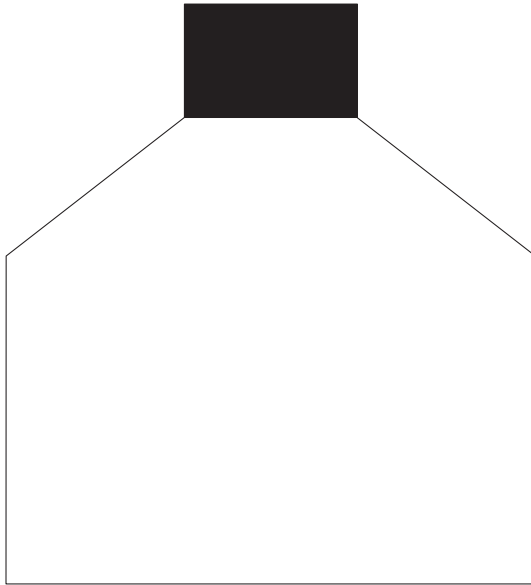












Der Umbau des ehemaligen Fabrikgebäudes für die Julia Stoschek Collection ist durch zwei kontrastierende Vorgaben charakterisiert: Die Fassade war denkmalgerecht im Original zu erhalten, während die innere Organisation für den bewohnbaren Kunstspeicher einer Sammlung zeitgenössischer Medienkunst zu verändern war.

Erreicht wird dies durch eine Haus-im-Haus Konstruktion: Der Einbau einer zweiten Wand belässt das äußere Erscheinungsbild der Fassade unangetastet und erfüllt gleichzeitig die Anforderungen für die installativen Projektionen der in jährlichem Wechsel gezeigten Ausstellungen.

Die übereinander liegenden Ausstellungsbereiche sind räumlich durch einen großen Deckendurchbruch miteinander verbunden. Der Parcours folgt der vertikalen Öffnung und führt durch die Ebenen des Hauses: Vom Projektionsraum im Untergeschoss in die öffentlichen Ausstellungsbereiche im Erdgeschoss und ersten Obergeschoss, in die großen Gesellschaftsräume der Sammlerin in dem 12 Meter hohen, lichtdurchfluteten Dachgeschoss. Von hier gelangt man über eine filigrane Treppenkonstruktion zu den beiden privaten Wohnebenen und von dort weiter auf die neue Dachplattform, die den krönenden Abschluss des Gebäudes über einem neuen Mittelaufbau bildet. Durch seinen Signetcharakter spielt er auch auf den ehemaligen Firmenschriftzug an, der hier einst über dem Gebäude leuchtete.

JULIA STOSCHEK COLLECTION, DÜSSELDORF 2007

The conversion of the former factory building for the Julia Stoschek Collection is characterised by two contrasting stipulations: the landmark façade was to be preserved in its original form, while the interior organisation was to be rearranged to form a habitable art repository with a collection of contemporary media art.

This was achieved through a house-within-a-house construction: the installation of a second wall leaves the outward appearance of the façade untouched and at the same time meets the demands of the installation projects in the year-long exhibitions.

The exhibition areas, which sit on top of one another, are spatially connected through a large opening in their ceilings. The exhibition route follows this vertical opening and leads the visitor up through the levels of the building, from the projection room in the basement, to the public exhibition areas on the ground floor and first floor, to the large collector's 12-metre-high loft, which is flooded with light. From here you can reach two private floors via a delicate staircase construction, followed by the roof platform. On top of the new extension, it forms the crowning conclusion, its sign-like character referencing the former logo that once shone above the building.





















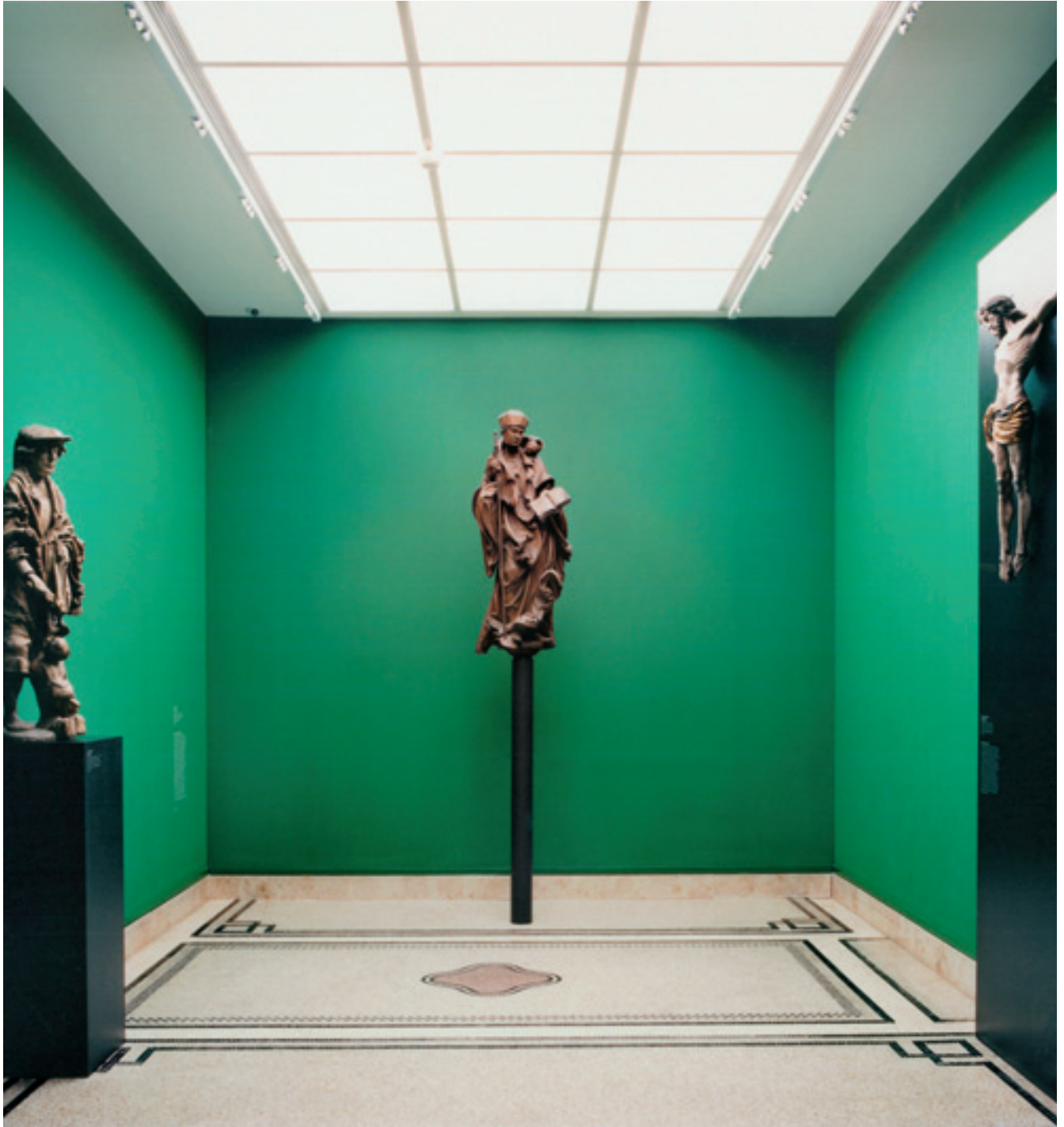




Die Villa aus dem 19. Jahrhundert mit den späteren Galerieanbauten wird als Haus des Sammelns und Forschens erlebbar gemacht, die ehemaligen Obergeschossräume der Villa mit ihrer teilweise fest eingebauten Möblierung werden als Studioli wiedergewonnen. Als Räume stellen sie dadurch zusammen mit den Exponaten auch das Sammeln und Forschen im 19. Jahrhundert selbst aus. Der Parcours wird durch räumliche Rückführung auf die Privathausstruktur entmusealisiert. Dabei schafft die farbige Wandgestaltung einen Rhythmus, der den Parcours strukturiert und erinnerbar macht. Im Vergleich zur früheren Aufstellung erscheinen die Exponate bei gleicher Lichtintensität nach der Umgestaltung deutlich heller: Der vormals weiße Hintergrund wurde abgelöst durch Wände, deren Farbgebung von warmgrau bis zu teils intensiv leuchtenden Tönen variiert. Das neue Lichtkonzept kombiniert dabei eine Grundbeleuchtung mit punktueller Exponatausleuchtung. Die für dieses Vorhaben entwickelten LED-Strahler konnten so eingebaut werden, dass sie die Skulpturen fast unsichtbar ausleuchten. Die neuen anthrazitfarbenen Displays sind teilweise mit Hauben ausgestattet und sind als Einzeldisplay in Größe und Form entweder Teil eines Sets oder einer Serie, deren unterschiedliche Elemente sich zu verschiedenen Konstellationen miteinander kombinieren lassen.

LIEBIEGHAUS, FRANKFURT 2008

The 19th-century villa and its later gallery extensions can now be experienced as a place of collection and research. The former upper-floor rooms of the villa, with their partially built-in furnishings, have been reclaimed as *studioli*. In this way the rooms themselves, together with the exhibits, also exhibit collection and research in the 19th century. The exhibition route is de-musealised into the structure of the private house through its spatial reduction. In doing so, the coloured design of the walls accomplishes a rhythm that makes the passage through the exhibits structured and memorable. Compared to the former exhibition, the exhibits now appear much brighter, though the light intensity remains unchanged: the previously white background has been replaced by walls whose colouring varies from warm grey to, in parts, intensively luminescent tones. The new lighting concept combines ground lighting with the spotlighting of exhibits. The LED-spotlights that have been developed specifically for this purpose can be built-in in such a way as to be almost invisible. The new anthracite-coloured displays are partly fitted with hoods and, as single displays, are either a part of a set or a series whose different elements are combined to offer different arrangements.

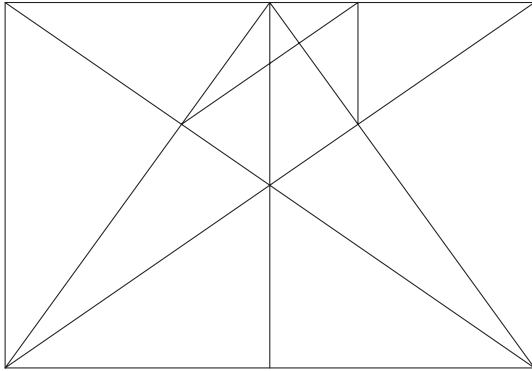












Die Candida Höfer Stiftung befindet sich seit 2008 in einem Klinkerbau des Kölner Architekten Hans Schilling aus dem Jahr 1958. Der Umbau des Gebäudes in ein Arbeits-, Archiv- und Gästehaus beschränkt sich auf das Auskleiden der Innenräume mit weißen Schrank- und Paneeleinbauten sowie die Einrichtung von Studio, Bibliothek und Besprechungsräumen mit jeweils spezifischen Tischen. Die ursprünglich für ein Fotostudio entworfenen Räume haben teilweise Ateliercharakter und sind als fließende Raumfolge konzipiert. Nach ihrem Umbau bilden sie heute den Mittelpunkt der Stiftung für das Archivieren, Sichten und Präsentieren von Bildern.

Der Arbeitstisch mit Schubladen für Candida Höfer, dessen Elemente sämtlich auf einer 2:3-Proportion beruhen, markierte gemeinsam mit anderen Studioräumen den Ausgangspunkt der Umbauarbeiten. Die Verwendung der Farbe Weiß für die gesamte Einrichtung und die zurückhaltende Materialität des fugenlos verarbeiteten Mineralwerkstoffs steht in starkem Kontrast zu den im Original erhaltenen Oberflächen wie dem Parkett und dem Keramikboden, die durch den Einbau neu miteinander verknüpft werden.

CANDIDA HÖFER STIFTUNG/STUDIO, KÖLN 2008

Since 2008 the Candida Höfer Stiftung has been housed in a redbrick building that was designed by the Cologne architect Hans Schilling in 1958. The conversion of the building into a work, archive and guest house was confined to the lining of the interior space with white cupboard and panel fixtures and the furnishing of the studio, library and meeting rooms, each with its own specific desk. The rooms that were originally designed to be a photo studio have an atelier character and are conceived as a flowing series of spaces. They now form the epicentre of the foundation for the archiving, viewing and presentation of pictures.

Candida Höfer's worktable with draws, whose elements are all based on a proportion of 2:3, marks the point of departure for the conversion work, alongside other studio rooms. The use of white for all of the fittings and the reserved materiality of the seamless solid-mineral material is a stark contrast to the surfaces as they were originally found. These, including the parquet and ceramic floor, have been reconnected with one another through the conversion.















Kuehn Malvezzi Unsere Zusammenarbeit mit Candida Höfer begann 2002, als wir den Auftrag bekamen, die Ausstellungsbauarchitektur für die Documenta 11 zu gestalten und damit auch die Binding-Brauerei in Kassel, in der Candidas Rodin-Projekt installiert wurde. Nach der Documenta schaute sie sich weitere Projekte von uns an und begann an einer Reihe von Fotografien zu arbeiten, für die sie 2004 auch Aufnahmen in der leeren Brauerei machte, als nur noch Teile unserer Architektur standen. Trotzdem waren manche Räume noch immer so zu erkennen, wie wir sie angelegt hatten. Wie verstehst du das Verhältnis von Architektur und Präsentation oder dem präsentierten Werk, um mit einem konkreten Beispiel wie der Documenta zu beginnen?

Okwui Enwezor Was ich im Hinblick auf die Beziehung von Candida Höfers Werk und diesen Bildern der Binding-Brauerei hier wirklich interessant finde, ist die offensichtliche Tatsache, dass Höfers Arbeiten die Perspektive der „Artefakte“, wenn man so will, zum Ausgangspunkt machen, die archivhafte Präsenz der Räume und ihre institutionalisierten Typologien, darunter auch Bibliotheken und Sammlungen. Was an der Zusammenarbeit mit euch und an den Fotos von der Binding-Brauerei außerdem interessant ist, ist die Umkehrung der Logik, der unablässigen archivhaften Einschreibung im Werk

OKWUI ENWEZOR

Kuehn Malvezzi Our work with Candida Höfer started in 2002 when we were asked to create an exhibition architecture for Documenta 11 and hence also for her installation of her Rodin project at the Binding brewery in Kassel. Following Documenta she started looking at our other works and began a series of photographs, including those made at the same empty brewery two years later in 2004, when only parts of our architecture were left, but you could still perceive spaces the way we had created them. How do you see the relationship between architecture and display or the displayed work, starting with a concrete example like Documenta?

Okwui Enwezor What is really very interesting for me in terms of the relationship between Candida Höfer's work and these documentations here is, of course, the obvious fact that Höfer's works start from the point of view of the 'artefacts', if you will, the kind of archival presence of spaces, and their institutionalised typologies such as libraries, collections, among others. What is still interesting in this collaboration with you and these photos of Binding is the inversion of that logic of constant archival inscription within Candida Höfer's

Candida Höfers. Es kommt mir vor, als würde sie ihren Blick hier nur auf die Spuren richten, auf das, was geblieben ist, das entvölkerte Archiv, wenn man so will. Auf diese Weise wird das Gebäude bzw. der Raum selbst zum Stellvertreter. Diese Bilder, diese leeren, entvölkerten Räume haben etwas Geisterhaftes. Und in ihrer tödlichen Stille finde ich sie alarmierend, auf produktive Weise. Die Anatomie der Architektur entpuppt sich hier als die Möglichkeit, das Problem zu umgehen, die Ausstellung ausschließlich über die Struktur der gesammelten Kunstwerke oder Artefakte wahrzunehmen. Beim Betrachten dieser Bilder stellt sich bei mir unwillkürlich ein Eindruck ein, der sich gewissermaßen wieder auf Candida Höfers Werk insgesamt bezieht: dass der Ausstellungsraum hier zum anthropologischen Objekt wird. In gewisser Weise wird er damit wieder in das System zurückgeführt, in die Typologie dieser Räume – ganz gleich, ob es sich nun um ein Diorama oder eine Bibliothek handelt – was typisch für Höfers archivhafte Fotopraxis ist. Solche anthropologischen Räume sind interessant. Und es ist interessant, die Ausstellung spezifisch als anthropologisches Objekt zu betrachten.

Kuehn Malvezzi Es geschieht, ohne die Architektur mit symbolischen Zeichen oder Illustrationen aufzuladen.

Okwui Enwezor Aber genau deshalb finde ich die Vorstellung von einem entvölkerten Raum, dort wo der Raum etwas Schwellenhaftes gewinnt und doch eine Art geisterhafte Präsenz hat, so frappierend. In den Bildern dieser Räume ist eine Art Schwingung zu spüren, wenn wir sie ohne die Kunstwerke er-

IM GESPRÄCH MIT KUEHN MALVEZZI IN CONVERSATION WITH KUEHN MALVEZZI

work. It seems to me that she is just looking at the traces, the remainders of the evacuated archive. So the building or the space itself becomes a representation of that and there is a kind of spectral quality to the images, to these empty, evacuated spaces. I find that in its deadly stillness it is alarming, in a productive sense. Here the anatomy of architecture becomes 'the' way of getting around the problem of always seeing the exhibition only through the structure of the collected mass of artworks or artefacts. Looking at these images one of the things that I absolutely feel that relates back to Candida Höfer's work is that, in a sense, the exhibition space becomes an anthropological object. So it's really reinserted into the mechanism, into the typology of these spaces, whether it's a diorama or a library, common to Höfer's archival photographic practice. These kinds of anthropological spaces are interesting. To look at the exhibition specifically as an anthropological object is interesting.

Kuehn Malvezzi It happens without loading the architecture with any figurative signs or illustrations.

Okwui Enwezor But that's why for me the idea of the evacuated space, in which the space gains both a certain liminal quality, but also has a kind of a spectral presence, is so striking. There is a kind of vibration, if you will, in the image of the spaces when we apprehend it without the artworks. So if you look

fassen. Blickt man also in einen Korridor, wirkt er fast wie eine Skulptur von Bruce Nauman, behäbig, bedrohlich, klaustrophobisch.

Insofern hat unsere Raumerfahrung eine höchst interessante haptische oder semantische Dimension. Dies ist kein Raum, in dem früher einmal die Kunst gewohnt hat – vielmehr wird der Raum selbst zum Gefäß für Körper. Ich finde die Zusammenarbeit mit Candida Höfer sehr interessant, weil Ausstellungen aus meiner Sicht auch kulturelle Praktiken sind und nicht einfach nur Präsentationsflächen. Meiner Meinung nach sind Ausstellungen im Grunde eine sehr spezifische Form kultureller Praxis. Unter genau diesem Gesichtspunkt hat sich Candida Höfer in ihrem Werk mit der Geschichte der Institutionen auseinandergesetzt, mit der Geschichte der Zivilisationen, den Geschichten dessen, was Derrida „domiciliation“¹ nennen würde, und den Geschichten vom „Hausarrest“ der Zeichen, Bücher, Bilder usw. Denn im Grunde ist ein Archiv nichts anderes, als etwas in Haft zu nehmen, etwas unter Hausarrest zu stellen. Denn jeder will unbedingt dorthin, jeder arbeitet irgendwann damit. Deshalb halte ich es für so produktiv, den Ausstellungsraum und die Ausstellung selbst als kulturelle Praxis zu begreifen und den Ausstellungsraum als anthropologisches Objekt. Es ist eine Art darüber nachzudenken, nicht über das Davor oder das Danach, sondern über die Spuren der Zeichen – allerdings ohne dass die Zeichen dabei in die Strukturen eingebettet wären.

214

down the corridor it is almost like one of Bruce Nauman's sculptures: ponderous, menacing and claustrophobic.

Thus there's a very interesting haptic dimension or semantic dimension to the way in which you experience the space. It's not a space that has been formerly inhabited by art, but the space itself becomes this container of bodies. I think it's a very interesting collaboration, because for me exhibitions are cultural practices as well, they are not just simply display surfaces. Exhibitions really constitute, in my thinking, a very particular type of cultural practice, which is exactly the way in which Candida Höfer's work has reflected on the history of institutions, the history of civilisations, the histories of what Derrida would call "domiciliation"¹ and the histories of the incarceration of signs, books, images and so on. That is essentially what an archive is, putting something in remand, putting something under house arrest. Because everybody really wants to go there and everybody comes to work with it. So this idea of the exhibition space and the exhibition as a cultural practice, and the exhibition space as an anthropological object is one that I think I find very productive. A way in which to think about, not the before or aftermath, but just the traces of the signs without the signs being embedded within the structures.

Kuehn Malvezzi Als wir die Architektur für die Binding-Brauerei entworfen haben und du dann begonnen hast, mit diesem Raum zu arbeiten, war das Ganze zu Beginn eine modulare Matrix. Es war, als hätten wir ein Grundmuster definiert, das sich dann zu einer konkreten Raumfolge entwickelte, in der du die Installationen der Künstler mit absoluter Präzision platziert hast. Alles fügte sich letztendlich zu einem Ganzen, als anthropologisches Archiv wie auch als realer Raum. Dies geschah durch die Kunstwerke, die dort zu sehen waren aber auch durch die Art, wie der Raum als solcher mit einbezogen wurde. Für uns bedeutete das nicht nur, die Präsentationsfläche zu gestalten, sondern auch die Bewegungen der Besucher, die Anlage der Flächen, so dass Parcoursoptionen und Verbindungsmöglichkeiten zwischen den Arbeiten und Räumen entstanden. Es ergab sich durch die konstituierende Wirkung der Wände und die Distanz der einzelnen Arbeiten zueinander, nicht nur durch räumliche Nähe.

Okwui Enwezor Eine Sache, an die ich mich natürlich erinnere, ist der Anfang unserer Zusammenarbeit, als ihr zum ersten Mal eure Pläne vorgestellt habt. Was wir daran so unglaublich aufregend fanden, war die Logik, die sich hinter der Navigation

Kuehn Malvezzi When we designed the architecture for the Binding brewery, and then you started working on this space, it started out as a modular matrix, like a template we provided, and then was transformed into a concrete succession of spaces where you precisely positioned the artists' installations. It very much came together both as a concrete anthropological archive and also as a real space. And not only through the works of art that could be seen there, but also the way the space itself was involved, which for us always meant not only shaping the display, but also shaping the movements of the visitor and the shape of the surfaces to create possible circulations and possible connections between works and spaces. This all also came about through the defining power of walls and the distances between the works, not only through proximity.

Okwui Enwezor Well, one of the things, of course, that I remember is the beginning when you guys were first presenting your plan. What we found absolutely exciting about it was the

des Raums verbar, wie bei einer Stadtplanung. Das alles wirkte weniger wie Ausstellungsräume, mehr wie ein Raum, der Werte wie Gemeinschaftlichkeit, Sozialität, den demokratischen Raum oder das Prinzip öffentlicher Plätze vermittelt. Dann waren da die schmalen Gänge, durch die man ging und von wo aus man plötzlich in die Weite hineintrat, die zugleich Ausstellungsraum war. Wir waren wirklich ziemlich angetan von den überraschenden Wendungen, die in dem Entwurf steckten, denn was hier implizit oder explizit zum Ausdruck gebracht wurde, war kein bloßes Navigationssystem, sondern vielmehr die Subjektivität des Betrachters. Ausstellungen sind im Grunde Spaziergänge, sind Metaphern dafür, wie wir uns von einem Gegenstand zum nächsten bewegen. Auf diese Weise wird die Beziehung von Zeitlichkeit und Räumlichkeit durch unser Innehalten und Weitergehen ständig in den Raum eingeschrieben. So entspinnt sich eine Erzählung, eine Verbindung von Formen, Ideen, Bildern und Konzepten. Diese Narration kann durch den Betrachter immer wieder neu inszeniert werden, ein Prinzip, auf dem im Grunde jedes kuratorische Konzept beruht. Was außerdem sehr auffällig war – um auf die Vorstellung vom anthropologischen Objekt zurückzukommen – ist das industrielle Flair der Binding-Brauerei. Sie verkörpert eine Art von Industriearchitektur, die in vielen Gegenden der entwickelten Welt am Schwinden ist. Sie hat ihren Zweck verloren und plötzlich ist das einzige, was in diesen Bauten möglich

logic of the navigation of the space as a kind of urban design. It's not so much a series of galleries, but it's a kind of space that has certain values that relate to communities, sociality, democratic space or the idea of the plaza for example. And then there are the alleyways through which you move and then enter into these vistas that constitute the galleries. We were really quite taken by the surprising turns the design presented, because what was being implied or expressed specifically was not simply a navigation system, but the subjectivity of the viewer. Exhibitions are really perambulations, they are metaphors for how we walk from one thing to the other, so that you have that relationship between temporality and spatiality constantly inscribed with the stopping and moving, thus creating a narrative, a link between forms, ideas, images, concepts. There is a way in which the narrative is constantly being restaged by the viewer, which is basically the way in which curatorial plans work.

So what also was very striking, if we go back to this idea of the anthropological object, is that Binding feels industrial, it recalls the kind of industrial architecture that is highly contingent in many developed parts of the world. Because their uses have disappeared and suddenly the only thing that

scheint, die Unterbringung kultureller Institutionen wie Museen oder Galerien. Man nimmt also ein Fabrikgebäude und organisiert dort eine Ausstellung. Mich hat fasziniert, wie ihr mit der Binding-Brauerei umgegangen seid – Industriearchitektur als anthropologischer Raum. Trotzdem habt ihr die industrielle Anmutung des Baus nicht hervorgehoben, sondern euch vielmehr darauf konzentriert, ein selbstverständlicheres Raumerlebnis zu schaffen und die Ausstellungsräume als Pfade zu gestalten, die neue Formen des Erlebens erschließen. Dennoch habt ihr die Räume nicht zu einem selbst-reflexiven Objekt gemacht, ein Phänomen, das bei Ausstellungen in alten Gebäuden oft zu beobachten ist. Normalerweise bauen die Wertesysteme zeitgenössischer Kunst einen Gegensatz zwischen der rohen Ausdruckskraft industrieller Architektur und dem Kunstwerk selbst auf. Dieser Gegensatz verleiht der zeitgenössischen Kunst eine Aura, die schon fast dekorativ ist. Was die Binding-Brauerei in meinen Augen so bezeichnend gemacht hat, war die Idee, Zeit und Raum auf unterschiedliche Weise ständig neu zu inszenieren, und zwar durch die räumliche Navigation des Gebäudes; außerdem durch die Art und Weise, wie ihr die verschiedenen Parcours angelegt hattet, so dass die Wegeführung nicht linear war. Auch hier stand der Besucher im Mittelpunkt.

seems possible in these buildings are cultural institutions such as museums and galleries. So you take a factory building and put an exhibition in there. I was fascinated by the way you guys have treated Binding as a kind of an anthropological space of industrial architecture. But you deemphasised the industrial quality of the building, you focused on a more naturalised experience of the galleries as pathways leading to new types of experiences, but without making the spaces into a self-conscious object, which is what we see a lot in exhibitions that use old buildings. Typically the values of the contemporary art always create a contrast between the raw power of industrial architecture and the work of art. This contrast in a way gives contemporary art an aura, but in an almost decorative way.

So for me that's what made Binding very significant, this idea of the ways in which time and space are constantly enacted in the navigation of the building and the ways you guys have planned the different exhibition routes so that the pathway is not linear. Again, the visitor is given a lot of attention.

Kuehn Malvezzi Auch für dich war es von Anfang an wichtig, dass die Besucher immer die Möglichkeit hatten, sich neue Routen durch die Ausstellung zu suchen. Es gab keinen festgelegten Pfad; die Besucher wurden nicht einfach wie ein unauflöserlicher Strom durch die Ausstellung geschleust. Stattdessen waren sie immer in der Lage, sich frei zwischen verschiedenen Parcoursoptionen zu entscheiden, ohne das Gefühl zu haben, sich in einem großen offenen Raum zu befinden, in dem man alles auf einmal erfassen konnte. Das Ganze war eher so etwas wie eine Erzählung, eine Kette von Ereignissen, die sich auf verschiedene Weise zusammenfügen ließen.

Okwui Enwezor Genau. Eine Sache, die mir gefällt, ist die Art, wie die Schuppen von Fischen funktionieren: mosaikartig, es gibt also eine spezifische Folge verschiedener Schichten. Mir gefällt daran, dass die Natur ganz einfach weiß, wie dieses Mosaik zu gestalten ist. Einerseits wollte ich eine solche Art von Schichtung, andererseits sind da auch Überschneidungen. Ein Phänomen bei großen Ausstellungen, die zu linear angelegt sind, ist, dass die Leute irgendwann erschöpft sind – sie neh-

men einfach nichts mehr auf. Alles ist nur noch eine endlose Folge von Dingen, es wird monoton. Alles wird so schnell homogen.

Was den Entwurf, den ihr uns vorgestellt habt, für uns so attraktiv machte, war auch das Ineinandergreifen von Innen- und Außenraum. Es war durch natürliche Elemente für ständige Zirkulation gesorgt, so dass es nicht stickig wurde. Ihr hattet diese Gänge entworfen, die langen Korridore, die in verschiedene Richtungen abzweigten und trotzdem so geschickt angeordnet waren, dass sie nicht zu einem verwirrenden Labyrinth wurden und die Leute jederzeit nach draußen gehen und wieder hereinkommen konnten. Ihr hattet Grenzen definiert, die auf wunderbare Weise durchlässig waren. Auch deshalb war der Entwurf ein so triumphaler Erfolg. Weil er die Erfahrung der Besucher wirklich zum Ausdruck brachte. Denn wenn man nach draußen ging und sich auf eine Bank setzte, war das ein Anreiz für andere, sich ebenfalls umzuschauen. Außerdem musste man nicht alles in einem einzigen Durchgang ansehen, man konnte sich setzen, seine Gedanken sammeln, nach draußen schauen, Tageslicht sehen und wieder zurückgehen. Und um es nochmal zu sagen: Die grafische Qualität der Bänke hatte für die Leute, die draußen saßen, auch etwas Einladendes.

Kuehn Malvezzi Das Ganze funktionierte als Leitsystem, ohne dabei eine Richtung vorzugeben. Die Architektur war sehr stark auf die Bewegung der Besucher zugeschnitten und funktionierte deshalb wie eine Metastruktur, wie ein urbaner Raum,

Kuehn Malvezzi It was important from the outset, for you too, that visitors would always be able to select a different route through the exhibition. There was no forced track, and visitors were not just channelled through an exhibition like a constant stream of water, but were always in a position to choose freely between options of circulation, yet without feeling they were in one big open space where everything could be seen at once. This was something like a narration, a chain of events happening that could be put together in different ways.

Okwui Enwezor Yes, one thing that I like is the way the fish-scale works: it is tessellated, which means it has this specific series of planes. I like the way nature just knows how to design that tessellation. On the one hand I wanted that kind of layering, but at the same time you have the over-laps. One of the things you have with large-scale exhibitions is that if

you make it too linear, people become exhausted: they simply glaze over. It is just one thing after the other, it becomes monotonous. It so easily becomes homogenized.

What made the design that you guys offered us very attractive was the integration of the inside and outside. It was a constant circulation of the kind of natural elements you need so that it doesn't become stuffy. You designed the pathways, the long corridors that veer off into different directions, and are yet well regulated so that the spaces don't become confusing labyrinths in such a way that people can always walk outside and get inside. You created these porous boundaries in a very beautiful way. And again, that's why the design was triumphant, because it really expressed this quality of the experience of the visitor. Because when they go out and sit on one of those benches, it gives people the incentive to look. And you don't have to go through it all at once; you can sit down, collect your thoughts, look outside and see the light of the day and then come back. Again, the graphic quality of the benches was also the quality of invitation for the people sitting outside.

Kuehn Malvezzi It worked as a guiding system without being directional. The architecture was very much related to the movement of the viewers and therefore functioned as a meta-structure, like an urban setting, but not as a master plan. But

allerdings nicht wie ein Masterplan. Trotzdem haben sich manche von der Raumgestaltung überfordert gefühlt.

Okwui Enwezor Einer der Gründe, weshalb ich glaube, dass manche Leute in diesem Architekturumfeld ungehalten wurden, war die Leuchtkraft der Struktur. Einerseits war die Architektur eine Art Leitsystem, andererseits war sie auch von einer unglaublichen Leuchtkraft, das heißt, sie war physisch unglaublich präsent, wie eine dritte Skulptur. Sie war so eindrücklich sichtbar. Sie war nicht theatralisch, hatte aber eine gewisse Dramatik. Sie war im Grunde etwas zu leuchtend. Die Lesbarkeit des architektonischen Zeichens war zu präsent. Als Kurator glaube ich aber im Grunde, dass Kunstwerke eine Kulisse brauchen, sie brauchen etwas, das sie umfängt, sie müssen gerahmt werden, sie brauchen Puffer. Sonst werden sie zu etwas anderem.

Ich glaube es ist klar, dass wann immer man es mit einem symbolischen Objekt zu tun hat – und genau so funktionieren Kunstwerke oder Bilder im Grunde, als Ikonen – wenn man also die Etymologie dieser Dinge berücksichtigt, dann muss man einen Raum schaffen, der strukturell sowohl dem Diskurs des Objekts als auch der Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters oder Zuschauers gerecht wird. In dem Moment, in dem man et-

some people also felt overwhelmed by the impact of the spatial design.

Okwui Enwezor One thing I thought that made some people impatient in the architecture was the luminosity of the structure. So while it was a kind of guiding system, it also had this incredible luminosity, meaning that it was very physically present, like a third sculpture. It was so powerfully visible. It wasn't theatrical but it had drama in it. So it was a little bit too luminous. The legibility of the architectural sign was too present. But for me, as a curator, I like to believe that artworks need backdrops, they need things to contain them, they need framing, they need buffers. Otherwise it becomes something else.

I think obviously, whenever you take any symbolic object, which is really the way artworks or images function – they are icons – if you go back to the etymology of all these things you have to create a space that can adequately structure both the discourse of the object and the receptivity of the beholder or viewer. The moment you put something in a space it acquires

was im Raum positioniert, gewinnt es eine geradezu sakrale Qualität. Und das Interessante an zeitgenössischer Kunst ist natürlich immer der Widerstand zeitgenössischer Künstler gegen jede Form von Sakralisierung. Es ist fast so, als würde zeitgenössische Kunst produziert, um kontinuierlich auf die De-Sakralisierung der Objekte hinzuwirken, um sie weniger anthropologisch oder religiös zu machen. Und das ist ein Kampf. Denn wenn die Ausstellung wie ein Zirkelschluss funktioniert, dann liegt der Widerspruch immer im Versuch, mit dem Ausstellungsrahmen eine Art heilige Aura zu manifestieren. Deshalb ist es auch eine Herausforderung, ein beeindruckendes Werk von großer Schönheit zu nehmen und es in einem architektonischen Raum zu isolieren, der eine solche Leuchtkraft hat, wie die Räume, die ihr dort realisiert hatten. Für mich ist der Ausstellungsraum grundsätzlich ein profaner Raum, selbst wenn die Erfahrung des Objekts oft einen Rückgriff auf die sakrale Dimension geweihter Räume erfordert.

Ich empfinde diese Spannung zwischen dem Profanen und dem Sakralen als produktiv. Als Kurator neige ich dazu, mich aktiv dieser Spannung zu stellen; ich betrete den Ausstellungsraum, um diese Gesetzmäßigkeit aufzuheben, um diese Art von sakralem Rahmen abzuschaffen, der das am Leben erhält, was wir Meisterwerke nennen. Mir geht es darum, die Konventionen des Anthropologischen aufzubrechen. Und *wie* das aufzubrechen ist, *wie* sich neue Räume schaffen lassen – das ist zugleich ein Versuch, die Art, wie Menschen ein Werk

a kind of sacral quality. And the interesting thing in contemporary art is always the resistance by contemporary artists to sacralisation. It's almost as if contemporary art is produced to constantly de-sacralise the objects, to make them less anthropological and religious. And this is a struggle. If the exhibition functions within a circular logic, then the contradiction is always the attempt in the exhibition frame to manifest a kind of sacred aura. So it's a challenge to take a powerful, beautiful work and isolate it in an architectural space that is as luminous as the spaces you created. Fundamentally, the exhibition space for me is a secular space, even if the experience of the object of art often demands a return to the sacred dimension of a consecrated space.

I think this tension between the secular and the sacral is a productive one. As a curator I tend to confront this tension; I enter into the exhibition space to abrogate, to do away with the type of sacred framing that sustains what we call masterpieces. I seek a way to break down the conventions of what is anthropological. And how to break it, how to create new spaces, is an attempt to really not systemise or overly thematise the way people read the work. There are pluses and minuses in that. And you can see within the context of the 2008 Manifesta, for example, how that works.

lesen, nicht zu kategorisieren oder zu über-kategorisieren. Das hat Vor- und Nachteile. Wie das funktioniert, lässt sich am Beispiel der diesjährigen Manifesta sehen.

Es gibt äußerst unterschiedliche Typen von Ausstellungsansätzen, die sich bewähren, wenn man auf bestimmte Weise mit Räumen arbeitet. Eine Sache, die ich als Kurator wirklich mag, ist das Aufbauen der Arbeiten. Das genieße ich richtig. Ich mag dieses Zusammenspiel, ich mag es, wenn sich die Dinge in gewisser Weise wie von selbst zu Diskursen oder Narrationen fügen, die sich überschneiden; ich mag dieses Bild der mosaikartigen Schuppen eines Fisches; all diese Ansätze eröffnen neue Möglichkeiten.

Kuehn Malvezzi Es geht darum, ein Gleichgewicht zu schaffen – sich zugleich vor und hinter die Kulissen versetzen zu können –, darum, dass die Architektur weder reine Kulisse bleibt noch zum eigenständigen Objekt wird. Trotzdem muss ein Raum immer interagieren und sich auf ein Zusammenspiel mit dem Exponat oder den Menschen in diesem Raum einlassen; Architektur sollte nie ausschließlich Kulisse sein. Sie sollte weder ein reines Bühnenbild sein noch sich als Objekt oder Entwurf selbst auf die Bühne drängen. Wir versuchen, die nötige räumliche Ausdruckskraft durch klare Formen zu schaffen, nicht durch Ornamentik, nicht durch Materialien oder irgendwelche Bühneneffekte.

Okwui Enwezor Ich glaube, eine Ausstellung wie die Documenta, auf der die Besucher im Schnitt zwei Tage aktiv mit Besichtigen zubringen, braucht unbedingt Räume, die eine so intensive Form des Betrachtens und Anschauens unterstützen. Denn es ist ja nicht nur die Binding-Brauerei, an der ihr gearbeitet habt, sondern auch der Kulturbahnhof; die Art, wie ihr mit den Räumen in der Documenta-Halle umgegangen seid und wie die Räume im Fridericianum genutzt wurden. Und all das hat es meiner Ansicht nach möglich gemacht, eine großartige Ausstellung zu realisieren, wenn wir mal nicht bescheiden sein wollen. Was im Grunde auch sehr klar war, war die Lesbarkeit, die die Ausstellungsräume auszeichnete. Die Künstler waren begeistert. Die Besucher waren absolut begeistert. Wir könnten uns hier natürlich in der endlosen kritischen Diskussion über den White Cube verlieren, die ich unglaublich langweilig finde. Im Gegensatz zu all den Angriffen auf den White Cube –

There are very different types of exhibition logics that they obtain when you work with spaces in particular ways. One of the things I really like as a curator is when I install the work. I really enjoy that. I like that interplay, I like when things begin to sort of organise themselves into overlapping discourses or narratives, this fish-scale idea of tessellation, all these forms open up to other possibilities.

Kuehn Malvezzi It is about achieving a balance between being behind and being in front of things and about the architecture not acting as a mere backdrop, but also not being an object in its own right. But a space must always interact and create an interplay with the exhibit or with the people in that space, so architecture should never be just a backdrop. It should not just be scenery but nor should it come forward as an object or a design that puts itself on stage. We try to achieve the necessary spatial strength through a certain clarity of form, and not through ornamentation, not through material, nor through whatever kind of scenery.

Okwui Enwezor Well I think that an exhibition like Documenta, where people spend on average two days of active looking, really needs spaces conducive to that kind of intensity of viewing and looking. It's not only just in Binding, it's also the way you worked with Kulturbahnhof, the way you worked with the spaces in the Documenta Halle, the way the spaces were used in Fridericianum. And all of that made it possible for us to make a great exhibition, if I were to be immodest about it. But what also was really very clear was the legibility of the spatial quality of the galleries. The artists loved it. The public really loved it. We can get into the kind of endless critique of the White Cube, which for me is completely boring.

für die es gute Gründe gibt, insbesondere im Zusammenhang mit Michael Fried's vernichtender Kritik an der Theatralität des Minimalismus – wirkt zeitgenössische Kunst meiner Ansicht nach am besten in weißen, neutralen Räumen. Ich glaube, es gibt eine ganze Reihe allgemein verbreiteter Vorstellungen, was ein Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst leisten soll, sobald Kuratoren versuchen, die rahmende Leuchtkraft – nennen wir sie mal die Präsenz des White Cube – aufzubrechen. Das führt zu einer sich selbst sehr bewussten Anti-Theatralität. Und das kann die Zielsetzungen einer Ausstellung überlagern, besonders bei Gruppenausstellungen. Doch ganz offensichtlich war es mir bei der Documenta 11 sehr wichtig, die Bauten von jeglicher Ornamentik zu befreien. Die Besucher bewegten sich durch verschiedene Arten von Raumqualitäten. Die Binding-Brauerei war eine Art geordneter Grundriss mit gewollten Brüchen und kontinuierlichen Flüssen; das Fridericianum eher eine Enfilade mit einer räumlichen Aussparung in der Mitte. Hanne Darboven im Zentrum dieser Aussparung zu positionieren war wirklich sehr, sehr eindrücklich. Und die Documenta-Halle war ein wunderbarer Basar. Das sieht man daran, wie die Monitore angeordnet waren und die Bänke von den Besuchern genutzt wurden, um sich zu setzen und die Videos anzuschauen. Die Documenta-Halle hat mich an eine Suchmaschine erinnert. Bei diesem langen Tisch am Eingang war das sehr deutlich zu spüren. Diese vom Charakter her äußerst verschiedenartigen Raumqualitäten haben es ermög-

Contrary to the attacks against the White Cube, and there are good reasons for that, especially in relation to Michael Fried's scathing critique of the theatricality of Minimalism, contemporary art, to my mind, looks best in white or neutral spaces. I think there are a series of received notions about what a contemporary exhibition space is going to be about when curators seek to break down the framing luminosity, shall we say 'presentness', of the White Cube, which creates a self-conscious anti-theatricality. This can dominate the objectives of an exhibition, especially the group exhibition. But obviously, the de-ornamentation of the structures of Documenta 11 was, for me, very important. The public moved through different spatial qualities. Binding was a kind of regulated plan with conscious discontinuities and constant flows, Fridericianum was more like an enfilade with a void in the middle. Placing Hanne Darboven at the center of the void was really very, very strong. And Documenta-Halle was a very nice bazaar. You see it from the way the monitors were arranged, and the way the benches were used by the viewers, to sit and view the videos. Documenta-Halle reminded me of a search engine. That long table as you enter was very, very significant. To create these specifically different spatial qualities allowed for an exhibition that was coherent,

licht, eine Ausstellung zu realisieren, die kohärent und trotzdem nicht homogen oder monoton war. Mir ist sehr bewusst, in welcher Größenordnung wir dort arbeiten konnten und dass wir die Ressourcen hatten, die verschiedenartige räumliche Logistik so detailliert zu planen und umzusetzen; schließlich ist das ein Luxus, der nur bei Ausstellungen möglich ist, die einen vergleichbaren Anspruch haben wie die Documenta. Eine Ausstellung wie die Documenta hat die Kapazitäten und Ressourcen, um solche Qualitäten zu realisieren. Und obwohl wir letztendlich doch nicht so viel Geld für die Architektur hatten, hat es in meinen Augen doch immerhin gereicht.

Markus Müller Ich verstehe, was du meinst: Du beziehst dich auf die Nutzung, auf das zeitliche Moment und die Bewegung im Raum. Aber es liegt doch auf der Hand, dass wir Gefahr laufen, im Nachhinein allzu zufrieden zu sein und uns zu sehr zu loben. Und es gibt da noch eine Sache, die ich nicht ganz verstehe: Es geht um den ökonomischen Umgang mit der Zeit der Besucher. Bereits als die Documenta 11 noch in der Planungsphase war, wussten wir doch, dass es aus rein zeitlichen Erwägungen für jemanden, der nach Kassel kam, so gut wie unmöglich sein würde, alles zu sehen. Das war ein einfa-

but not homogenous or monotonous. My sense of working in this scale, and having the resources to carefully plan and create the various spatial logics, is significant because it is a luxury that only exhibitions of the ambition of Documenta have. An exhibition like Documenta has the capacity and the resources to be able to realise these qualities. Even though we didn't have so much money for the architecture in the end, it was still enough I think.

Markus Müller I see your point, which goes back to the idea of usage and time and movement through space. But obviously we are pretty close to falling into the trap of being too happy and self-congratulatory in retrospect. And there's one thing that I still don't quite understand, which has to do with the economy of the viewers' time. We knew, even when Documenta 11 was only still in the planning stage, that economies of time would make it quite impossible for somebody who came to Kassel to see everything. That was based on a very

ches Rechenspiel, man musste nur die gesamte Laufzeit aller Videos und Filme addieren. Heute glaube ich, eine Möglichkeit wäre gewesen, eine Reihe von Kabinetten zu installieren, an denen die Besucher entlang gegangen wären. Das hätte, glaube ich, das Offensichtliche noch deutlicher gemacht, die schiere Hoffnungslosigkeit im Versuch, alles sehen zu wollen. Die Besucher hätten eine Art Ende wahrnehmen können, aber zugleich gesehen, dass dieses Ende in weiter Ferne liegt und es womöglich ein ganzes Leben lang dauern würde, dort anzukommen. Ich glaube, was wir in der Binding-Brauerei angeboten haben, war im Grunde ein paradigmatischer Lösungsansatz, wie sich diese Hoffnungslosigkeit überwinden ließe. In der Haupthalle gab es ein Wechselspiel zwischen negativem und positivem Raum; die Leute haben sehr schnell begriffen, dass ihnen eine Vielzahl von Richtungen und Möglichkeiten offenstand und dass es ihre eigene Verantwortung war, nach diesen Möglichkeiten zu navigieren und aktiv eine persönliche Wahl zu treffen.

220

simple calculation, adding up all the total time of all the videos and all the films. Today I think that one possibility would have been to have a string of cabinets people could pass by, which I think would have really reinforced the obvious, the very hopelessness of trying to see it all. Visitors would have been able to sense a kind of end, but would see that the end is very far away and that it might take a whole lifetime to get there. I think that what we offered in the Binding brewery was somehow paradigmatic as a way for the visitor to actively overcome that sense of hopelessness. In the main hall there was an interplay between negative and positive space and people very quickly realised that there was a multitude of directions and possibilities for them to take and that they themselves were responsible for navigating through these possibilities and making active choices.

Okwui Enwezor One of the things that we considered very clearly in Documenta was the time element you mentioned, but really not to work with it as an impossibility, but to work with the

Okwui Enwezor Eine Sache, die wir bei der Documenta sehr klar durchdacht haben, war das zeitliche Element, das du erwähnt hast, aber eben nicht so, als würden wir mit etwas Unmöglichem arbeiten, sondern vielmehr im Sinne eines epischen Zeitkonzepts. Im Kontext der Documenta, im Hinblick auf die Arbeiten, hatte die Zeit eine epische Qualität. Als wir zum Beispiel mit Ulrike Ottinger über ihr Projekt sprachen, an dem sie gerade arbeitete, meinte sie: „Oh, aber ich kann den Film nicht kürzer als acht Stunden machen“. Woraufhin ich meinte: „Ok, dann lass' ihn ruhig acht Stunden lang sein oder fünfzehn oder wie lang auch immer.“ Trotzdem war das ein sehr interessanter Aspekt – Jef Geys' Arbeit war 36 Stunden lang, die Arbeit von Johan van der Keuken vier Stunden. Und was uns wirklich begeistert hat, als wir viele Arbeiten wie diese in die Documenta aufnahmen, war, dass diese Filme – obwohl Filme strukturell gesehen eher zur Linearität neigen – nun ja, dass die Zeit der Bilder in den Arbeiten, die diese Künstler schufen, nicht linear war. Dieser Eindruck von non-linearer Zeit wurde im Grunde zum Muster, das sich durch diese Arbeiten zog, wenn man so will. Und dann hatten wir da noch die großen Compendien. Wir hatten Chohreh Feyzjou, wir hatten Frédéric Bruly Bouabré, wir hatten Park Fiction, diese monumentalen Installationen, dann gab es da On Kawara, Ecke Bonk, Maria Eichhorn. Und denken wir nur an Maria Eichhorns Arbeit: Da ist die Zeit tatsächlich eine aktive Zeit, kein Objekt. Es ist eine offene Zeit. Vor diesem Hintergrund war das epische Zeitkonzept, das auf der Documenta umgesetzt wurde, eine sehr bewusste Ent-

idea of epic time. Time in Documenta, in terms of the works, was epic, because when we were talking to Ulrike Ottinger about making her work, she said “oh, but I cannot make it shorter than eight hours”. So I said “ok, make it eight hours by all means or make it 15 or whatever”. But it was very interesting. Jef Geys's work was 36 hours long, Johan van der Keuken's was four hours. What we really loved, while bringing a lot of this work into Documenta, was that while these films, while the structure of film lends itself to linearity, well, the time of the image is not linear within the kind of works these people made. That sense of non-linear time really became one template in the works, if you will, so we moved from that to large compendiums. We had Chohreh Feyzjou, we had Frédéric Bruly Bouabré, we had Park Fiction, these huge installations, then we have had On Kawara, Ecke Bonk, Maria Eichhorn. Think of Maria Eichhorn's work, that yes, the time of that work is an active time, it is not an object, it is an open time. This framework and how the idea of epic time was deployed in Documenta was very, very conscious on our part. And that meant that there was no invitation for the viewer to sit and watch it all. The Igloolik Isuma Productions, that presentation along the corridor in Binding with the 13 episodes of the *Nunavut* series – I remember when they came, they were so happy to see the way it was displayed, they loved it, espe-

scheidung unsererseits. Und das heißt auch, dass es gar keine Einladung an die Besucher gab, sich hinzusetzen und alles anzuschauen. Ich erinnere mich, dass Igloodik Isuma Productions, die auf dem Flur der Binding-Brauerei mit den 13 Episoden der *Nunavut*-Serie gezeigt wurden, sich so gefreut haben, als sie ankamen und gesehen haben, auf welche Weise die Arbeit gezeigt wurde. Sie waren begeistert, besonders darüber, dass der Standort in einem stark frequentierten Korridor lag; ein Durchgangsort, ein Ort des Übergangs weckte bei ihnen Assoziationen an das offene Zeitverständnis der Inuit-Kultur. Das fanden sie großartig. Und mit dem Film von Jonas Mekas war es dasselbe. Er dauerte fünf Stunden lang oder sogar länger. Wir konnten den Film nur zweimal täglich zeigen und mussten die Öffnungszeiten sogar um zwei Stunden erweitern, um zwei Vorführungen unterbringen zu können. Es gab so viele schöne Dinge, die sich im Zuge der Ausstellung herauskristallisierten und bedacht werden mussten.

Wenn man sich Ulrike Ottingers Film angesehen und auch nur 30 Minuten davon gesehen hatte, dann hatte man einen Film gesehen, man hatte 30 Minuten Film gesehen. Nicht irgend-einen Clip.

cially that it was in a busy corridor, a transitional space and a space of transit for them evoked the sense of open time in Inuit culture. They loved that. So it's the same thing with Jonas Mekas's film. It was five hours or more. We could only do two screenings a day and still had to add two hours extra to closing time to be able to accommodate two screenings per day. So there were so many beautiful things that unfolded in the exhibition that were very necessary to think about.

If you see the Ulrike Ottinger film and you sit through 30 minutes of it, what you saw was a film, you saw 30 minutes of a film. It was not a clip.

Kuehn Malvezzi Certainly not a video. But to a certain degree this turned out to be a very classical show in a way. When you go to the Louvre, for example, then there too you cannot see everything. When you look at a painting, you can spend several minutes looking at it, which is already more than the average visitor would spend in front of one work. But you could also spend 10 hours in front of it and you would still discover something

Kuehn Malvezzi Bestimmt keinen Videoclip. Aber im Grunde war das Ganze in gewisser Weise eine sehr klassische Ausstellung. Wenn man etwa in den Louvre geht, dann kann man dort auch nicht alles sehen. Wenn man sich ein Gemälde anschaut, kann man es einige Minuten lang betrachten – was schon mehr ist, als der durchschnittliche Besucher vor einem Kunstwerk investiert. Aber man könnte auch zehn Stunden davor verbringen und immer noch etwas Neues entdecken. Es bleibt die eigene Entscheidung, wann man weitergehen will. Die Frage ist also, wie sich zeitintensive Medien integrieren lassen, Filme, zum Beispiel, bei denen die Wahlmöglichkeiten für den Betrachter begrenzter sind als etwa im Louvre, die aber trotzdem grundlegend durch den Zeitfaktor definiert sind. Außerdem haben Filme spezifische technische Anforderungen, wie etwa Licht und Ton, die alle mit in das Konzept der Ausstellungsarchitektur integriert werden müssen. Trotzdem sollte man vermeiden, Wahrnehmung ausschließlich unter technischen Gesichtspunkten zu betrachten, um nach wie vor eine klassische Form von Wahrnehmung zu ermöglichen, die die Kunst als Kunst sieht.

Okwui Enwezor Höhepunkt der Ausstellung war für mich der Steve-McQueen-Raum. Der war wirklich unglaublich. Man kommt in den Raum ... Er war so glücklich, als er in den Raum kam. Das war Kino. Das war unglaublich. Und wenn man an das Umfeld denkt, in dem die Werke zu sehen waren – alles

new. It remains your choice when to move on. The question then is how to integrate time-intensive media, like film, where your choices as a viewer are more reduced than in the Louvre, but they remain basically defined by time. A film also has its own technical requirements such as lighting and sound, all of which needs to be integrated into exhibition design – but perception in technical terms has to be avoided so as to still allow classical perception of the art as art.

Okwui Enwezor The pièce de résistance of the show for me was the Steve McQueen space. It was really incredible. You enter into that space, and he was so happy when he walked into that space. It was a cinema, it was amazing and if you think about the viewing situation, the conditions were all so very hospitable. With the Isaac Julian space with the platforms or Craigie Horsefield's space – think about that piece, it was 48 hours, day and night and simply to sit through that work was such an enormous pleasure. You walk in there and people are actually lying down there during the sound part of the film, before the image appears. You know, the image takes two hours before it appears – because it's sound first then the images emerge. And people were like: 'But it's so magical, so beautiful'.

war sehr einladend. Zum Beispiel der Isaac-Julien-Raum oder die Podeste im Raum für Craigie Horsfield. Erinnert ihr euch an seine Arbeit? 48 Stunden lang, Tag und Nacht und ... nur da zu sitzen war ein unglaublich bereicherndes Erlebnis. Man ging hinein, und die Leute lagen während der Filmsequenz, in der nur der Ton zu hören war, bevor die Bilder kamen, sogar auf dem Boden. Wisst ihr noch, es dauerte zwei Stunden, bevor überhaupt Bilder erschienen – erst hörte man nur den Ton, die Bilder kamen später dazu. Und die Leute fanden das so magisch, so wunderschön.

Aber auch für mich war das sehr interessant, ihr erinnert euch vielleicht noch daran, dass Craigie Horsfield eine der schwierigeren Entscheidungen war. Als ihr den Raum dann ganz ans Ende verlegt hattet, so dass die Besucher Zugang von außen hatten, ergab sich sofort das Problem mit dem Ton. Aber Horsfield akzeptierte das, es gefiel ihm sogar, und er arbeitete mit den Raumbedingungen. Die wiederum machten es möglich, von außen in den Raum hinein zu projizieren, während Licht einfiel. Wenn man das Gebäude von der Seite aus betrat und durch die Installation von Fabián Marcaccio gehen musste, die draußen stand, und dann zurückschaute, gab es da ein architektonisches Element, das ein Gefühl von Non-Linearität entstehen ließ. Und schließlich befassten sich beide Künstler ja auch mit unterschiedlichen Themen. Vom Standpunkt der Nutzung aus war dieser Raum wirklich brilliant. Denn

in der Binding-Brauerei wurde eines konsequent umgesetzt: Es gab keine Sackgassen. Es gab einen ständigen Fluss. Und um noch einmal darauf zurückzukommen, das Entscheidende war die Subjektivität des Betrachters. Dies ernst zu nehmen, war sehr bezeichnend für euren Entwurf, für den Rahmen der Binding-Brauerei.

Kuehn Malvezzi Die Besucher waren auch eingeladen und herausgefordert, sich zu verlaufen und an einen Punkt zu kommen, an dem sie eigene Wege fanden. Sehr oft warten Besucher darauf, durch eine Ausstellung geführt zu werden, aber hier gab es eine solche Führung nicht, und die Leute mussten ein gewisses Misstrauen überwinden und Eigeninitiative zeigen.

Okwui Enwezor Das war eine der Entscheidungen, die wir getroffen haben. Wir wollten keine Bildlegenden, die die Werke erläutern, es gab keine Wegweiser: hier entlang, da entlang. Keine Vorschriften. Es war eigentlich die Folgerichtigkeit der eigenen Bewegung, die bestimmte, nach welcher Logik man etwas sah. Zunächst einmal ist es eine gute Sache, den Betrachtern große Aufmerksamkeit zu schenken – doch

But for me what is very interesting: you remember that Craigie Horsfield was among the more difficult decisions and when you guys moved it to the very end, so people could walk in from the outside, you immediately had the sound problem. Horsfield accepted it and loved it, and then used that condition where you can project outside with the light pouring in. So that device of the architecture where you come in from the side and you go through the Fabián Marcaccio piece outside and then look back, created a moment of non-linearity, because both artists were dealing with divergent concerns. I thought that was a really brilliant space, in terms of the way it was used. What is very consistent about Binding, is that there were no dead ends. There was always a flow. And to go back, the significant thing is the subjectivity of the viewer and taking that seriously was something what was very significant about the design, the framing at Binding.

Kuehn Malvezzi There was also an invitation and a challenge for visitors to get lost and to reach that point where they followed their own paths. Very often visitors somehow wait to be guided through a show, but here there was no such guide

and people had to overcome a certain distrust and then take their own initiative.

Okwui Enwezor That was one of the decisions we made. We didn't want to provide wall labels explaining the works, there were no directions; "go this way, go that way", no prescriptions. It was really the consistency of the way that you move through the space that determined the logic of what you saw. Because first of all it's great to be very attentive to the viewers. And then you write up the meaningless short statements that are attached right next to the work and people read it and they don't look at the work. The wall text becomes a substitute for the experience of the work and that becomes tedious. So what we did was no wall text, we just

dann geht man hin und verfasst sinnlose Kurzkomentare, die direkt neben dem Werk angebracht werden. Dann lesen die Leute und schauen sich die Werke nicht mehr an. Der Wandtext wird zum Stellvertreter für die Erfahrung des Kunstwerks. Und das wird langweilig. Wir haben also keine Wandtexte verwendet. Wir hatten bloß knapp gehaltene Schilder. Wenn man Interesse hatte, ging man hin und schaute nach, wer der Künstler war, wie der Titel des Werks lautet, woraus es besteht usw. Und es gab keine Mystifizierung, nur Fakten. Wenn man wirklich tiefer gehen wollte, konnte man sich einen Kurzfürer kaufen.

Natürlich stammte der Entwurf von Kuehn Malvezzi, es war ihr Konzept, aber es war erstens klar, dass ich mit einem jungen Büro zusammenarbeiten wollte, sozusagen mit meinen Zeitgenossen. Zweitens wollte ich so weit wie möglich einen Entwurf, der beides ist – einerseits ein Ausdruck jener Freiheit, die die zeitgenössische Kunst bietet, andererseits ein Hinweis auf die Bedingungen, unter denen zeitgenössische Kunst existiert, die nicht zulassen wollen, dass sie die Moderne überwindet – womit ich die Rahmenbedingungen meine, das System, nach dem die Moderne das Kunstobjekt definiert hat. Wie lassen sich diese beiden Aspekte zusammenbringen? Zunächst einmal glaube ich, dass Großausstellungen schon von ihrer Grundstruktur her einen ganz anderen konzeptuellen Ansatz erfordern. Denn wie Markus bereits erwähnt hat, geht es um einen ökonomischen Umgang mit der Zeit, doch ebenso geht es um die Ökonomie der Zeichen. Wie also können wir diese

verschiedenen Ansätze zusammenbringen, um eine Ausstellung zu realisieren, die einerseits ansprechend ist, andererseits äußerst ernst. Eine Ausstellung, die Spaß macht, aber nicht zur Unterhaltung wird usw. Das waren die Fragestellungen, die wir bei unseren Überlegungen berücksichtigen, durchspielen, untersuchen mussten. Als Wilfried, Johannes und Simona kamen und ihren Entwurf präsentierten – wir hatten ja auch andere eingeladen –, wussten wir sofort, dass sie bestimmte Vorgaben, die wir definiert hatten, ganz wesentlich erfasst hatten. Und das war es dann; aber natürlich hätte es ebenso gut nicht funktionieren können. Und genau das ist ja beinahe passiert, weil wir so wenig Zeit hatten. Es war eine riesige Herausforderung. Die Entscheidung fiel im Dezember 2001 und das Budget war noch nicht bewilligt. In vielerlei Hinsicht entstand der Entwurf parallel zu unserem Arbeitsprozess.

had short labels, so if you are really interested, you go quickly and look who the artist is, the title of the work, what it is made of and so on. So there's no mystification, just information. If you really want to dig deeper, get a short guide.

It was obviously the design of Kuehn Malvezzi, it was their proposal, but I was already very clear that I wanted to work with a young firm, sort of working with my contemporaries, so to speak. I also wanted, as much as possible, to really get a design that is both expressive of the kind of freedom that contemporary art offers, but also reflective of the conditions that contemporary art has, that have not allowed it to overcome modernism, which is the framing systems, the kind of systematic way that modernism defined the object of art. So how do you bring these two things together? I think first, that the basic structure of the large-scale exhibition really requires a different kind of conceptual elaboration. Because as Markus was mentioning, the economy of time is there, but there's also an economy of signs as well. So how do we combine these different logics to make an exhibition that is enjoyable but that is also deadly serious. An exhibition that is fun but doesn't become an amusement and so on. These were the kinds of issues that we needed to advance in our thinking, to

play out, to interrogate. When Wilfried, Johannes and Simona came and made their presentation, because we invited other people too, we knew immediately that they captured the essence of some of the basic prompts that we gave. So that was it. Again, it could've been a failure. And it nearly was, because there was very little time. It was a very huge challenge. It was December 2001 when the decision was made and the budget had not yet been approved and in many ways the design was designed as we went along.

Kuehn Malvezzi We didn't want to provide a whole system from the outset. To go back to what you were saying about a master plan: we planned a model that could be a process, and still retain its main features, which was not so much the shape

Kuehn Malvezzi Wir wollten nicht von Anfang an ein geschlossenes System vorgeben. Um darauf zurückzukommen, was du zum Masterplan gesagt hast: Wir hatten ein Modell geplant, das als Prozess funktionieren und dennoch seine wesentlichen Eigenheiten behalten würde, womit ich nicht so sehr die Form der Räume meine, sondern die Form der Bewegungen, das Muster. Aus diesen Mustern heraus konnten wir schließlich alles zusammenfügen, kombinieren und entwickeln. Es ging darum, einen mnemotechnischen Raum zu schaffen, statt eine beliebige Raumfolge. Die Besucher sollten ihre eigene, spezifische und deshalb im Gedächtnis bleibende, persönliche Route finden – was so ziemlich das Gegenteil vom Besuch einer Kunstmesse ist.

Okwui Enwezor Dort setzt immer eine enorme Lethargie ein. Weil man einfach nicht mehr kann, weil alles schwimmt und zu einer riesigen Tapete wird. Ich musste eigentlich gerade daran denken, was ich im Arsenal gemacht hätte, um diese Form der Präsentation aufzubrechen. Aber wie dem auch sei, die Herausforderung bei der Documenta ist immer die, neue Realitäten für die räumlichen „Gefäße“ zu erfinden, in denen die Kunstwerke ihren Platz finden. Und die Documenta 12 hat definitiv versucht, mit der Leuchtkraft, die wir geboten haben, zu brechen. Sie wollte Transparenz, was tatsächlich dazu geführt hat, dass die Werke auf andere Art und Weise wahrgenommen wurden. Für mich ist das sehr wichtig, denn beim Kuratieren geht es nicht darum, Objekte zu arrangieren, es geht vielmehr darum, sich sehr sorgfältig mit dem Chronotopos des Narra-

tiven auseinanderzusetzen. Ich schätze Michail Bachtin sehr, besonders seine Gedanken zur Beziehung von Abenteuerzeit und Alltagszeit. Die Abenteuerzeit ist die Zeit des Imaginären, während die Alltagszeit der Moment ist, in dem sich das Imaginäre entfaltet, und damit absolut im Rahmen des eigenen Einflussbereichs liegt. Letztendlich ist das ja das Konzept des Romans. Eigentlich habe ich schon immer gedacht, ich würde gern Ausstellungen machen, die den Anspruch eines Romans haben.

Kuehn Malvezzi Im Grunde willst du eine Geschichte erzählen – nicht indem du die Besucher manipulierst, sondern indem du ihnen die Möglichkeit gibst, sich auf eine Reise zu begeben, sich gemeinsam mit dir auf die Reise zu machen. Dabei ist die Zeit ein entscheidender Faktor. Du arbeitest an einer Ausstellung und dazu brauchst du Zeit, du gibst der Zeit Raum und lässt sie selbst sprechen.

Okwui Enwezor Genau deshalb spürt man ja auch dieses Geisterhafte, wenn man sich Candida Höfers Fotografien wieder anschaut.

Das Gespräch mit Okwui Enwezor wurde von Johannes Kuehn, Wilfried Kuehn und Markus Müller geführt.

1. Vgl. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris 1995, S. 14.

of the spaces, but the shape of the movements, the patterns. Out of these patterns things could be really put together, combined and developed. It was about creating a mnemonic space where instead of an indifferent flow, the visitors would devise their own specific and therefore memorable personal route – quite the opposite of visiting an art fair.

Okwui Enwezor What you have is an enormous lethargy that then sets in. Because you just keel over, things then blend together and it all becomes like one big wallpaper. I was actually thinking specifically about the kinds of things I would have done in the Arsenal to kind of break down that way of presenting the exhibition. In any case, the challenge of Documenta is always to invent new realities for the containers of the work of art and Documenta 12 definitely attempted to break away from the luminosity that we offered. They wanted to work with transparency and that really created a different perception of the work. I think this is very, very important for me, as curating is not about arranging objects, it's really about being very carefully attentive to the chronotope of the narrative. I like Mikhail Bakhtin very much, in terms of the relationship between the adventure time and the everyday time.

The adventure time is the time of the imaginary and everyday time is that very moment when the imaginary unfolds, absolutely in your domain. This is the concept of the novel – I've always thought that I want to make exhibitions that have the ambition of a novel.

Kuehn Malvezzi You want to really tell a story. Not manipulating the visitors, but giving them the chance to go on a journey, to go on a trip with you. Time is a very important issue here. You work on an exhibition by using time, you give time space and you also give time a stance.

Okwui Enwezor That's why, when we look at Candida Höfer's photographs again, there is this spectral quality.

This discussion with Okwui Enwezor was conducted by Johannes Kuehn, Wilfried Kuehn and Markus Müller.

1. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago & London, 1995, p. 3.

Der Satz „Die Vorstellung ist eröffnet“ ist eine performative Äußerung.¹ Dies trifft jedoch nur zu, wenn bestimmte Rahmenbedingungen gegeben sind: Zum einen muss es der Sprecher ernst meinen, zum anderen muss das gesprochene Wort tatsächlich mit dem Vorgang des Vorstellungsbegins einher gehen. Performatives Sprechen ist nicht lediglich – wie überhaupt jede Form der Rede – zeitgebunden, sondern insofern ereignishaft, als es die Gleichzeitigkeit von sprachlicher und nicht-sprachlicher Handlung im Präsens vorführt. Performative Sprechakte sind nicht ohne Risiko. Sie scheitern, wenn beispielsweise der soeben ausgerufenen Vorstellungseröffnung keine Vorstellung folgt; wenn Wort und Tat nicht zum gegebenen Zeitpunkt zur Deckung kommen. Doch um überhaupt Erfolg und Misserfolg eines performativen Sprechaktes beur-

teilen zu können, müssen Erwartungen vorliegen, die entweder in Erfüllung gehen oder enttäuscht werden. Zum Aufbau von Erwartungen müssen der Redner wie auch seine Zuhörer über einen Vorstellungs- oder Erfahrungsschatz verfügen, der durch den performativen Sprechakt aufgerufen oder, wie Derrida sagt, zitiert wird. Redner und Zuhörer müssen bereits ähnliche Situationen erlebt haben, um dann vergleichend feststellen zu können, ob die Performance geglückt ist oder nicht. Auch in anderen, nicht an Sprechakte gebundenen Kontexten erscheint der Begriff des Performativen innerhalb einer Konstellation von Erwartung, Risiko und Ereignis. Man denke nur an die Performance von Rennpferden. In diesem Fall entstehen im Rückblick auf frühere Erfolge mehr oder weniger dynamische Erwartungshorizonte. Die Performance kann dabei zwar als relativ zuverlässiger Indikator für erwartbare Leistungen in Erwägung gezogen werden, muss aber fortlaufend, von einem Ereignis zum nächsten, korrigiert werden. Die zum Verhalten von Rennpferden erhobenen Daten und Erfolgsindikatoren legen nahe, man könne auch die kulturelle Performance von Museen quantifizieren² oder gar eine „performative Kapazität“ bei baulichen Artefakten feststellen.³ Das begriffliche Spektrum des Performativen erweitert sich unablässig. „Performance“ ist das Schlüsselwort einer Epoche, in der Planung immer unwahrscheinlicher wird. Wenn das Eintreffen

AXEL SOWA

ARCHITEKTUR ALS AUFFÜHRUNG ARCHITECTURE AS PERFORMANCE

225

The phrase “The show is open” is a performative statement.¹ This is only the case, however, if certain basic conditions are fulfilled: for one, the speaker must seriously mean it, and secondly, the spoken word must be accompanied by the actual process of the show beginning. Performative speaking is not merely time-dependent, like every other form of speech, but is also “eventful”, in that it exhibits the simultaneity of linguistic and non-linguistic actions in the present. Performative speech acts are not without risk. For example, they fail when no actual show follows its announced opening; when word and action do not coincide at a given point in time. Yet, in order to judge the success or failure of a performative speech act at all, there must be expectations that are then either fulfilled or disappointed. To build up expectations, the speaker, as well

as his listeners, must have a pool of conceptions or experiences at their disposal, which is called upon, or as Derrida puts it, “cited”, through the performative speech act. Speaker and listener must have already experienced similar situations in order to then be able to determine comparatively whether or not the performance is successful. In other contexts that are not bound to speech acts, the notion of the performative also appears within a constellation of expectation, risk and event. We only need think of the performance of racehorses. In this case, levels of expectation, which are more or less dynamic, come into being in retrospect of earlier successes. The performance can thereby be considered as a relatively reliable indicator of expectable achievements, but must be continuously corrected, from one event to the next. The data collected and the success indicators for racehorse behaviour suggest that one could also quantify the cultural performance of museums² or even determine the “performative capacity” of architectural artefacts.³ The conceptual spectrum of the performative expands ceaselessly. “Performance” is the keyword of an epoch in which planning becomes ever more implausible. If the arrival of this or that future can no longer be forecast with certainty,

dieser oder jener Zukunft nur unsicher prognostiziert werden kann, hält man sich an ephemere Dinge, an eine radikal temporalisierte Kunst. So entstehen im Dunkel des gelebten Augenblicks glühende Konstellationen, die so berauschend wie vergänglich sind. Auch die Architektur kann sich der spektakulären Zurichtung nicht entziehen. Wenn Architektur mit zeitgebundenen, darstellenden Künsten in Verbindung gebracht wird, wäre zu fragen: „Was bringt Architektur zur Aufführung? Was stellt Architektur dar?“

Am 27. November 1793 überreicht Étienne-Louis Boullée der jungen französischen Nation seinen schriftlichen und zeichnerischen Nachlass. Darunter befindet sich auch der *Essai sur l'art*, in dem Boullée eine klare Abgrenzung gegenüber vitruvianischen Positionen vornimmt und der Architektur eine neue, künstlerische Rolle zuweist. Der Architekt, so Boullée, sei ein *metteur en œuvre de la nature*. Der Begriff, eine Erfin-

dung Boullées, leistet zweierlei: Er überwindet den eingeführten Begriff des Baumeisters, des *Maître d'œuvre*, und bringt den *metteur en scène*, den Regisseur, ins Spiel. Die Architektur wird bei Boullée zu einer darstellenden Kunst, deren zentrale Aufgabe die Affektsteuerung ist. Um den Eindruck des Majestätischen, des Grandiosen, der Trauer oder der Gewalt zu erzeugen, müsse sich der Architekt, so Boullée, aller bildnerischen Mittel bedienen. Er schreibt dazu: „Richten wir unsere Aufmerksamkeit auf ein Objekt. Das Gefühl, welches wir zuerst empfinden, wird durch die Art und Weise hervorgerufen, wie uns das Objekt affiziert. Charakter nenne ich die Wirkung, die von diesem Objekt ausgeht und in uns einen bestimmten Eindruck verursacht.“⁴ Boullées Ausführungen legen nahe, Architektur werde nicht einfach hergestellt, sondern bringe einen bestimmten Charakter zur Aufführung, der dem Publikum bereits geläufig ist. Damit belebt Boullée die aristotelische Tradition der Mimesis, der zu Folge sich der Künstler an die Regeln der Wahrscheinlichkeit, der Plausibilität halten muss, um Charaktere bzw. Handlung glaubwürdig aufführen zu können. Der entscheidende, von Aristoteles vorgenommene Umbau von Wahrheit zur Glaubwürdigkeit geht nicht von objekti-

then one clings to ephemeral things, to art that is radically temporalised. In this way, shining constellations, which are as exhilarating as they are fleeting, come into being in the darkness of the lived moment. Architecture cannot not escape this spectacular adaptation either. If architecture were to be related to time-dependent, performance arts, the question would be: “What does architecture perform? What does architecture represent?”

On 27 November 1793, Étienne-Louis Boullée donated his literary and artistic estate to the young French nation. Amongst his writings was *Essai sur l'art*, in which Boullée clearly broke away from Vitruvian positions and assigned architecture a new, artistic role. The architect, according to Boullée, is a

metteur en œuvre de la nature. The term, an invention of Boullée's, performs two things: it transcends the established notion of the master builder, the *maître d'œuvre*, and brings the *metteur en scène*, the director, into play. With Boullée, architecture becomes a performing art whose central function is to guide affects. In order to create the impression of majesty, the grandiose, sorrow or violence, the architect must make use of all artistic means. He writes: “Let us consider an object. Our first reaction is, of course, the result of how the object affects us. And what I call character is the effect of the object which makes some kind of impression on us.”⁴ Boullée's statement suggests that architecture is not simply produced, but rather that it performs a particular character that is already familiar to the audience. Thus Boullée revives the Aristotelian tradition of mimesis, which contends that the artist must follow the rules of probability and plausibility in order to credibly perform characters or a plot. The decisive point in the switch Aristotle makes from truth to credibility is that it does not come from objective facts, but rather from possible understandings of

ven Sachverhalten, sondern vom möglichen Nachvollzug der situativen, handlungsbezogenen Logik aus. Die Kenntnis des Publikums, dem Adressanten der Kunst, ist dazu unabdingbar. Der Künstler muss das Wahrnehmungs- und Empfindungsvermögen des Publikums, gewissermaßen dessen Gemeinsinn, im Blick behalten, um den Möglichkeitsraum seiner Performance abzustecken. Mimesis hat daher auch weniger mit „Nachahmung“ zu tun, sondern bezeichnet vielmehr die immer wieder neue und erfinderische Darbietung von bekannten Sachverhalten. Das Modell, das dieser Tradition zu Grunde liegt, ist der *mimos*, der Volksschauspieler, der alltägliche Lebenszusammenhänge in verdichteter Form zur Aufführung bringt. Bei seiner Performance konzentriert sich der Mime auf Wiedererkennbarkeit, um jene Erlebnisdichte herzustellen, ohne die es keine Zustimmung, keinen Applaus geben kann. Außerkünstlerische, psychische Erfahrungswerte wie Affekte der Freude, des Jammers und des Schreckens müssen in Erwägung gezogen werden und von Tragödienschreibern, Rednern und – Boullée zu Folge – auch von Architekten immer wieder neu in Szene gesetzt werden. Soll die Vorstellung gelingen, kann der Künstler sich nicht auf sein „raisonnement“ verlassen, sondern muss sich durch das Studium der Kunst und der Natur ein Repertoire aneignen, mit dem er sein Publikum affizieren kann. Boullée nennt den „Charme schöner

the situational, plot-related logic. The knowledge of the audience, those whom art addresses, is indispensable for that. The artist must keep an eye on the perceptual and sensual capability of the audience, in a manner of speaking its “common sense”, in order to demarcate the realm of possibility of his performance. Mimesis therefore also has less to do with “mimicry”, but rather describes much more the consistently new and inventive presentation of known facts. The model that forms the basis of this tradition is the *mimos*, the folk actor, who performs stories of day-to-day life in a compressed form. In his performance the mime concentrates on recognisability so he can create that compression of experience without which there can be no agreement, no applause. Nonartistic, psychological experiences such as the affects of joy, misery and horror must be taken into consideration and constantly presented anew by authors of tragedies, orators and – following Boullée – architects as well. If the performance is to work, then the artist cannot rely on his “raisonnement”, rather he must adopt a repertoire, through the study of art and nature, with which he can affect his audience. Boullée names the “charm of ... beautiful lakes”, the “unpleasant noise of a stream surging”, “the tragic appearance of thick woods”

Seen“, den „grauenhaften Lärm reißender Bäche“, „die tragische Szenerie dichter Wälder“ und viele weitere Situationen, deren Affektbetrag in die Sprache der Architektur übertragen werden soll. In Abkehr von der klassisch-vitruvianischen Tradition entdeckt Boullée das Spiel der Affekte, um jene für sein Oeuvre so charakteristische Erlebnisdichte zu erzeugen. Von der Geschichtsschreibung wurden seine Arbeiten verkürzend als „sprechende Architektur“ etikettiert. Angemessener wäre es, von „performativer Architektur“ zu sprechen, da jedes der von Boullée gezeichneten Werke mittels seiner Bauweisen, Gliederungen, Symmetrien und Lichtverhältnisse seinen je eigenen Charakter auf eindruckliche Weise aufführt. In der Morgenröte einer revolutionären Zeit unternimmt Boullée den Versuch, die Affekte dauerhaft an Adressen öffentlicher Einrichtungen zu verorten.⁵ Boullées Architekturen mangelt es nicht an Eindeutigkeit. Die Bauaufgaben „Bibliothek“, „Befestigungsanlage“, „Grabmal“, oder „Denkmal“ werden in aller

and many more situations whose affective value should be carried over into the language of architecture. In renouncing the classical Vitruvian tradition, Boullée discovered the play of affects, in order to produce the compression of experience so characteristic of his *œuvre*. Historians have summed up his works with the label “talking architecture”. It would be more appropriate to speak of “performative architecture”, as each work sketched by Boullée impressively performs its own unique character by means of its dimensions, structures, symmetries and lighting conditions. In the dawning of a revolutionary time, Boullée attempted to permanently contextualise the affects of public buildings.⁵ Boullée’s architecture was not ambiguous. Architectural briefs such as “library”, “fort”, “cenotaph” or “monument” were handled with all imaginable conciseness and lead

erdenklichen Prägnanz behandelt und führen zu stimmungsgeladenen Charakterbildern. Unter schwerem Wolkenhimmel oder im Mondschein entstehen Momentaufnahmen, fotografische Ansichten von Gebäuden.

Boullées Architekturen sind trotz oder gerade wegen ihres starken Affektgehalts Fiktionen geblieben. In ihrer Kompromisslosigkeit, ihrer pathetischen Selbstbezüglichkeit verweigern sie die bauliche Eingliederung in städtische Kontexte. Hätten Boullées Charakterbauten je die Bühne städtischer Öffentlichkeit besetzt, wären sie in erhöhtem Maße dem Risiko des Scheiterns ausgesetzt gewesen. Einer hochdeterminierten, spektakulär-eindringlichen, ja exaltierten Architektur kann kein dauerhafter Publikumserfolg beschieden sein. Sie verliert ihre Wirkung, sobald sich die Empfindsamkeit des Publikums wandelt; sobald der hinreißenden Darbietung keine Resonanz mehr beschieden ist. Kant hat die zeitliche Bindung von Affekten deutlich benannt. Zwar attestiert er dem Enthusiasmus eine ideenverstärkende Wirkung, „ohne die nichts Großes vollbracht werden kann“, bemängelt aber, dass die „Rüttelung durch das Spiel der Affekte“ nur von kurzer Dauer sein kann und zur Ermattung führt. Kant unterscheidet die Verwunderung, als den Affekt in der Vorstellung der Neuigkeit, von der Bewunderung, „bei der es sich um eine Verwunderung handele, die beim Verlust der Neuheit nicht aufhört“. ⁶ Bedingung der Letzteren sei, so Kant, die Affektlosigkeit, die *apatheia*, welche das „Wohlgefallen der reinen Vernunft auf ih-

rer Seite hat“. Der Hinweis Kants schließt an stoische Traditionen an, nach der Affekte potenziell vernunftgefährdend sind. *Apatheia* ist Teil einer Entscheidung zu Gunsten des *bios theoretikos*, zu einem Leben, das durch eine kontemplative und leidenschaftsferne Grundhaltung bestimmt ist. Die *apatheia* wird von Kant als Voraussetzung jener „edlen“ Gemütsverfassung genannt, die nicht Aufsehen erregt, sondern dazu beiträgt, dass „Ideen in ihrer Darstellung unabsichtlich und ohne Kunst zum ästhetischen Wohlgefallen zusammenstimmen“. ⁷ Bemerkenswert ist an Kants Ausführungen, dass er die Abwesenheit von Absicht und Kunst zur Voraussetzung des Wohlgefallens macht. Die damit bezeichnete und von Kant positiv gewürdigte Leidenschaftslosigkeit eröffnet einen Spielraum, in dem, wie Andrea Kern gezeigt hat, eine ästhetische Unbestimmtheit vorherrscht. Nicht die semantische Determiniertheit, sondern gerade Zwei- und Mehrdeutigkeiten seien, so Kern, die Bedingung für eine vom Betrachter als lustvoll erlebte, ästhetische Reflexion. ⁸

to character sketches that are loaded with sentiment: snapshots taken under a heavy clouded sky or in the moonlight, photographic views of buildings.

Despite, or perhaps because of, their powerful affective content, Boullée's buildings remain fictions. In their lack of compromise, their elevated self-referentiality, they reject structural integration into urban contexts. Had Boullée's character buildings ever taken the urban public stage, they would be greatly exposed to the risk of failure. A highly determined, spectacularly striking, even exalted architecture cannot enjoy long-term popular success. It loses its effect as soon as the sensibility of the audience changes, as soon as the enchanting performance no longer enjoys any resonance. Kant clearly labelled the temporal connection of affects. He noted that enthusiasm had the effect of reinforcing ideas, with the result that “without it nothing great can be accomplished”, but was critical in stating that the “agitation by the play of affects” can only be short lasting and that it leads to exhaustion. Kant distinguished “astonishment”, as the emotion in the presentation of a novelty, from “admiration”, “an astonishment that does not cease when the novelty is lost”. ⁶ A condition of the latter, according to Kant, is *apatheia*, apathy, which “has the satisfaction of pure

reason on its side”. Kant's allusion follows the stoic tradition, according to which emotions are a potential danger to reason. *Apatheia* is part of a decision in favour of the *bios theoretikos*, towards a life that is defined by a contemplative and apathetic stance. Kant identified *apatheia* as a condition of that “noble” mentality that does not create a stir; rather, it is instrumental that “ideas in their presentation unintentionally and without artifice agree with aesthetic satisfaction”. ⁷ It is worth noting that in this statement Kant made the absence of intention and art a condition of joy. The apathy that this describes, and which is valued positively by Kant, opens a space in which, as Andrea Kern has shown, an aesthetic indecisiveness prevails. According to Kern it is not semantic determinacy, but rather ambiguities that are the conditions for an aesthetic reflection experienced with pleasure by the beholder. ⁸

In radikaler Abkehr von Boullées Entwurf einer performativen Architektur erfährt die Baukunst eine Eingliederung in den polytechnischen Unterricht. Begriffe wie „Erlebnis“, „Charakter“ und „Affekt“ werden im Zuge der fortschreitenden Modernisierung unterdrückt. Andere Begriffe wie „Sachlichkeit“, „Objektivität“ oder „Funktion“ treten an deren Stelle und suggerieren, Architektur ließe sich in einer Laborsituation mittels objektiv gültiger, wissenschaftlicher Standards und Testreihen entwickeln. Die Rhetorik der Wissenschaftlichkeit entkoppelt die Performance vom Publikum und entlastet sie vom Nachweis einer kulturellen Legitimation. Mit dem Anspruch auf technische Präzision, baukonstruktive Richtigkeit oder auf nutzungsneutrale Räume verschwindet das Spiel der Affekte von der entwerferischen Agenda. Wenn dabei Architekturen von klinischer Nüchternheit entstehen, sind diese jedoch deshalb nicht ohne Affektgehalt. Die bedrückend-monumentale Leere von Wartesälen, der beängstigend-aseptische Glanz von Edelstahl-details oder die herrisch-massive Gewalt von Stadtautobahnen entsteht dort, wo nicht Affekte, sondern stets nur Sachlichkeiten verhandelt werden. Pathos, Tragik und Komik werden da, wo es sie noch gibt, nicht intendiert. Affektüberschüsse entstehen vielmehr unfreiwillig durch die strikte Befolgung von feuerpolizeilichen Normen, Hygienevorschriften oder planerischen Direktiven. Das heutige Bauen wird durch eine Vielschichtigkeit von Bindungen und Zwängen bestimmt, die zum Großteil außerhalb der Ent-

scheidungsgewalt von Architekten liegen. Eine performative Architektur kann diese Wirklichkeit weder ungeschehen machen noch spektakulär übertönen. Sie muss mit ihr umgehen. Ihre Entwicklung bedarf einer gelassen-distanzierten und dennoch strategischen Haltung den Dingen gegenüber. Neue Spielräume erschließen sich nur über die Pfade der Ironie. In der scheinbar eigenschaftslosen Banalität des Alltags, so ist zu vermuten, liegen die wirkmächtigsten Eigenschaften der Architektur verborgen. Wer sie entdeckt und zur Aufführung bringt, darf auf Applaus hoffen.

1. Siehe hierzu Jacques Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Wien 1999, S. 340ff.
2. So zuletzt Beatriz Plaza, „The Bilbao Effect“, in: *Museum News*, Heft Sept./Okt. 2007, S. 13ff.
3. M. Hensel und A. Menges, „Performance als Forschungs- und Entwurfskonzept“, in: *Arch+* 188, Juli 2008, S. 31ff.
4. Étienne-Louis Boullée, *Architecture: essai sur l'art*, hrsg. v. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris 1968.
5. Zur Frage der Verortung der Affekte: Philipp Stoellger, „Orten statt Ordnen“, in: *Hermeneutische Blätter*, Heft 1 u. 2, 2004, Zürich 2004.
6. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin 1799, S. 122.
7. Ders., S. 121f.
8. Vgl. Andrea Kern, *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt am Main 2000, S. 190ff.

In a radical renunciation of Boullée's proposal of a performative architecture, the art of building is experiencing an integration into polytechnic education. Terms such as "experience", "character" and "affect" are smothered by the course of advancing modernisation. Other terms such as "practicality", "objectivity" or "function" take their place and suggest that architecture could be developed in a laboratory setting by means of objectively valid, scientific standards and series of tests. The rhetoric of scientificity decouples the performance from the audience and relieves it of the verification of cultural legitimation. With the demand for technical precision, structural accuracy or use-neutral spaces, the play of affects disappears from the designer's agenda. If this results in an architecture of clinical sobriety, it does not mean that it is without affective content. The oppressive, monumental emptiness of waiting halls, the frightening, aseptic gleam of stainless steel details or the overbearing, massive violence of urban motorways come into being there, where only practicality, not affects, are debated. Pathos, tragedy and comedy, when they still exist, are not intended. Surplus affects arise, rather, unintentionally through strict adherence to fire regulation norms, hygiene regulations or planning directives. Building today is defined by a complexity of obligations and necessities, most of which lie beyond the scope of the architect's power. A performative architecture

can neither undo nor spectacularly drown this reality out. It has to deal with it. Its development requires a calm and distanced yet strategic attitude to these things. New leeway opens up only by way of irony. The most powerful characteristics of architecture are, it can be assumed, hidden in the apparent characterlessness of everyday banality. Whoever discovers them and performs them can expect applause.

1. See Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, trans. by Alan Bass, University of Chicago Press, 1982, pp. 325 ff.
2. Beatriz Plaza, "The Bilbao Effect" in *Museum News*, Sept./Oct. 2007 issue, American Association of Museums, pp. 13–15, 68.
3. Michael Hensel and Achim Menges, "Performance als Forschungs- und Entwurfskonzept", in *Arch+* 188, July 2008, pp. 31 ff.
4. Étienne-Louis Boullée, "Architecture, Essay on Art", trans. by Sheila de Vallée, in Harry Francis Mallgrave, ed., *Architectural Theory: An Anthology from Vitruvius to 1870*, Wiley-Blackwell, 2006, p. 211.
5. On the question of the contextualisation of emotions: Philipp Stoellger, "Orten statt Ordnen", in *Hermeneutische Blätter*, nos. 1/2, Zurich, 2004, pp. 23–35.
6. Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgement*, trans. by Paul Guyer and Eric Matthews, Cambridge University Press, 2001, p. 154.
7. *Ibid.*, pp. 154 f.
8. See Andrea Kern, *Schöne Lust: Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Suhrkamp, 2000, pp. 190 ff.

Chris Dercon Terence Riley bemerkte vor einigen Jahren: „Was jeder Museumsanbau oder Museumsneubau leisten muss, ist eine unmissverständliche Bekräftigung des Anspruchs: Dies ist ein Museum, dieses Gebäude will ein Museum sein.“

Heute ist die Situation natürlich komplexer. Es gibt viele Privatsammler, die ihr eigenes Museum bauen. Auch gibt es diese großen Galerien, die ebenfalls derartige Ambitionen haben. Ist es möglich, den Unterschied zwischen öffentlichen und privaten Museen, zwischen Museen mit ständigen Sammlungen und solchen, die ausschließlich Sonderausstellungen zeigen, in der architektonischen Gestaltung zu vermitteln? Macht das nach wie vor Sinn?

Wilfried Kuehn Die Institution hat den Zweck, etwas zu rahmen, so dass es Abstand zum Alltag erhält. Gleichzeitig ist die Kunst selber – gerade die zeitgenössische Kunst – darauf aus, den Alltag mit der Kunst sehr direkt zu verflechten und den Abstand abzubauen. Eigentlich ein Paradox: Das Museum macht das, was die Kunst nicht will. Aber erst dadurch, dass sie es macht, wird die Kunst als Kunst anerkannt. Es gibt offenbar zwei Momente. Kunst ist in ihrem ersten Moment anti-museal und im zweiten Moment der Etablierung hyper-museal. Jede Kunst, auch die am stärksten anti-museale, macht diesen Schritt in dem Moment, in dem sie als Kunst institutionell anerkannt wird. Das haben wir sehr exemplarisch bei der Fluxus-Ausstellung gesehen, die wir im Wiener MUMOK gemacht haben. Dort waren wir mit dem Widerspruch konfrontiert, die

Verweigerung der Musealisierung museal auszustellen. Ist Architektur ein Mittel zur Repräsentation? Dann ist es Teil der Musealisierung. Oder ist sie ein Mittel zum Ausstellen? Dann muss sie die Kunst dabei unterstützen, anti-museal zu sein. Insofern widerstreben zwei Linien einander, auch in der Architektur selber: der repräsentative Teil der Architektur und der Präsentations-Teil der Architektur. Meiner Ansicht nach ist es ein Widerspruch, der nicht zu lösen ist, sondern der mitgedacht werden muss: der Widerspruch zwischen Präsentation und Repräsentation. Das erleben wir bei allen Bauaufgaben. Typisch ist die Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof: Wer und was wird hier repräsentiert? Wir erleben es auch bei der Julia Stoschek Collection: Ist es ein Museum? Ist es eine Institution? Und natürlich sind die Umnutzungen alltäglicher Gebäude wie Lagerhallen und Bürogebäude für Ausstellungen ein Hinweis darauf: Hier sind Alltäglichkeit und institutioneller Rahmen zugleich gegenwärtig.

Chris Dercon A couple of years ago Terence Riley commented: “What every museum expansion or new museum’s building must state, is a strong confirmation of the idea: this is a museum, this building wants to be a museum.”

The situation today is, of course, more complex. There are many private collectors who build their own museums. There are also large galleries demonstrating the same ambitions. Is it still possible for architecture to set clear standards for museum architecture? Is it possible to design the difference between public and private museums, or between museums with permanent exhibitions and those with only temporary ones? Does that still make sense?

Wilfried Kuehn The objective of the institution is to frame something, to give it a distance from everyday life. At the same time, art itself – particularly contemporary art – is out to interweave everyday life with art and to break down that distance. It’s a paradox, really: the museum does what the art doesn’t want it to do. Yet it’s only when it does so that art is recognised as art. There appear to be two moments in time. At its first moment, art is anti-museum, and in its second moment is it hyper-museum. Every art, no matter how strongly anti-museum, takes this step at the moment it is institutionally recognised as art. We saw a good example of that in the Fluxus exhibition we did at MUMOK, Vienna. We were confronted with the contradiction of exhibiting the rejection of

the museum in a manner appropriate to a museum. Is architecture a way of presenting oneself? If so, it is part of the process of making something worthy of a museum. Or is a way of presenting something else? Then it has to help art be anti-museum. In this respect there are two conflicting lines, in architecture too: the part of architecture that presents itself and the part of architecture that presents something else. In my opinion it is a contradiction that cannot be resolved, but instead has to be figured in: the contradiction between presenting oneself and presenting something else. We experience this in all of our architectural briefs. The Friedrich Christian Flick Collection at the Hamburger Bahnhof is typical: who and what is presented there? We are also experiencing it with the Julia Stoschek Collection: Is it a museum? Is it an institution? And of course, the conversion of everyday buildings, such as warehouses and office buildings, for exhibition use is evidence of that: the quotidian and the institutional framework are present simultaneously.

Chris Dercon Das bedeutet, du machst keinen Unterschied zwischen öffentlich und privat, kommerziell und non-kommerziell, sondern du differenzierst zwischen Repräsentation und Präsentation. Wenn du also eine private Galerie, eine private Kunsthalle oder ein Museum entwirfst, siehst du dir erst genau an, wer der Auftraggeber ist. Ist es eine Person oder eine Körperschaft? Ist das wichtig für dich?

Wilfried Kuehn Ja, für mich ist die Frage wichtig, in welcher Form die Kunst, die gezeigt wird, Teil einer institutionellen Repräsentation wird.

Chris Dercon Oder aber Teil eines individuellen Glaubenssystems, im Sinne von Selbstdarstellung ...

Wilfried Kuehn Auch. Und es ist eine wichtige Frage. Wenn ich mit einem Künstler zusammenarbeite, geht es kaum um Repräsentation. Es geht stärker um Präsentation, weil es sehr unmittelbar darum geht, wie eine Arbeit ihren Raum findet. Wenn ein privater Sammler baut, ist es schon komplizierter: Wird hier Kunst ausgestellt oder ein symbolischer Apparat? Oder wird hier ein thematischer Apparat ausgestellt? Was ja auch interessant ist ...

Chris Dercon ... ein Privatsammler wird eine Art von imagefördernder Selbstdarstellung suchen...

Chris Dercon Hence you make no distinction at all between public versus private, commercial versus non-commercial, but instead you distinguish between presenting oneself and presenting something else. When you design a private gallery, a private art space or a public museum, the first thing you want to know is who the client is. Is it an individual or a corporation? Is that important for you?

Wilfried Kuehn Yes. For me it is important to know in what form the art to be shown will be part of how an institution presents itself.

Chris Dercon Or even part of an individual belief system, like mere representation of the self ...

Wilfried Kuehn That too. And it's an important question. When I work together with an artist, it is scarcely about the artist presenting himself. It is more about presenting the work, because it's very directly about how a work finds its space. When a collector is building a private museum, then it is more complicated: is what is being exhibited art or rather a symbolic apparatus? Or is a thematic apparatus being exhibited here? Which can also be interesting ...

Chris Dercon ... a private collector strives for a kind of self-aggrandisement ...

Wilfried Kuehn ... aber wenn der Staat baut, ist es immer repräsentativ. Wie jetzt beim Wettbewerb für das Berliner Schloss: Es geht entscheidend um Repräsentation. Dann ist die Frage: Wie kann man diese Repräsentation gleichzeitig als Präsentation dekonstruieren, so dass nicht nur die ethnologische Sammlung, sondern auch deren Musealisierung wie auch das Rekonstruieren der Schlossfassade mit ausgestellt werden. Und damit auch die dahinter stehende Politik.

Chris Dercon Welche architektonischen Maßnahmen gibt es, diese Repräsentation zu dekonstruieren? Denkst du dabei zum Beispiel an Simulation? Was gibt es noch für Mittel?

Wilfried Kuehn Der Raum hat Mittel. Der Raum ist unser Material und mit diesem Material sind wir in der Lage, die Repräsentation tatsächlich zu bearbeiten. In unserem Entwurf für das Berliner Schloss ist es die Freistellung der Fassade, die Loslösung der Fassade aus dem Gebäude und das Zeigen des Wie-

Wilfried Kuehn ... but when the state builds, it is always presenting itself. Take the competition for the Berliner Schloss in 2008: the crucial factor is how it presents itself. Then there is the question of how this presenting itself can be simultaneously deconstructed as a presentation of something else, so that not only the ethnological collection is exhibited, but also the process of its being presented in a museum, as well as the reconstruction of the palace's façade. And the politics behind it all.

Chris Dercon What architectural means are available to deconstruct such self-representation? Are you thinking of simulation, for instance? What other means are there?

Wilfried Kuehn Space has means. Space is our material, and with this material we are in a position to work on the presentation of the self. In our proposal for the Berliner Schloss, it

deraufbaus als eines künstlichen Prozesses, als Dekonstruktionsmechanismus genau des repräsentativsten Elements, nämlich der Barockfassaden-Rekonstruktion. In der viel kleineren Julia Stoschek Collection entwickelt sich der private Raum im Dach graduell aus der Ausstellung heraus und ist auch von außen zeichenhaft sichtbar. Die vertikale Verknüpfung ist das Thema des Gebäudes, dadurch wird aber auch die Sammlerin mit ausgestellt.

Chris Dercon In der Wiener Gabriele Senn Galerie habt ihr im Sinne einer Morphologie der Tür eingegriffen. Was geht hinter den Türen einer Galerie vor sich? Ich finde den Vergleich zwischen dem großen Schloss und dem kleinen Schloss sehr hilfreich. Wie lässt sich das bei einer kommerziellen Galerie umsetzen?

was a matter of the freeing up of the façade, disengaging the façade from the building and the presenting of the reconstruction as an artificial process, as a mechanism to deconstruct precisely those elements that were about self-presentation – that is to say, the reconstruction of the baroque façades. In the much smaller Julia Stoschek Collection, the private space in the attic develops gradually out of the exhibition and is also emblematically visible from outside. The vertical relationship is the theme of the building, but the collector herself is also exhibited in this way.

Chris Dercon In the Gabriele Senn Gallery in Vienna, your intervention was in the spirit of a morphology of the door. What goes on behind the doors in a gallery? I find your comparison of the big palace and the little palace very useful. How can this be achieved in a commercial gallery space?

Wilfried Kuehn Die Galerie ist eigentlich ein Marktstand und das Gegenstück zur Institution. Sie kommt erst einmal ohne Architektur aus. Die Repräsentation einer Galerie ist immer nur Marketing und nicht institutioneller Rahmen. Die Galerie ist aber auch ein Vermittlungsort. In einer Galerie werden auch junge Positionen, die noch nicht in einem Museum angekommen sind, gezeigt, so dass ein ständiges Vermischen stattfindet. Was ich an der Galerie interessant finde, ist ihre Promiskuität, der Basar-Aspekt.

Chris Dercon Der Basar-Aspekt – der ist entscheidend. Den haben wir total verloren. In monumentalen Galerien, die fast immer ausgesprochen homogene Mittel einsetzen, um Monumentalität zu erzielen, ist der Basar nicht mehr zu spüren. Sie vermitteln eine Art autoritäres Regime. Die Zukunft der Autorität ist nach wie vor ein aktuelles Problem.

Wilfried Kuehn Aber wird das die Zukunft der Galerie sein? Das ist doch die Frage. Was ist mit den vielen Programm- und Produzenten-Galerien, wie der Gabriele Senn Galerie in Wien, für die wir die Tür gemacht haben? Hier treffen in jedem Fall zwei Realitäten hart aufeinander, und daraus haben wir für Senn das Thema der Tür als Scharnier entwickelt. Eine gepolsterte

Wilfried Kuehn The gallery is actually a market stall and the counterpart of the institution. At first, it can manage without architecture. A gallery's presentation of itself is always just marketing and not institutional framing. But the gallery is also a place of mediation. Recent trends that have not yet arrived in museums are also shown in a gallery, so there is a constant mixing. What I find interesting about the gallery is its promiscuity, the bazaar aspect of it.

Chris Dercon The bazaar aspect – that's very instrumental. We have completely lost that aspect. In extremely large galleries, which almost always adopt incredibly homogeneous means to achieve monumentality, we are no longer experiencing the bazaar. They display a kind of authoritarian regime.

Wilfried Kuehn But is that the future of the gallery? That's the real question. What about the many programme galleries and artist-run galleries like the Gabriele Senn Gallery in Vienna, for whom we made the door? Two realities are definitely colliding here, and from that we developed the theme of the door as hinge for Senn. A double padded door, as if in a notary's office, except that the two doors rotate around the central

Tür wie im Notariat, die anders als gewohnt mit zwei Flügeln auf der Mittelachse schlägt und zur wahrnehmbaren Schwelle wird. Und zwar zur Schwelle zwischen dem Surrogat des Ausstellungsraums, der eigentlich ein überdimensioniertes Schaufenster ist, und dem tatsächlichen Schauraum dahinter, in dem der Galerist dem Sammler oder Kurator spezielle Arbeiten zeigt. Der Deal findet hinter verschlossenen Türen statt, der wichtigste Raum ist eigentlich der Schauraum, der hinter dem White Cube liegt und den man nur durch die geöffnete Flügeltür sehen und erreichen kann.

Chris Dercon Kommerzielle Galerien werden immer größer, aber vielleicht ist das auch bald wieder vorbei. Wäre es für dich als Architekt nicht spannend, wenn jemand fragt: „Bitte, erweitere mein Museum!“, zu antworten: „Eine Erweiterung könnte auch eine Verkleinerung sein“?

axis, creating a perceptible threshold. In fact it becomes a threshold between the surrogate exhibition space, which is really an oversized shop window, and the actual showroom behind it, in which the gallery owner shows the collector or curator specific works. The deal is made behind closed doors. The most important room is actually the showroom, which is behind the white cube and can only be seen and reached through the open double door.

Chris Dercon Commercial galleries just keep getting bigger, but perhaps that will stop soon. Wouldn't it be exciting for you as an architect, when someone asks, "Please expand my museum," to respond: "An expansion could also mean a reduction of space?"

Wilfried Kuehn Das schlagen wir für die Stadt schon seit vielen Jahren vor: dass man sie rückbaut, dass man als Antwort auf eine Städtebau-Aufgabe nicht etwas dazu baut, sondern etwas weg nimmt, genau das würde ich auch in Bezug auf Museen und Ausstellungsräume sagen. Zum Beispiel könnte man das MoMA sofort verbessern, indem man es wieder verkleinert. Chris Dercon Heute haben wir einen vollkommen anderen Blick auf Minimal Art, Arte Povera und Pop Art. Ich weiß zufälligerweise von Fotos, wie diese Arbeiten ursprünglich in den Galerien von Leo Castelli, Ileana Sonnabend oder Giorgio Marconi präsentiert wurden. Man hatte sie eng, fast zu eng, nebeneinander gestellt, während wir heute immer größere Flächen und Räume wollen. Was sollte stattdessen getan werden? Welche architektonischen Mittel lassen sich hier entwickeln?

Wilfried Kuehn Vielleicht eine stärkere Spreizung. Einerseits zeitweilige Ausstellungs-Konstellationen, die mit weniger Raum auskommen, weil sie nicht alles zeigen müssen, weil sie nur Ausschnitte zeigen, weil sie extrem subjektiv sind – aber eben temporär. Und auf der anderen Seite Sammlungs-Präsentationen, die nicht mehr die klassischen Museumsrundgänge sind – denn das ist angesichts der Masse an Bildern und Objekten unhaltbar geworden –, sondern eher bibliotheksartige, archivartige Kons-

Wilfried Kuehn We have been suggesting that on the level of the city for many years: that cities be dismantled: taking something away, rather than building something new, as a response to an urban development challenge. That's exactly what I would say about museums and exhibition spaces as well. For example, you could immediately improve MoMA by making it smaller again.

Chris Dercon Today we have a completely different view of Minimal Art, of Arte Povera and even of Pop Art. I happen to know from photographs how these works were originally displayed in the galleries of Leo Castelli, Ileana Sonnabend and Giorgio Marconi. They were arranged close to one another, almost congested, whereas today we seek much larger surfaces and spaces. What should be done about that? What architectural means can be advanced?

Wilfried Kuehn Perhaps spreading out more. On the one hand, we need temporary exhibition constellations that get by with little space: because they don't need to show everything, because they only show excerpts, because they are extremely subjective – but they are temporary. On the other hand, we need presentations of collections that are no longer the

tellationen, die aber, wie bei unserem Schau-Depot Mittelalter im Belvedere-Prunkstall, trotzdem noch sichtbar bleiben und nicht nur Buchrücken sind. Begehbare Speicher, die vielleicht den dichten Galerieausstellungen der 1960er Jahre auch nicht unähnlich sind. Und damit entfällt eigentlich das klassische Museum als Sammlung. Es ist dann nicht mehr Schausammlung, sondern das Museum ist in Zukunft eher eine Studiensammlung – plus ein sehr freier Ausstellungsraum.

Chris Dercon Da gibt es jedoch einen Widerspruch. Man sieht eine Tendenz zum kollektiven Museumsbesuch: Ein hoher Prozentsatz der Besucher sind Gruppen, beispielsweise Schulkinder. Jetzt unterstellen Archiv, Bibliothek und Labor jedoch eine individuellere Form des Besuchs. Wie geht die Museumsarchitektur mit diesem Paradox um? „Information Architecture“ setzt eine individuelle Erfahrung voraus. Gleichzeitig werden die Foyers immer größer. Warum werden sie größer?

Wilfried Kuehn Das ist der Bahnhof und der Flughafen, der sich hier widerspiegelt. Deshalb haben wir ja auch das Schirn-Foyer wie einen Bahnhof gebaut, mit überdimensionierten Licht- und Schriftzeichen. Es ist kein Versammlungsort, kein Saal und auch kein Repräsentationsort, sondern es ist ein Informations- und Logistik-Ort. Also wie eine Bahnhofshalle. Ich finde es auch nicht verkehrt, dass man ein Museum wie einen

Bahnhof konzipiert. Die Turbinenhalle in London ist gut, weil sie ein Ort ist, der zunächst keine Funktion hat. Wir haben für das Humboldt-Forum mit dem überdachten Eosanderhof auch einen leeren Raum vorgeschlagen, der im Raumprogramm nicht vorgesehen war ...

Chris Dercon ... eine Form von Heterotopie, sozusagen – es könnte alles sein.

Wilfried Kuehn Es ist erstmal nichts. Es hat bestimmte Charakteristiken, zum Beispiel bei uns im Humboldt-Forum die weiche Decke, das hohe Seitenlicht und die Ziegelfassaden als Selbstdarstellung des Exponats. Ich denke, solche Räume müssen erst einmal Hallen sein. Sie dürfen nicht bestückt sein, sie müssen relativ frei sein wie Bahnhofshallen, das ist wichtig. Das reicht wahrscheinlich aus. Es sind noch keine Ausstellungsräume.

Chris Dercon Und was passiert dann? Du hast gesagt, da gehe es in zwei unterschiedliche Richtungen: in Richtung Ausstellung oder in Richtung Studio und Bibliothek.

classic museum tours – because that has become untenable given the quantity of pictures and objects – but instead more like a library, an archive. Constellations that nevertheless remain visible, not just the spines of the books – as is the case with our display storage for the medieval collection in the Belvedere palace stables. Walk-in repositories that are perhaps not unlike those densely packed gallery exhibitions of the 1960s. And hence you get rid of the classical museum as a collection. Then it is no longer a display collection. The museum of the future is more like a study collection – plus a very open exhibition space.

Chris Dercon Yet there is a contradiction. There is a tendency towards collective visits: A great percentage of the visitors come in groups, for example school children. However, the archive, the library and the laboratory presume a more individual kind of visit. How does museum architecture deal with such a paradox? 'Information Architecture' presupposes an individual experience. At the same time, museum lobbies get bigger and bigger.

Wilfried Kuehn It reflects the railway station and the airport. That is also why we designed the Schirn lobby like a railway station, with oversized lights and signage. It is neither a meeting place nor a hall, and not a site for presenting itself

but rather a site for information and logistics, like the hall of a railway station. I think it's not such a bad idea to design a museum like a railway station. The turbine hall in London [Tate Modern] is good because it is a place that has no function at first. For the Humboldt-Forum, with its covered Eosanderhof, we also proposed an empty space that was not in the space allocation plan ...

Chris Dercon ... a kind of heterotopia, so to speak – it could be anything.

Wilfried Kuehn Initially, it is nothing. It has certain characteristics; for example, for our Humboldt-Forum: the soft ceiling, the light from high up on the sides and the brick façades as self-presentation of the work exhibited. I think that such rooms have to start off, at least, as halls. They shouldn't be decorated; they have to be relatively free like the hall of a railway station – that's important. That's probably enough. They are not yet exhibition spaces.

Wilfried Kuehn Es wird einen Forschungsbereich geben, in dem alles vorhanden ist: vom Video-Archiv übers Fernseh- und Medien-Archiv bis zur klassischen Bibliothek, bis zum Bilder-Archiv und Schau-Depot. Alle Formen von Wissen, die man möglichst an einem zentralen Ort bündeln und erreichen kann – aber physisch, im Gegensatz zum Internet, wo das Ganze virtuell stattfindet.

Chris Dercon Ein Museum ist demzufolge nicht nur ein Erfahrungs-Raum von radikaler Sinnlichkeit, sondern auch ein Ort des Wissenserwerbs, ein Erkenntnis-Center!

Wilfried Kuehn Neben dem großen Speicher mit Archiven und Schau-Depot gibt es dann einen Ausstellungsraum, in dem ich frei kuratieren kann. Dieser Raum muss – anders als die Eingangshalle zuvor – nicht robust sein, sondern eigenschafts-arm wie ein White Cube. Wenn diese drei Räume physisch zusammenspielen, dann haben wir einen öffentlichen Raum, der funktionieren kann – für Gruppen, die hin und her pendeln zwischen dem White Cube und der Halle, für Forscher, die eher zwischen dem White Cube und dem Forschungsraum pendeln, und für Veranstaltungen aller Art, also Zusammenkünfte, die in der Halle stattfinden.

Chris Dercon Wir wissen, wie das Museum seit dem 18. Jahrhundert aussieht. Im Hinblick auf die Raumgestaltung hat sich seitdem nicht viel verändert. Wenn man sich diese Geschichte von den Anfängen bis in die Gegenwart anschaut, hat man das Gefühl, dass Wrights Guggenheim und Piano und Rogers

Centre Pompidou eigentlich nur Fußnoten zu einem Text sind, der sich im Grunde nicht verändert hat. Wie kommt es, dass wir scheinbar nicht in der Lage sind, eine neue Architektur für das zu entwickeln, was wir Museum nennen? Das Durchbrechen der üblichen Raumfolgen, zum Beispiel, ist noch immer nicht gelungen. Wann oder wie wird uns etwas anderes oder besseres gelingen?

Wilfried Kuehn Braucht das Museum eine eigene Typologie oder sind wir heute in der Architektur an einem Punkt angekommen, wo Funktionen vermehrt einer eigenen Raumtypologie widerstehen und es mehr um Gebrauch und Relation von und zu Bestehendem geht als um Neuerfindung?

Nehmen wir den Computer als Analogie: In den 80er Jahren entstand die Kunststoff-Schachtel, die das funktionale Innenleben anders als noch die Schreibmaschine nicht mehr im Ansatz zeigte. Das Design wurde dadurch zu reinem Hüllenstyling – das war das Ende von Olivetti. Gleichzeitig entstand mit

Chris Dercon And what happens then? You said things are moving in two different directions: towards exhibition displays and towards studio or library activities.

Wilfried Kuehn There will be a research area, with everything in it, ranging from the video archive, by way of the television and media archive, to the classic library, the image archive and display storage. All the forms of knowledge you can possibly bundle together and reach in a central place – but physical, in contrast to the Internet, where all of that is taking place virtually.

Chris Dercon A museum is therefore not just a space for experience, loaded with sensuality, but also a space for acquiring knowledge, a centre of consciousness!

Wilfried Kuehn Next to the big repository with archives and display storage there is an exhibition space in which I can curate freely. This space, unlike the lobby in front of it, does not have to be robust; rather it should have very few qualities, like a white cube. If these three spaces interact physically, then we have a public space that can work – for groups who go back and forth between the white cube and the hall, for researchers who move more between the white cube and the research space and for all kinds of events, gatherings, held in the hall.

Chris Dercon We know what museum architecture has looked like since the 18th century. And not much has changed since then in terms of making space. If you look at that history from the very beginning until today, you get the feeling that Wright's Guggenheim and Piano and Rogers's Centre Pompidou are just footnotes to a text that hasn't really changed. Why is it that we are seemingly incapable of developing a new architecture for what we call the 'museum'? For example, we still haven't managed to break down the usual series of rooms. When or how will we achieve something different or better?

Wilfried Kuehn Does the museum need its own typology or have we reached a point in architecture where functions increasingly resist having their own typology of space, where we are more concerned with the use and the relation of and to the 'existing' than with reinvention?

Apple ein Computer, der Design völlig neu verstanden hat: als Oberfläche der Benutzung. Wie kann ich einen Schreibtisch zum Computer machen und umgekehrt einen Computer zum virtuellen Desktop. Da ist das, was früher Produktdesign war und noch früher – als es noch größer war – Architektur, jetzt im Bereich der System-Software angelangt. Das heißt, wir sind schon weit, weit weg von der Architektur. Muss man an dieser Stelle als Architekt noch versuchen, der beste Produktdesigner zu sein? Oder ist es dann nicht interessant, die Idee des Design als Architekt neu zu definieren? Mit Blick auf das Museum: Ist Bilbao wirklich innovativ? Oder geht es darum, den Museumsbesucher als User ernst zu nehmen und seine differenzierten Beziehungen zum Gebäudeinhalt räumlich zu verarbeiten? Dann wird Architektur eine Form kuratorischer Intervention.

Chris Dercon Spielen Grafik- und Signalisierungssysteme dabei eine wichtige Rolle?

Consider the analogy of the computer: in the 1980s it was a plastic box that did not even begin to present its functional inner life any differently than a typewriter. Hence designing one was simply a matter of styling its case – that was the end of Olivetti. At the same time Apple created a computer that had a completely new understanding of design: as the surface of its use. How can I turn a desk into a computer and conversely a computer into a virtual desktop? So what product design used to be – and before that, when it was still more important, architecture – has now reached the field of system software. What that means is that we are already a long, long way from architecture. Should an architect still be trying to be the best product designer? Or is it not more interesting as an architect to redefine the idea of design? With regard to the museum: is Bilbao really innovative? Or is the point to take the museum visitor seriously as a user and to process his highly differentiated relationship to the building spatially? Then architecture becomes a form of curatorial intervention.

Wilfried Kuehn Signalisieren und Markieren sind Teil eines kuratorischen Eingriffs, wie wir es in der Schirn oder für die Berlinische Galerie gemacht haben. Wir können eine bestehende Situation durch kuratorische Eingriffe kleiner oder größer machen, wir können signalisieren, markieren, Bewegungsrichtungen ändern etc. Wir können durch Interventionen logistischer und konzeptueller Art völlig neue kinästhetische Wahrnehmungsweisen eröffnen.

Chris Dercon Die Kinästhesie und Choreografie unserer Besucher wird immer wichtiger. Wir versuchen unseren Besuchern zu sagen: „Bitte konzentriert euch doch. Wir wissen zwar, dass es hier zeitintensive Werke mit einer Laufzeit von mehreren Stunden, komplexe Umgebungen und riesige Arbeiten zu sehen gibt. Wenn ihr die Kunstwerke jedoch etwas länger oder anders betrachtet, werdet ihr mehr davon haben.“ Verstehe ich es richtig, dass du meinst, ein Architekt könne – zum Beispiel durch bestimmte Türkonstruktionen, die sich in ungewohnter Weise öffnen – eine andersartige Kinästhesie erzeugen und damit den Anstoß für eine andere Wahrnehmung und ein anderes Bewusstsein der ausgestellten Kunst geben?

Wilfried Kuehn Architektur kann etwas, was Apple nicht kann. Sie kann den Menschen in seiner Zeit- und Raumwahrnehmung beeinflussen. Sie kann es nicht nur – sie muss es. Interessanter als die große Bauskulptur ist tatsächlich der kleine Eingriff, präzise Akupunktur, der minimale Eingriff, der etwas grundsätzlich ändert.

Chris Dercon Do graphics and signage systems play an important role?

Wilfried Kuehn Signalling and marking are part of a curatorial intervention, as we have done it in the Schirn or for the Berlinische Galerie. We can make an existing situation smaller or bigger through curatorial interventions; we can signal, mark, change the directions of movement etc. Using logistical and conceptual interventions, we can open up completely new kinds of kinaesthetic perception.

Chris Dercon The kinesthesia or choreography of visitors is becoming increasingly important. We say to our visitors: “Please concentrate. We are aware that there are time-based works lasting many hours, complex environments and massive installations to see here. However, if you look at the works of art for a bit longer or differently, you will get more out of them.” Do I hear you saying that an architect can – by using doors that open in a different way, for instance – create a different kinesthesia and therefore provoke a different kind of perception and awareness of the art on display?

Wilfried Kuehn Architecture can do something that Apple cannot. It can influence people’s perception of time and space. Not only is it capable of doing it; it has to do it. The small intervention is actually more interesting than the big architectural sculpture: precise acupuncture, the minimal intervention that changes something fundamentally.

Candida Höfer studierte an der Kunstakademie Düsseldorf, zunächst Film bei Ole John, dann Fotografie bei Bernd Becher. Ihre Arbeiten wurden in Museen wie der Kunsthalle Basel, der Kunsthalle Bern, dem Portikus in Frankfurt am Main und der Hamburger Kunsthalle gezeigt. Sie war an Gruppenausstellungen im Museum of Modern Art New York, in der Power Plant Toronto, im Kunsthaus Bregenz und im Museum Ludwig Köln beteiligt. Im Jahr 2002 nahm sie an der Documenta 11 teil. Im Jahr 2003 vertrat sie (zusammen mit dem verstorbenen Martin Kippenberger) Deutschland auf der Biennale in Venedig. Die Künstlerin lebt in Köln.

Kuehn Malvezzi wurde 2001 in Berlin von den Architekten Johannes Kuehn, Simona Malvezzi und Wilfried Kuehn gegründet. Neben Bauten für öffentliche und private Auftraggeber haben die Architekten zahlreiche Ausstellungsarchitekturen realisiert. Ihre Arbeit wurde international in Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt, darunter im Deutschen Pavillon der 10. Architektur-Biennale in Venedig 2006. Projektmitarbeiter seit 2001: Nina Beitzen, Inken Blum, Francesca Bocchini, Branka Dutina, Thomas Güthler, Margherita Fanin, Karin Fendt, Jan Lindtschulte, Steffen Oestreich, Alex Opper, Lilli Pschill, Vincent Rahm, Marika Schmidt, Annette Seete, Florian Spaelty, Julia von Sponeck, Inka Steinhöfel, Michael Stoß, Jan Ulmer, Michael Zeeh, Roland Züger.

BIOGRAFIEN BIOGRAPHIES

Candida Höfer studied at the Kunstakademie Düsseldorf as a student of Ole John (film) and Bernd Becher (photography). Her work has been exhibited in museums such as the Kunsthalle Basel, the Kunsthalle Bern, Portikus in Frankfurt and the Hamburger Kunsthalle. She has also taken part in group exhibitions at the Museum of Modern Art in New York, the Power Plant in Toronto, the Kunsthaus Bregenz and the Museum Ludwig in Cologne. In 2002 she participated in Documenta 11 and she represented Germany (along with the late Martin Kippenberger) at the Venice Biennale in 2003. Candida Höfer lives in Cologne.

Kuehn Malvezzi was founded in Berlin by the architects Johannes Kuehn, Simona Malvezzi and Wilfried Kuehn in 2001. In addition to designing buildings for public and private clients, Kuehn Malvezzi have also created numerous exhibition architectures. Their work has been shown in solo and group exhibitions worldwide, including the German Pavilion at the 10th Venice Biennale of Architecture in 2006. Their project collaborators since 2001 have been: Nina Beitzen, Inken Blum, Francesca Bocchini, Branka Dutina, Thomas Güthler, Margherita Fanin, Karin Fendt, Jan Lindtschulte, Steffen Oestreich, Alex Opper, Lilli Pschill, Vincent Rahm, Marika Schmidt, Annette Seete, Florian Spaelty, Julia von Sponeck, Inka Steinhöfel, Michael Stoß, Jan Ulmer, Michael Zeeh and Roland Züger.

Chris Dercon ist seit 2003 Direktor am Haus der Kunst in München. Nach dem Studium der Kunstgeschichte, der Theaterwissenschaften und Filmtheorie war er als freier Redakteur für das belgische Radio und Fernsehen tätig sowie freier Kurator. Von 1988–1990 war er Programmdirektor am P.S.1 in New York, 1990 Gründungsdirektor des Witte de With Zentrum für zeitgenössische Kunst Rotterdam und 1996–2003 Direktor des Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam. 1995 wurde ihm die Ausrichtung des Niederländischen Pavillons auf der Biennale in Venedig übertragen, 1996 kuratierte er die Ausstellung „Face à l'Histoire“ (1980–1996) für das Centre Georges Pompidou, Paris.

Okwui Enwezor ist Dekan und Vizepräsident am San Francisco Art Institute und freier Kurator für das International Center of Photography, New York. Tätig war er zudem als freier Kurator für Zeitgenössische Kunst am Art Institute of Chicago. Enwezor ist Gründer und Herausgeber der kritischen Kunstzeitschrift *Nka: Journal of Contemporary African Art*, die an der Cornell University erscheint. Er war künstlerischer Leiter der Gwangju Biennale 2008 sowie der Documenta 11 in Kassel (1998–2002). Darüber hinaus übernahm Enwezor die künstlerische Leitung der 2. Internationalen Biennale für Zeitgenössische Kunst in Sevilla (2005–2007) sowie der 2. Johannesburg-Biennale (1996–1998). Er kuratierte zahlreiche Ausstellungen an Kunstinstitutionen in aller Welt.

Axel Sowa ist Professor für Architekturtheorie an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule in Aachen. Von 2000–2007 war er Chefredakteur der Zeitschrift *L'Architecture d'Aujourd'hui* in Paris. In diesem Zeitraum entstanden 50 Themenhefte, die jeweils grundlegenden Fragen der Architekturtheorie gewidmet waren. Parallel zu seiner redaktionellen Tätigkeit war Axel Sowa als Vortragender, Gastkritiker und Jurymitglied bei internationalen Architekturwettbewerben tätig. Axel Sowa hat Bücher zu Bauten der Kunst, insbesondere zur Friedrich Christian Flick Collection im Museum für Gegenwart im Hamburger Bahnhof Berlin und dem Espace de l'Art Concret in Mouans-Sartoux (Frankreich) veröffentlicht.

Chris Dercon has been the Director of the Haus der Kunst in Munich since 2003. After studying art history, dramatics and film theory, he worked as a freelance editor for Belgian radio and television and as a freelance curator. From 1988 to 1990 he was the Program Director at P.S.1 in New York. In 1990 he became the founding Director of the Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam and was the Director of the Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam from 1996 to 2003. In 1995 he was given the task of arranging the Dutch Pavilion for the Venice Biennale and in 1996 he curated the "Face à l'Histoire" exhibition (1980–1996) for the Centre Georges Pompidou, Paris, in 1996.

Okwui Enwezor is Dean of Academic Affairs and Senior Vice President at San Francisco Art Institute. He is Adjunct Curator at the International Center of Photography, New York, and previously Adjunct Curator of Contemporary Art, at the Art Institute of Chicago. Enwezor is founder and editor of the critical art journal *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Cornell University, and was Artistic Director of the Gwangju Biennale 2008 and of Documenta 11 in Kassel, Germany (1998–2002). He also served as the Artistic Director of the 2nd Seville Biennial of Contemporary Art, Spain (2005–2007), and the 2nd Johannesburg Biennale, South Africa (1996–1998). He has curated numerous exhibitions at art institutions worldwide.

Axel Sowa is professor of architectural theory at the Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule in Aachen, Germany. From 2000 to 2007 he was Editor in Chief of the journal *L'Architecture d'Aujourd'hui* in Paris. During this time, 50 special issues were published, each of which was dedicated to specific fundamental questions in architectural theory. Parallel to his editorial work, he has worked as a lecturer, guest critic and member of the jury for many international architecture competitions. Axel Sowa has published books on artistic constructions, in particular the Friedrich Christian Flick Collection at the Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart in Berlin and the Espace de l'Art Concret in Mouans-Sartoux, France.

- 5 Documenta 11 Binding-Brauerei, Kassel 2002
- 17 Gabriele Senn Galerie, Wien 2002
- 21 Foyer Schauspielhaus, Hannover 2002
- 23 Foyer Akademietheater, Wien 2002
- 25 Foyer Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2002
- 29 Gió Marconi, Milano 2003
- 37 Lauder Business School, Wien 2004
- 63 Berlinische Galerie, Berlin 2004
- 71 Kunstraum Innsbruck, 2004
- 75 Friedrich Christian Flick Collection, Berlin 2004
- 95 25 m²/Art Cologne, Köln 2005
- 99 Die Nackte Wahrheit/Schirn Kunsthalle,
Frankfurt 2005
- 103 Henri Matisse/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf 2005

**PROJEKTE
PROJECTS**

- 111 Momentane Monumente/Berlinische Galerie,
Berlin 2005
- 115 Mühlbauer Headwear, Wien 2005
- 119 I like America/Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2006
- 127 Fine Art Fair Frankfurt 2006
- 133 Fokus 03 Aktionismus/MUMOK, Wien 2006
- 139 Fokus 03 Konzeptkunst/MUMOK, Wien 2006
- 149 Mode Mühlbauer, Wien 2007
- 153 Belvedere/Prunkstall, Wien 2007
- 163 Julia Stoschek Collection, Düsseldorf 2007
- 185 Liebieghaus, Frankfurt 2008
- 195 Candida Höfer Stiftung/Studio, Köln 2008

© 2009 Candida Höfer, Köln **Cologne**; Kuehn Malvezi, Berlin;
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln **Cologne**
und Autoren **and the authors**

© 2009 für die abgebildeten Werke von **for the works**
of Candida Höfer: VG Bild-Kunst, Bonn

Parallel erscheint außerdem

Also appearing concurrently:

Candida Höfer. Projects: Done

ISBN 978-86560-634-1

Redaktion **Text editor:** Paul Wolff

Übersetzung ins Englische **English translation:** Tom Ashforth

Übersetzung ins Deutsche **German translation:**

Kristina Brigitta Köper (S. 213–224)

Deutsches Lektorat **German copyediting:** Joachim Geil

Englisches Lektorat **English copyediting:** Ben Fergusson

Fotografie **Photography:** Candida Höfer

Design: very, Frankfurt am Main

Gesamtherstellung **Production:**

Plitt Printmanagement, Oberhausen

Erschienen im **Published by**

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln **Cologne**

Ehrenstr. 4, D-50672 Köln **Cologne**

Tel. +49 (0) 221 / 20 59 6-53

Fax +49 (0) 221 / 20 59 6-60

E-Mail: verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der

Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische

Daten sind über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Printed in Germany

IMPRESSUM **COLOPHON**

Vertrieb **Distribution:**

Schweiz **Switzerland**

Buch 2000

c/o AVA Verlagsauslieferungen AG

Centralweg 16

CH-8910 Affoltern a.A.

Tel. +41 (0) 1 762 42 00

Fax +41 (0) 1 762 42 10

a.koll@ava.ch

UK & Eire

Cornerhouse Publications

70 Oxford Street

UK-Manchester M1 5NH

Tel. +44 (0) 161 200 15 03

Fax +44 (0) 161 200 15 04

publications@cornerhouse.org

Außerhalb Europas **Outside Europe**

D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc.

155 Sixth Avenue, 2nd Floor

New York, NY 10013

Tel. +1 212-627-1999

Fax +1 212-627-9484

elshowitz@dapinc.com

ISBN 978-3-86560-637-2