

Displayer 01

Spike Island / 003

This is Tomorrow / 013

Leben mit Pop / 021

Information / 031

Art into Society, Society into Art / 041

Von hier aus / 049

In Between / 059

Documenta11 / 099

Konflikträume / 109

Gerede über Räume / 117

4. Berlin Biennale / 131

Momentane Monumente / 137

Tirala / 143

Index-Display / 147

Vorwort

Displayer ist eine O-Ton-Publikation. Alle Beiträge sind AutorInnentexte in Form von editierten Vortragstranskriptionen und Interviews. **Displayer** ist ein Projekt der HfG Karlsruhe und ihres neuen Studiengangs Ausstellungsdesign und kuratorische Praxis. Die Veröffentlichung ist der Auftakt einer Schriftenreihe zu Strategien des Ausstellens, die im Zusammenhang mit der transdisziplinären Arbeit zwischen Kunst, Design und Kunstwissenschaft an der HfG entsteht.

‘To display’, lat. ‘displicare’ – ‘entfalten’, ‘offen legen’, ‘ausbreiten’. Etwas in die Öffentlichkeit zu bringen, involviert immer den Kontext des auszustellenden Objekts und den Ort der Präsentation. Dabei erzeugen institutionelle Bedingungen und architektonische Parameter ein Verhältnis, mit dem KünstlerInnen, KuratorInnen und AusstellungsdesignerInnen gleichermaßen konfrontiert sind. ‘Wo beginnt eine Ausstellung?’ Die Künstlerin Julie Ault antwortete: ‘Ausgehend davon, dass Ausstellungen in Innenräumen durch die gegebene Architektur eingegrenzt werden, sind die Beziehungen zwischen einer Ausstellung, der veranstaltenden Institution und dem konkreten Raum die primären Faktoren dafür, wie eine Ausstellung und ihre Komponenten wahrgenommen werden.’ (In: Christian Kravagna, **Agenda. Perspektiven kritischer Kunst**, Wien 2000.)

Geht es um die Präsentation einer künstlerischen Arbeit in Räumen von Galerien, Museen, Biennalen, Messen oder Projekträumen, findet ein Transfer zwischen der produktiven Stätte des Ateliers und öffentlich zugänglichen Orten statt. Ausstellungsdesign und kuratorische Praxis sind hierbei eng miteinander verknüpft und werfen Fragen nach Mit-Autorenschaft und Repräsentationspolitik auf. Die Ausstellung selbst ist eine Synthese aus künstlerischer Arbeit, kuratorischer Kontextualisierung und räumlicher Form. Anhand einer inhaltlichen Setzung bringt jede Ausstellung durch ihre Öffentlichkeit einen politisch-ästhetischen Raum hervor; zugleich aktiviert sie kontextuelle Lesbarkeiten des Vorhandenen, sowohl der ausgestellten Arbeiten als auch des Ortes. Wenn Warenhäuser, Fabrikhallen, private Wohnungen und andere Alltagsorte als Ausstellungsräume adaptiert werden, rückt auch die Frage nach den institutionellen Konsequenzen räumlicher Praxis in den Mittelpunkt der Betrachtung. Ausstellen ereignet sich durch das Vernetzen der Handlungen multipler AutorInnen – KünstlerInnen, KuratorInnen, ArchitektInnen, TechnikerInnen und BesucherInnen sind gleichermaßen die Raumproduzenten einer Ausstellung.

Displayer 01 fokussiert historische wie aktuelle Ausstellungsprojekte aus dieser Perspektive und tritt mit Fragen an beteiligte KünstlerInnen, KuratorInnen und ArchitektInnen heran: **This is Tomorrow** (London, 1956), **Leben mit Pop** (Düsseldorf, 1963), **Information** (New York, 1970), **Art into Society, Society into Art** (London, 1974), **von hier aus** (Düsseldorf, 1984), **Documenta11** (Kassel, 2002), **4. berlin biennale** (2006), **Momentane Monumente** (Berlin/Mailand, 2005/06). Axel John Wieder beschäftigt sich in seinem Beitrag **Konflikträume** mit dem Verhältnis zwischen Kunst und Stadtentwicklung aus der Position des Künstlers wie des Kurators. Die bildhafte Darstellbarkeit der Produktion von sozialem Raum steht im Mittelpunkt der fotografischen Serie **In Between** (1996/97–2000) von Karin Geiger. Anhand des Umbaus von **Spike Island**, Ausstellungs- und Studiogebäude in Bristol, werden exemplarisch unmittelbare Zusammenhänge zwischen architektonischem Eingriff und inhaltlichem Konzept einer Kunstinstitution der Gegenwart thematisiert. Die KünstlerInnen **Susanne Bürner**, **Tobias Rehberger** und **Thomas Zipp** wurden nach ihren Aneignungen von Ausstellungsräumen befragt. Die Präsentation des Zeitschriftenprojekts **Tirala** (2006) als Tournee-Skulptur Michael S. Riedels durchläuft im **Displayer** weitere Reflexionsebenen, sowohl in Bezug auf die

künstlerische Arbeit als auch auf das Format Publikation als Ausstellungsraum, Display, Arbeitswerkzeug, Materialsammlung etc. Das Kapitel **Index-Display** verweist auf den Transfer der individuellen Arbeitssituation am so genannten Eiermann-Tisch in ein öffentliches Präsentationsobjekt und schließt direkt an die praktische Projektarbeit in der HfG an.

Doreen Mende

Spike Island



Ausstellungshalle Spike Island im Umbau, März 2006

Seit 1996 befindet sich Spike Island Artspace, benannt nach dem städtischen Gebiet zwischen 'schwimmendem Hafen' und dem Fluss Avon im südlichen Zentrum von Bristol, in einer ehemaligen Teeverpackungsfabrik. Neben der Studionutzung durch lokale und internationale KünstlerInnen und KulturproduzentInnen ist die Präsentation von Kunst inhaltlicher Schwerpunkt. Spike Island gehört zu einer sogenannten Regeneration Area, in der die Kunstinstitution eine Vorreiterrolle einnimmt und lokale Verortung mit internationaler zeitgenössischer Kunst verbindet. Mit einer Summe von 2,25 Mio. Britischen Pfund wird das Gebäude von den Londoner Architekten Caruso St John in Zusammenarbeit mit dem Künstlerduo Sue und Hayley Tompkins umgebaut und im Februar 2007 wiedereröffnet. Diese architektonischen Umbaumaßnahmen sind auch an institutionelle Veränderungen geknüpft, indem die Übergänge zwischen privaten (Studios) und öffentlichen Räumen (Café, Ausstellungsräume), zwischen der Präsentation und Produktion von Kunst, zwischen dem städtischen und dem institutionellen Raum und nicht zuletzt zwischen regionaler Verortung und internationalem Anliegen neu gedacht werden. Inwiefern beeinflusst die Modernisierung des Ausstellungs- und Studiogebäudes die inhaltliche Programmierung der in den 1970er-Jahren von KünstlerInnen gegründeten Institution in einer Stadt, die im Zentrum der Peripherie liegt? Könnte Spike Island das Modell einer Kunstinstitution des 21. Jahrhunderts darstellen?

The conflicts and knots that interrupt the culture of regional centers

First, I will set the context for the development of Spike Island. Understanding this will make clear the priorities of the project we are developing with architects Caruso St John. Having some small insight into the issues we are facing and the way in which we are changing as an organization is vital to understanding how the architects have found solutions on our behalf.

Political, economic and cultural structures in England (note that this is England and not the UK) are highly centralized around London. The impact of this is striking and, whilst the degree of this emphasis is likely to shift over the next 10 to 15 years, this over-centralization has had a considerable impact on the cultural sectors of regional cities. From the perspective of the contemporary visual arts, we see that arts education in these cities to the level of the first degree is excellent. However, as the students emerge from this education they focus on London as the center around which they feel they need to hover in order to gain opportunities and visibility after graduation.

In many respects they are right to make this move, particularly if they wish to make contacts with galleries and the market, or if they want to gain access to good post graduate education. The market has made little impact on regional cities and the quality of post graduate education available there is uninspired. Accordingly, regional centers continually suffer from the problem of providing education to a certain level and then lose those they educate.

Another contributing factor to this drift is that the contemporary art institutions in these regional cities make little or no investment in to the local arts communities. Whilst their role is of course to foster an international exhibitions program, they do not see investment in the

local arts community as contributing to that. Whilst they look at the success of arts programs in cities like Glasgow as a model, they do not understand that it was the institution's belief in the artists they promoted—some of whom were local—that helped to create the culture they envy. Rather they feel more comfortable building a program that works mainly with artists that are already highly validated. The only contact that they might make will be through activities that will not relate to the artists' own studio practice. The artists will gain work through education or community programs, and whilst they will benefit in the short term from the money, there will be no long term development of their practice through this activity. Exceptions to this rule do exist but only as a gesture, it is rare to find any long-term developmental strategy with respect to these artists. The result of this, in Bristol, is an unconfident and underdeveloped arts community. Those artists who do network beyond the region tend not to share their success, often remaining invisible and missing their opportunity to become role models for new generations.

The Arts Council has a different perspective. Now more directed by government policy than ever, they bundle a range of specialties under the title: **creative industries**. They see these professions—from graphic designer to artist, to computer games designer and filmmaker—as economic and social generators. **Invest in the local creative sector and regional cities will thrive.** Just like that...a magic wand flourished!

The issues that bubble up from their research is lack of commercial savvy and loss of confidence. Their solution is to treat this wide and varied sector, with all its different needs and values, without distinction. So funds are made available through regional Arts Councils to support professional development for individuals who wish to evolve a career within the creative industries. Artists, falling neatly in to this overarching category, are then provided with mentoring and business support, information that moves them further and further away from thinking about the intellectual development of their work. They are viewed as small businesses rather

than as thinkers who use the language of contemporary art and who require critical opportunities rather than simply advice on managing their business.

I am by no means alone in wishing to see energetic, independent and informed arts communities establish themselves outside of London. Neither am I alone in my feeling of desperation as I see this new army of highly paid advisers descending with much authority and little experience of the world that these artists should aspire to be a part of.

The shared indignation is now at such a stage that we will, I hope, see change. Institutions such as Spike Island must be at the forefront of creating this change. Strategies must be evolved to keep the best and most interesting young artists, curators, producers and writers in our cities. All sectors of industry and commerce prioritize keeping the best young minds from fleeing to the centers that are perceived as able to offer more, but now is the time for the case to be made more strongly for the importance of the contemporary visual arts in this respect. These individuals will stay, or be drawn to base themselves outside the main centres, only if they feel they can get the institutional and intellectual support they need.

Important strategies, as I see them, include developing excellent and new models of postgraduate study and to encourage and make possible a vision and a set of networks that go beyond London. Whilst understanding that a relationship with London is important, those working in the visual arts in regional cities must travel to mainland Europe and beyond, leaping over London. They must identify themselves as Europeans—artists based, for example in Bristol, yet with networks extending far beyond.

My aim for Spike Island is to make this sort of investment and expect a great deal from those we invest in; to work closely with teaching institutions to encourage new models for education; to encourage the making of established international networks that will encourage

artists to base themselves in Bristol, yet with a vision and a currency far beyond that city. The institutions and cities have much to gain from this long-term strategy of exchange and collaboration. The evolution of a confident, aspirational and growing critical mass working within the contemporary visual arts will make regional cities strong and **individual**. The benefit of becoming individual is as yet unexplored; the trend is to see similar programs taking place in museums and galleries in all regions of England.

Spike Island – attempting to unravel the knots



A former tea packing factory built in the 1960s, leased from Bristol City Council at a peppercorn rent (£1.00 per year), the 80,000 square foot provides a total of 70 studios and a gallery of around 8,000 square foot. The organization can let out 1/3rd of the total square footage to commercial tenants. So Spike Island is a **social enterprise**, combining an attitude for business with a not-for-profit ethos. We raise Arts Council funding regularly but the main turnover is made through our main asset: the building. For many years the organization has developed a gallery program fed through its international residency provision. It is this that has received considerable international acclaim and consequently the most attention organizationally. The studios had continued on

without much management or organizational input.

I arrived in the Autumn of 2002, in part to implement a second capital investment into the building. As I became familiar with the organization, I quickly realized that without bringing considerable change to the studio provision and the way in which the organization supports the arts community in the city, Spike Island could not move forward.

Organizational change

Much of the ground floor studio provision was in a shambles, the unheated spaces in some cases being used more like garden sheds than as artist studios. So after much difficult negotiation, the scene was set for a considerable organizational shift. Externally, this new expectation for Spike Island was perceived as much needed, whilst internally it was not popular. Such change was, and sometimes still is, perceived as a threat.

The basis of the investment in to the building has been the belief that if people have a good working environment that this will maintain motivation and build confidence. The studio, outside of a formal structure like an art school, can be an extremely lonely and isolating place. Studio provision alone is not enough to create a healthy arts community. This was the answer in the 80s when Spike Island established its model, yet more recently artists have focused more on the model of the project space, preferring to initiate more visible types of collaboration where engagement with an audience plays

a vital part. The curatorial strategy at Spike Island had cut off the artists-in-residence from the showing space so disallowing this potential for development. Whilst the reasons were to do with quality of practice in the studio program, the solution was short-term.

We had to establish an expectation that the studio artists will be active: exploiting what the institution can offer and contributing to the exchange of information that would support sustainable development. We needed to address a broader ecology, beyond artists, to meet the needs of other practices that are a vital component of the visual arts; producers, curators, writers and those whose practice combines all these elements.

Thresholds

The first discussion with Caruso St John architects focused on the various thresholds that the building offers. These are clear within the old plan of the building and the way it was designed for the tea company, Brook Bond. We looked at the relationship of the front entrance to the offices and then the original kitchen and canteen on the first floor; all these spaces had originally offered a practical yet generous environment. To the sides and the rear of the building the architectural language changed to a harder structure which enabled the vans and trucks to drive right into the loading bays. Each part of the packing process occasioned a different yet related style of architecture within the skin of the building. The actual packing of the tea seemed to have been given the highest priority, given the enormous double height,

almost cathedral-like, space at the heart of the building.

Spike Island was using the building in a similar way, though, no matter what we were to do, the original structure always seemed tougher. There was no need at all to allow the relationship between the original and the new to compete. The original front of house spaces, used to meet and greet people, functioned in the same way, with the studios tucked away to the rear of the building, so echoing the way in which the process of tea packing was mostly masked from the visitor. This sort of divide between administration, public access and the artist's process did not make for the sort of comprehensive experience we needed.

The visitor found the threshold from the road and the pavement difficult to cross and internally some areas of the building could not be accessed through the front door. This meant that other doors around the edges of the building became alternative 'front doors' for some of the artists, so creating a segmented culture. Some individuals had worked in the building for many years and never set eyes on each other and resentments grew—lack of 'seeing in' to each others spaces fed a sense of conspiracy rather than collaboration.

We agreed with Caruso St John that the first part of the process to re-think the building was to consider the internal navigation routes and the relationships between the necessarily private spaces of the studios to the front entrance, café and of course the public gallery space.

The challenge was to consider all those who use this enormous building as one community; passing along the same or similar routes, passing by each other, to get to a particular 'place.' The other challenge was to create some intermediate spaces that were not as private as the artists' working spaces but not as public as the reception areas. These included the main offices of the building and the areas and facilities offered as more open access resources.

Architectural solutions

The re-creation of the architecture of the building is a vital aspect of renewing the culture of the place. Peter St John first provided us with a new navigation route to solving many of the problems of internal communication. We had always had issues in creating the right welcome at the front entrance. It was often confusing for visitors and for those using the building, as they entered through one of many doors around its edges. Now we had a solution that enabled everyone to enter through the same front door. In one glance, the visitor will be able to comprehend, in general, the nature of what this organization is and where to go to find out more about it.

The glass roof was failing and the space was so large that Spike Island could only resource a few projects each year. It was not a sympathetic gallery for young artists to make new work and the level of production required was on par with the Turbine Hall at the Tate Modern. Whilst some extremely successful projects had been realized, imagining an ongoing more reliable program presented all

Ehemalige Teeverpackungsfabrik, Spike Island



sorts of cost implications that we knew we would never be able to meet.



There was much discussion about moving the gallery to another part of the building, but to lose the showing space right at the heart of the plan would have been to imply that our priority was shifting away from showing new work to an audience that was growing. Instead we asked Caruso St John to propose an answer to this space, perhaps breaking it up, offering us more useful gallery space.

The solution that they offered through drawings and models was extremely exciting, although it also felt like a risk. In order to gage the reality of this risk, we built a temporary structure that replicated the proposed new galleries. We used the structure for a number of shows and gained considerable confidence that the architects'



Spike Island **Displayer**

solution to this most public space in the building, was the right one.

One end of the gallery space was to be in-filled at first floor level providing a single height, light-controlled gallery on the ground floor and two new spaces above lit through sky lights. One of these two spaces will become a studio for the International Residency Programme, whilst the other we refer to as the Associates Space. It will be the program that emerges from this space that will help us to create the new model that Spike Island must become.

The Associates Space, created through Caruso St John's excellent planning, will be available to many more individuals than those who have studios within the building. There will be good IT facilities with editing units and other computing software, a library and archive. The Associates Space will become a production, meeting and work space, available 24 hours a day to members.

Partnerships

Alongside the organizational change and availability of this space, there will be a significant program of opportunities—from travel bursaries to national and international exchanges—that truly supports practice. An Associate of Spike Island will be able to apply to curate, plan and produce strands of the public program, or work collaboratively towards the development of published projects. It is also through this initiative that Spike Island will play a role in supporting new critical and creative writing. We have succeeded in gaining funding that will enable us to offer an award each year to an artist from the city. The award will include a commission to make a show in the main galleries, production funds and the development of a publication. The main criteria for applications will be that this is the artist's first one person show.

The task for us now is to initiate the cultural change in a way that sets a generous, collaborative precedent that will work in the future. Creating the right types of space is part of the process but, as someone involved in this process from beginning to end, I see the creation of a

new culture to fill the space as all-important.

It is vital that an institution like Spike Island focus on lighting the taper and then overseeing a momentum that, to a great extent, is generated by those who need the facilities that this program will offer. Spike Island began as an artist-led, independent organization and we must keep these values where possible. The institution must stretch and challenge those who it works with, yet must not keep guard over the gate of the public program to the extent that so many curatorial practices do in other institutions. Here we have a different sort of opportunity, to create a less hierarchical structure, motivated by the need to develop new work and ideas, to take risks, encourage experimentation and absorb failure when necessary. We will prioritize the need to offer space and time for the development of new work, and in this way build a highly informed contemporary visual arts community within a regional city.

Der Text basiert auf dem Vortrag **Thresholds** von Lucy Byatt im Juni 2006.

Caruso St John

DISPLAYER What is the context of the architectural project for Spike Island and which requirements is it based upon?

CARUSO ST JOHN Since its formation in the late 90s, Spike Island has established itself as a significant national center for the contemporary visual arts, combining working and exhibition spaces. The organization is located in a former tea factory at the Cumberland Basin, on the edge of Bristol's Harbour-side. It offers a total of 70 long-let studios, which generate revenue. A program of residencies and fellowships are accommodated within dedicated shorter-let spaces for visiting artists. The project includes a wide range of improvements to the building, which are to be partially funded by the Arts Council Lottery. This capital investment will improve the quality of studio and gallery provision, introduce new facilities to allow the organization to embrace a wider membership, and address the building's construction and operational problems.

Which are the principle architectural interventions? The new scheme proposes a consolidated central entrance as the point of entry for the whole building. A new circulation route east to west connects all areas of the ground floor, and a café bar will be located on the west side of the new entrance. The design of the café is a collaboration between the architects and artists Sue and Hayley Tompkins. At the centre of the building, the former tea-packing hall will be changed to provide two new galleries, which will give Spike Island the flexibility they require for their wide-ranging exhibition program.

What has been your conceptual approach for Spike Island?

If we're working with an existing building, we'll look for the latent energy that will make its new occupation still feel natural. That was especially important here, with

such a big building, where in some areas only a light dusting of improvement was affordable. Spike Island was built as a tea packing factory, a process that required dedicated areas for different kinds of storage, processing, packing, loading onto vehicles, offices, canteen etc. As a result it has an extraordinary variety of spaces, all horizontally connected, and much more variety than an industrial building usually has. It reminded us of a small city, and the way such an urban structure can naturally accommodate the adjacencies of public and private spaces that Spike requires. The original tea-packing hall at the center of the building was too big in relation to the other spaces of the building, so we changed it radically. Now its work at the heart of the building has been retained.

Artworks, when presented in an exhibition space, are usually detached from the context of their emergence. With Spike Island being a place of artistic production itself, this might bear potentials to enable new views on artistic practices and new forms for the presentation of artists' strategies. Could this be a model for a new kind of institutional space for contemporary art?

The model of Spike as a collective of working artists, with an ambitious exhibition program and spaces for students, visiting artists and arts-related businesses, is extremely unusual in this country, and it's inspiring. We saw such places on a research trip to Berlin and



Spike Island [Displayer](#)



Umbau Studiöräume Caruso St. John
Stühle von Hayley und Sue Tompkins für das neue Café

Leipzig. The newly-organized building will open up this structure for everyone to appreciate. Spike holds open studio days in the spring, and at that time all the doors will be open so you'll be able to stroll the full 200m down the wide corridors from one end of the building to the other. But it's an organizational model that has taken Spike many years to construct, requiring an unusually organized and collaborative group. In that sense it has to do with these people, in Bristol, and it is almost unrepeatable.

Dezember 2006



Neuer Ausstellungsraum (Gallery 1) von Caruso St. John in der ehemaligen Teeverpackungshalle

This is Tomorrow / 08.08. – 09.09.1956, Whitechapel Gallery, London

Sechs von zwölf Ausstellungsplakaten, rechts oben Plakat von Group Six



'But yesterday's tomorrow is not today—and the ideal of symbiotic art architecture has not been achieved.' (Lawrence Alloway/Katalog). Zwölf Gruppen, jeweils aus KünstlerInnen, ArchitektInnen und TheoretikerInnen bestehend, schaffen eine Ausstellung 'antagonistischer Kooperation', die das modernistische Konzept künstlerischer Arbeit – und damit die Bereiche Kunst, Design und Architektur – realistisch neu interpretiert. Dabei erscheint 'Tomorrow' nicht als Vision einer möglichen Zukunft, sondern als Darstellung von Existierendem in neuen Zusammenhängen. **Patio and Pavilion** ist der Beitrag von Group Six: eine begehbare Installation aus einem mit Sand bedeckten Boden innerhalb einer Aluminiumeinzäunung, in deren Mitte ein einfacher Holzschuppen steht. Dieser von den Architekten Alison und Peter Smithson vorbereitete Raum wird von den Künstlern Nigel Henderson und Eduardo Paolozzi mit gefundenen und selbst geschaffenen Objekten aller Art gefüllt. Die Form der Zusammenarbeit rückt damit selbst in den Mittelpunkt dieser Installation eines 'Habitat': Der Raum wird als Folge unterschiedlicher Entwurfs- und Aneignungshandlungen produziert. Ebenfalls 1956 formulieren die Smithsons auf dem CIAM-Kongress in Dubrovnik ihre Thesen zur Abkehr vom modernistischen Städtebau der Charte d'Athènes und zu einer Erneuerung des 'Habitat'-Begriffs. In der Idee, die Ausstellung als Experiment und Demonstration architektonischer Raumkonzepte aufzufassen, folgen sie damit bewusst den modernen Vorläufern Mies van der Rohe und Le Corbusier. In einer Ästhetik des 'as found' gehen sie jedoch einen Schritt weiter: Der soziale Realismus der Straßen von Bethnal Green im Londoner Osten wird zum konzeptuellen Ausgangspunkt ihrer Praxis.

Beatriz Colomina

DISPLAYER Peter Smithson said in an interview with you that 'a pavilion in a fair—like an exhibition—usually lives only for some weeks but then goes on and on forever,' meaning that even if the exhibition is torn down, it still occupies people's minds. And he commented that this happened with Mies' **Barcelona Pavilion** for the **International Exhibition**, before it was reconstructed in the 1990s. Since **Patio and Pavilion** was rebuilt several times in the 90s—for the Centre Pompidou, New York's Clocktower Gallery, even in Buffalo—did Peter feel the same consequences were true for **Patio and Pavilion**? **BEATRIZ COLOMINA** The point made by Peter Smithson is that the most important monuments of modern architecture in many cases turn out to have been produced for the context of temporary exhibitions and are subsequently lost. 1929, the year the Barcelona Pavilion was built, wasn't exactly a year for tourism. So you can practically say that 'nobody' saw it—not even people living in Madrid went to Barcelona. What is more, journalists and critics sent by architectural journals to report on the event didn't see the pavilion either, despite the fact that it was in a very prominent place in the layout of the exhibition. They were incapable of seeing that a structure of glass and stainless steel could ever be considered architecture at all, so the pavilion passed for the most part



This is Tomorrow Displayer

unnoticed. It was not much written about it during these years. It was only much later, in the aftermath of the Mies exhibition at the MoMA in 1947, that the pavilion emerged as the most important monument of modern architecture. So, only 20 years later you start hearing proclamations of this kind about the Barcelona Pavilion...which is a beautiful example of virtual architecture because very few people saw the pavilion, and then it was dismantled at the closing of the exhibition and its fragments misplaced during its return trip to Germany. Then all of a sudden, 20 years later, a building that 'nobody' saw is declared to be the most important building of the 20th century! Both Alison and Peter felt that the reconstruction of the Barcelona Pavilion in a way killed it, because in the imaginations of architects all over the world, the pavilion already existed and had more of a presence than now, when there is a replica in its place in Barcelona.

Did they feel the same way about the reconstructions of their **Patio and Pavilion** since they both were still alive when this took place?

I don't think so. First of all, nobody has said that **Patio and Pavilion** was the most important building of the century. It didn't occupy the imagination of architects all over the world the same way that the Barcelona Pavilion did. Not then, not now. The Smithsons considered **Patio and Pavilion** to be more of an art installation and the fact that it was reconstructed in Buffalo or in the Clocktower Gallery, or wherever, didn't seem to be that much of a problem. They made some jokes about it to me, for example Peter would talk about the difference in the silver paper, that lined the pavilion in the original installation and the one that is available now, which is more reflective. Or the fact that the people in charge of the reconstruction went out of their way to bring to the pavilion all the different pieces that were originally there, the battered trumpet, the wheel, etc. Even the pebbles.

Didn't the reconstructions transform **Patio and Pavilion** into a monument?

Ausstellungssansicht Patio and Pavilion

I suppose you are right. In a way, it is exactly the same phenomenon as the Barcelona Pavilion. It was reconstructed in a different context, in a different historical time. It was impossible to obtain the same materials and to do it exactly the same way. Above all, it meant something entirely different.

How do you consider the role of **This is Tomorrow** (1956) as an exhibition for the Smithsons?

The Smithsons thought that temporary exhibitions were one of the most productive sites for architectural production and would compare 20th century temporary structures to those of the Renaissance, when on the occasion of, for example, the wedding of a duke's daughter or the entry of a pope into a city, architects were commissioned to build ephemeral architectures. These events were the occasions to realize what the Smithsons called 'the new before the new'. The new kind of a style, the new kind of decoration, the new kind of architecture was experimented with precisely in these temporal situations. What I have learned from the Smithsons is that exhibitions are the most important site for architectural production in the 20th century; that the temporal, in other words, is more important than the permanent.

In the year of **This is Tomorrow**, 1956, they wrote the famous article 'But today we collect ads,' first published in the Finnish magazine *Ark*, where it reads 'Today we are being edged out of our traditional role by the new phenomenon of popular arts—advertising...which is establishing our whole pattern of life—principles, morals, aims, aspirations and standard of living...We must somehow get the measure of this intervention, if we are to match these powerful and exciting impulses with our own.'

Their attention to advertisements as the everyday and the realization that what they were doing had some relationship with what the architects of the modern movement had done, is interesting. When they say 'but today we collect ads' they are comparing themselves to Gropius who wrote a book on silos, to Le Corbusier who wrote a book on airplanes, and Charlotte Perriand who brought a new object to the office every day. It is

Ausstellungssansicht Patio and Pavilion

kind of ironic that Le Corbusier collected ads too, but the Smithsons didn't know that. Already in the early 1920s, Le Corbusier was collecting advertisements and publicity images. Those are the images that illustrate most of his books. He collected catalogues from department stores and advertisements from airplanes, automobiles and all kinds of industrial objects.

How do you know Le Corbusier collected ads?

I went to the archives of Le Corbusier, trying to do some work on *L'Esprit Nouveau* for my dissertation. I arrived there in the summer of 1984 and the Fondation had very rigid ways of working. They were only open from two pm to five pm or something like that. They said: 'Oh, *L'Esprit Nouveau*?...There are many boxes, we can only bring you a box at a time, I'll bring you box number one.' And I say 'OK.' and they take half an hour to bring the box. And when it finally arrived, I kept taking material out of this box and there is a catalogue of airplanes and a catalogue from a department store, or a catalogue of ventilators and other industrial objects, and to make the story short, at a certain point I said to myself 'I got the junk mail box.' So I closed the box and I asked for another box and half an hour passes and another box comes in and again it's catalogues of automobiles, of lamps, of industrial furniture, of trunks and suitcases, and I noticed too that there are all these letters, where Le Corbusier is requesting these catalogues. I also notice here and there some letters from van Doesburg,



Beatriz Colomina

who is getting increasingly angry, because he has sent Le Corbusier material to publish in L'Esprit Nouveau and Le Corbusier never responded or acknowledged that the material ever arrived. So it is hilarious, because he is not really interested so much in connecting with van Doesburg, with Gropius or any of the historical figures. He doesn't even answer those letters. All he is interested in is collecting these images, these catalogues, but I still don't make anything of it, so I say 'Ok, another junk mail box.' And ask for another box. Perhaps it was by box number ten it dawned on me, that the issue was precisely there in the advertisements. Now and then I will notice that something had been cut out and then I realize that that image of, for example, an industrial ventilator is in Vers une architecture (1923). In all the books of Le Corbusier you have images that are taken from the media, from advertisements and from catalogues.

He already did cut-outs?

Yes, this ended up being the topic of my dissertation and of my book, Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media (1996). There is a whole chapter about the impact of publicity on Le Corbusier. But what is interesting here is that in the 50s nobody knew about that and the Smithsons didn't put two and two together either. Many images from Le Corbusier's books were taken from advertisements, but they thought they were the first architects to collect ads.

Do you know how the Smithsons collected the ads? Did they order catalogues like Le Corbusier? Or did they cut them out of newspapers?

Do you know how they became interested in advertisements? It's really fantastic. This is something else Peter told me. During the war, Alison was evacuated to Edinburgh to live with her grandmother, who had a cousin, or second cousin, who was working as a librarian in some college in the United States. Anyway it's a time of great scarcity in England, so apparently this cousin used to send packages to Alison's grandmother. Packages of food, American food. And inside these packages she would include copies of Woman's

Home Companion, House Beautiful, and other magazines of the period. Alison kept clippings of the journals. The Smithsons were fascinated with these images particularly by images of the advertisements for food! Which is absolutely incredible, because rationing didn't end in Britain until the 1950s. So the whole fascination with advertisements for Pillsbury flour, TV dinners and all these things, is I think related to the fact that they were hungry.

So they kept collecting those kind of ads, but they didn't request catalogues like Le Corbusier did?

No, they collected ads in this way. Ads of food, cars, toilet paper, furniture... You see them all over their work, in their articles, very interesting advertisements that present products in the context of a glamorous lifestyle. Because this is the transformation that the Smithsons were able to point out, that the advertisements in that period no longer represented the object in itself. It is not just an advertisement for a car. They present you with the car as part of a whole lifestyle. That's very significant and completely different from the advertisements of Le Corbusier, which were more technical: this is the airplane, this is how it looks like, this is how it functions, this is the section, etc.

Corbusier ordered specific catalogues from airplane or car manufacturers to get these kind of pictures, while the Smithsons collected ads 'as found'?

As found, exactly, that is the clue, 'as found' as in popular magazines of the time. And also very important, the advertisements they are interested in are those that present not just the object in itself, but its broader context as part of a lifestyle.

We have been talking about their practice in the 50s and 60s, but they lived almost 40 years longer. How did they develop this approach in later years?

This is typical of architects, there is a period usually at the beginning of an architect's career when there is not much work yet, and it is usually in this moment when the most interesting research occurs. You can say this about Le Corbusier. He started working on L'Esprit

Nouveau, when there was absolutely no work at all, not for him, not for anybody. It was through the journal that he was able to build his architectural practice. And the moment his practice was established, he closes the magazine, L'Esprit Nouveau. It's typical of architects. When they don't have any work they are very creative, experimenting with publications and with other media. Books are a very interesting vehicles for architects' experimentation. For the Smithsons books were always very important, until the end of their days. Actually the last call I received from Alison Smithson was about a book. I had met them, as I said, when they came to Buffalo and I invited them to give some talks at Princeton. A year later she called me from London one day to say that she had this manuscript for a book and she wanted to get it published in the USA, and asked me if I could help. So I said yes. I didn't know that she was very sick at that time. About ten days later I opened The New York Times one morning and she had died. A few days after that the manuscript arrived with a note from Alison. It was eerie.

Alison's manuscript is still unpublished today?

It was called The Space Between. I sent it to several publishers and they were not interested. Now people are totally crazy about the Smithsons. It may have been incorporated in any of the recent publications.

What was it about?

It was their theory of urban space. They were inter-

ested in the space between buildings, the negative space. It's a very beautiful idea of architecture.

You have said that Alison and Peter Smithson designed the structure of **Patio and Pavilion**, leaving it to the artists Henderson and Paolozzi to 'decorate' it.

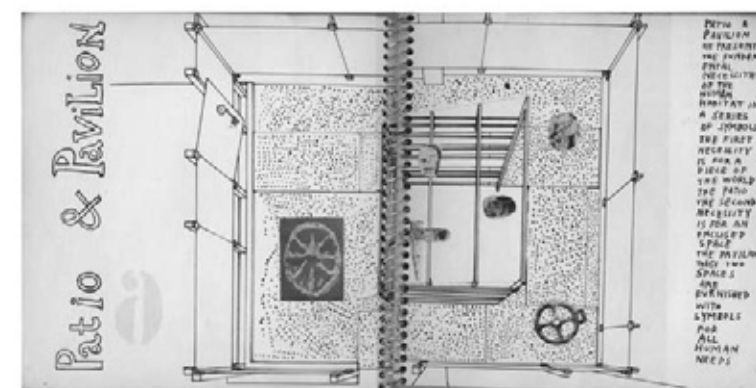
Lawrence Alloway—objecting to theories of modern art being about the integration of all the arts—wrote in the exhibition's catalogue 'the ideal of a symbiotic art-architecture has not been achieved.' He suggested the 'notion of an antagonistic cooperation' for a collaborative coexistence of the arts. Is this notion exemplified by Group Six's contribution?

I think the idea of occupation is interesting here. The same way a client is given a structure to occupy, Nigel and Eduardo are filling it with their objects symbolizing everyday life. The Smithsons for their part provide a structure for the display of a collection of fragments of reality. They acted as architects.

Can **Patio and Pavilion** be understood as the Smithsons' ephemeral, unheroic reply to Le Corbusier's **L'Esprit Nouveau Pavilion** of 1925, by which Corbusier proposed his **Plan Voisin**, and the Mies' **Barcelona Pavilion**, which represented Germany?

Yes this is accurate. Even if it was really a rationalization in retrospect on the part of the Smithsons. I am not sure that they were conscious of it at the time.

Corbusier chose a design exhibition, **Exposition des**



Arts décoratifs, Paris 1925, to stage his view on urbanism with the **Plan Voisin**, which coincides with his view of an object that can be shaped in order to be more sufficient. Did the Smithsons reflect on this with their exhibitions, like the **House of the Future** or **Patio and Pavilion**?

I think that House of the Future, not Patio and Pavilion, is comparable to Pavilion de L'Esprit Nouveau in the sense that both are presenting model apartments filled with everyday objects as a way of representing a vision of modern living. The 'found objects' of Le Corbusier, the Thonet chairs, generic wine glasses, Roneo cabinets, etc. are replaced in the House of the Future with disposable objects and food packaging. The furniture in the House of the Future was not 'found', it was designed by the Smithsons. If Le Corbusier presented his view of the city of the future in the context of the Pavilion de L'Esprit Nouveau, the Smithsons' House of the Future also represented an idea of the city. The house was meant to be mass produced and arrayed

in a 'dense mat of similar dwellings,' what Alison called a 'mat cluster.' This vision of the city, was however, not represented in the exhibition, but in Team 10 meetings and in publications. It is also completely unheroic, which is an important difference of course.

November 2006

l'architecture d'aujourd'hui Nr. 344: Alison et Peter Smithson, 2003 (Beiträge von Alison und Peter Smithson, Caruso St John Architects, Jonathan Sergison, Stephen Bates u.a.).

Reyner Banham, Julian Cooper: Fathers of Pop, Dokumentarfilm, 47 Min., GB 1979.

Frank Böhm, Wilfried Kühn: Exhibitionnisme. La ville comme exposition (Exhibitionism. The City on display), in: l'architecture d'aujourd'hui Nr. 330, 2000, S.40-47.

Benjamin H. D. Buchloch, Hal Foster (Hg.): October 94. The Independent Group. A Special Issue, Cambridge/MA, London 2000, S.3-30

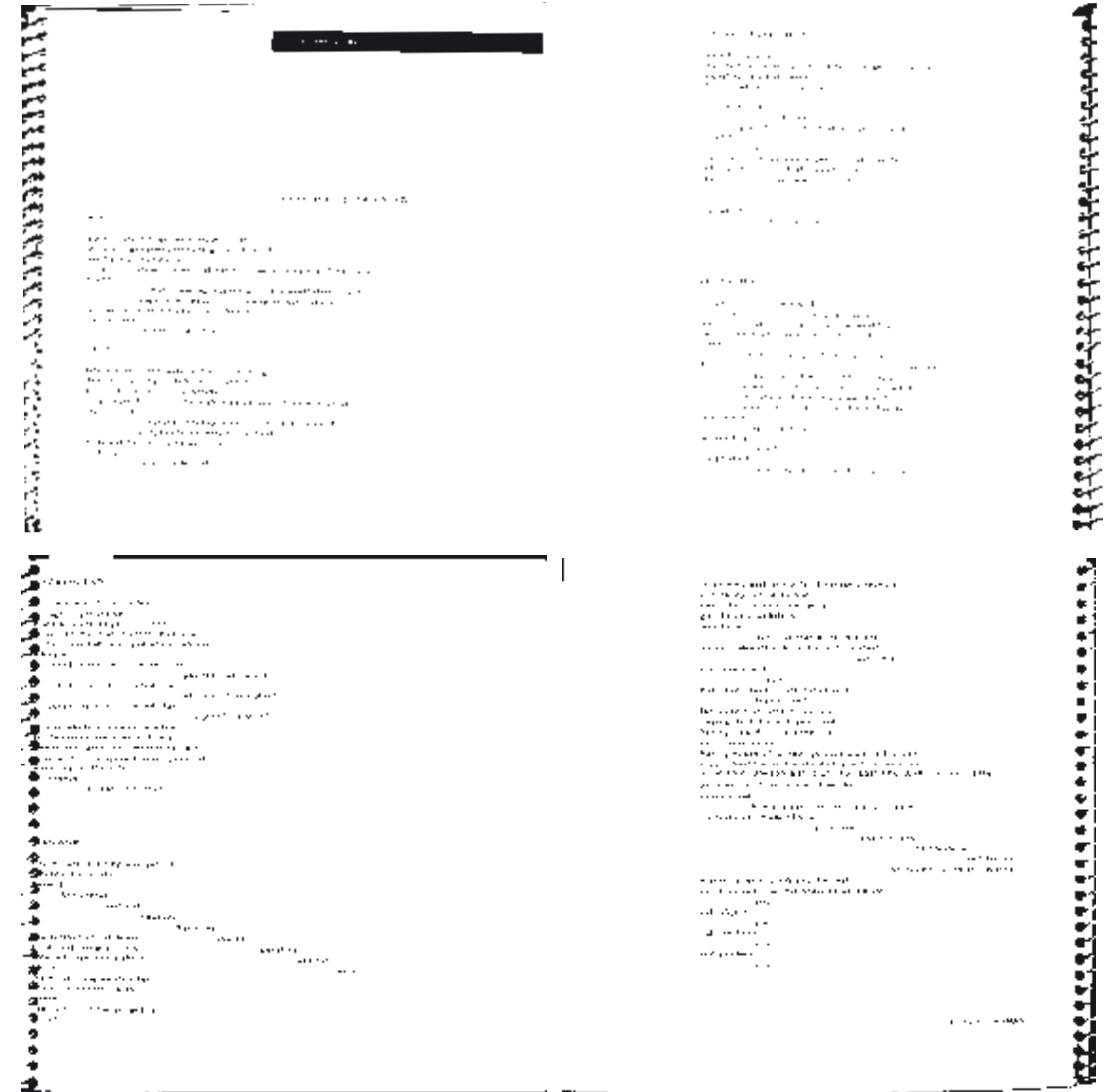
Beatriz Colomina: Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson, in: October Nr.94, MIT Press 2000, S.3-30.

The Institute of Contemporary Art/The Clocktower Gallery (Hg.): Modern Dreams. The Rise and Fall and Rise of Pop, Cambridge/MA, London 1988.

Claude Lichtenstein, Thomas Schregenerberger (Hg.): As found. Die Entdeckung des Gewöhnlichen. Britische Architektur und Kunst der 50er Jahre, Zürich 2001.

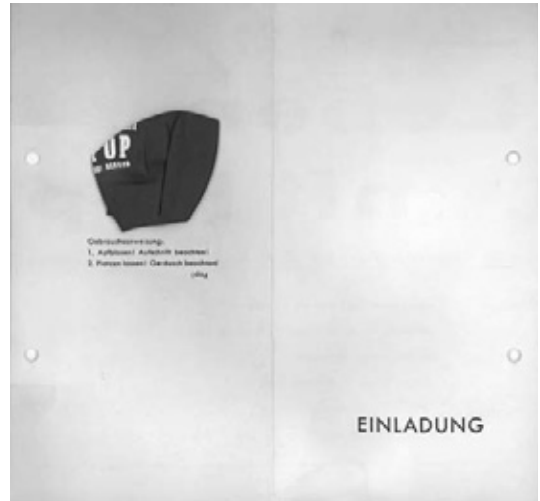
David Robbins (Hg.): The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty, Cambridge/MA, London 1990.

The Whitechapel Art Gallery (Hg.): This is Tomorrow, Katalog, London 1956.



Ausstellungskatalog This is Tomorrow, Reyner Banham: Marriage of two minds

Leben mit Pop / 11.10.1963, Möbelhaus Berges, Düsseldorf



Leben mit Pop – eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus von Gerhard Richter und Konrad Lueg, eher Aktion als Ausstellung, fand an einem Abend im Oktober 1963 in einem Warenhaus in Düsseldorf statt. Auf der Suche nach Ausstellungsmöglichkeiten aktivierten die beiden Künstler sowohl Verkaufsflächen, Treppenhaus als auch Büroräume des Möbelgeschäfts und proklamierten die erste Demonstration für den Kapitalistischen Realismus. Richter und Lueg stellten ihre Bilder dekorativ zu Möbelgruppen in den Verkaufsräumen und performten schweigend in einer Installation aus einer auf weißen Sockeln präsentierten Wohnzeile. Der damals vor allem als Lehrer an der Düsseldorfer Kunstakademie bekannte Joseph Beuys hingte im selben Raum einen seiner Anzüge an die Wand und stellte ein Paar Schuhe in einen Karton voll Margarine. Nach einer vorab verteilten Handlungsanweisung wurden die BesucherInnen durch das Möbelgeschäft geführt. **Leben mit Pop** sollte eine Bestandsaufnahme und ein kritisch-beobachtendes Abstandnehmen vom bundesrepublikanischen Wirtschaftswunder sein, konnte jedoch ebenso als ironischer Kommentar auf die Gesellschaft im wieder erblühenden Nachkriegsdeutschland und die Kunstwelt gelesen werden. Kasper König nahm als 19-jähriger Besucher an der Aktion teil. René Block, der Lueg und Richter später ausstellte, nahm den Begriff des Kapitalistischen Realismus, unter anderem für eine Richter-Ausstellung 1964 in seiner Galerie in Berlin, auf.

DISPLAYER Was Gerhard Richter und Konrad Lueg gemacht haben, stellt eine Pop-Art mit deutscher Spezifik dar, wenn man diese zu den Pop-Art Aktivitäten in London oder New York der 1950er-Jahre in Bezug setzen würde. Sie haben zu der Zeit in London gelebt. Wie haben Sie den Realismus-Bezug der Pop-Art in Deutschland erlebt?

KASPER KÖNIG Ich weiß nicht, ob das Pop-Art war. In jedem Fall hat mir wirklich gut eine sehr selbstbewusste Bescheidenheit gefallen, da man sich auf ein Phänomen bezog, das ich das Karstadt-Phänomen nennen würde. Also eine bestimmte bundesrepublikanische Konsum-Situation. Es ist damals auch das Schlagwort des 'Kapitalistischen Realismus' aufgebracht worden. Richter kam ja aus der DDR. Diese Kombination Kapitalismus-Realismus, was eigentlich ein Widerspruch ist, war eine sehr wunderbare Mischung aus Folklore. Leben mit Pop war mehr eine Aktion. Dieses Möbelhaus Berges, wo die Aktion stattfand, war super popelig und hat inzwischen einen geradezu mythischen Charakter bekommen.

War die Entscheidung, in ein Warenhaus für Einrichtungsmöbel zu gehen eine bewusste Unterscheidung zu US-amerikanischen Pop-Künstlern wie Robert Watts, Claes Oldenburg oder Andy Warhol?

Ich würde das nicht so sagen. Natürlich waren Konrad Lueg und Richter extrem gut informiert, sicher auch sehr erstaunt, was da plötzlich auftauchte. Ich glaube, die erste Pop-Ausstellung war in Den Haag, also Pop-Realismus und so weiter, noch in Verbindung mit Nouveau Réalisme. Das hat bestimmt die Sinne geschärft, etwas ganz Eigenständiges zu machen. Nicht unbedingt als Antwort auf Pop, aber indem dieses Phänomen wie eine Herausforderung daherkam. Erst einmal darf man nicht vergessen, dass Pop, das zeigt ja die Sammlung des Museum Ludwig in Köln auch sehr stark, viel früher in Europa als in Amerika ernst genommen wurde. In Amerika war es dann ein eher

publizistisches Phänomen, wo sich auch ein Generationskonflikt aufbaute: eine Ablöse vom Abstrakten Expressionismus, obwohl es auch viele Querverbindungen gibt. Ich würde dieses Möbelhaus Berges nicht unbedingt als Antwort auf Pop sehen. Lueg und Richter hatten ja auch an einem Wochenende die Aktion Kaffee und Kuchen in der Galerie Schmela, in dieser kleinen Galerie in der Altstadt, gemacht, wo man sich auf dieses spießige, sehr deutsche Idyll des Sonntagnachmittagkaffees mit Kuchen bezog. So würde ich auch dieses sehr kleinbürgerliche Möbelkaufhaus Berges sehen. Wer will schon gerne in irgendeinem popeligen Ambiente seine Arbeiten präsentieren? Das war natürlich eine wunderbare Möglichkeit, sich selber zu präsentieren und sich auch von bestimmten Wertigkeiten abzusetzen.

Im von Lueg und Richter verfassten 'Künstlerbericht' über die Aktion wurden im Nachhinein Präsentation und Ablauf protokollhaft festgehalten. Da liest man 'zur Verfügung steht ein 32qm großer Raum im dritten Stock des Büroteiles' und als beschlossene Konzeption: 'a) Ausstellen des gesamten Möbelhauses, b) In separatem Ausstellungsraum als Komprimierung der Demonstration: Aufstellung eines durchschnittlichen Wohnzimmers in Funktion ... c) Programmierter Ablauf ...' Kam es niemanden in den Sinn, die Möbelausstellung und die von den Künstlern auf Podeste gestellten Stücke als Kunstwerke, als Ready-made zu kaufen? Wurden diese lediglich als Ausstellungsarchitektur aktiviert?

Ja, und auch nur für einen ganz kurzen Zeitpunkt, das war nur ein Wochenende, oder?

Ein Abend.

Oder ein Abend, ja.

Hat es mehrmals stattgefunden?

Also, ich war an dem Abend da, als das präsentiert wurde.

Wie sind Sie auf diese Aktion oder Ausstellung aufmerksam geworden?

Ich hatte sowieso ziemlich guten Kontakt zu Konrad

Lueg und auch zu Gerhard Richter.

Es gab also keine, schon gar nicht in dem Maß vergleichbare Werbung wie bei z.B. von hier aus? War das eher für Insider?

Das war für Insider. Aber in Düsseldorf, denke ich, war es auch ganz bewusst eine andere Haltung als die der damals sehr stark in der Öffentlichkeit stehenden Künstler, wie die ZERO Gruppe, die ja eher einen romantischen Zug hatte zu einer neuen modernen Welt. Hier war eine Gebrochenheit.

Die Pressemitteilung und die sehr aufwendig gestaltete Einladungskarte arbeiteten auf eine große Öffentlichkeit hin. Ja, man hat schon alles Verfügbare eingebracht. Sehr professionell.

Ist die Einladung in dieses eher biedere Einrichtungshaus dann auch als Kritik an dem sich zu diesem Zeitpunkt etablierenden Kunstmarkt gemeint?

Die Kritik ist sozusagen impliziert. Aber ich glaube, es ging nicht primär um Kritik, sondern darum, sich selber einzubringen und eine Position zu beanspruchen. Es war eine sehr strategische, in sich kompakte, wunderbar klare Demonstration.

Gibt es Verbindendes mit anderen Ausstellungen, beispielsweise der Londoner **This is Tomorrow** Ausstellung aus dem Umfeld der Independent Group? Im Nachhinein könnte man das glauben, aber das ist, denke ich, nicht der Fall.

Haben Sie selbst **This is Tomorrow** gesehen?

Nein, aber wir haben einen Teil von **This is Tomorrow** in der Westkunst rekonstruiert und hatten kürzlich hier eine große Retrospektive mit Richard Hamilton, wo auch das wieder thematisiert wurde.

Wie wurde **This is Tomorrow** in der Westkunst präsentiert?

Mit dem Beitrag von Hamilton.

Hat dieser Teil innerhalb der Westkunst eine Aktuali-

sierung erfahren? Hat Hamilton das noch mal selbst aufgebaut oder ging es um eine Rekonstruktion des Beitrags?

Grundsätzlich um eine Rekonstruktion. Ein Zitat.

Die Mitglieder der Independent Group waren ja in ihrer kulturellen Arbeitspraxis sehr heterogen, werden aber durch die Bezeichnung als Gruppierung wahrgenommen. Gab es auch von Richter und Lueg die Absicht mittels dieses Brandings durch René Block als 'Kapitalistischer Realismus' als Gruppe wahrgenommen zu werden? Nein, das waren ja nur die beiden. Und es gab in der Galerie Parnass eine Ausstellung mit Polke, Richter und Lueg. Lueg entschied sich dann später, seine Kunst an den Nagel zu hängen und als Konrad Fischer, dem Mädchenname seiner Mutter, diesen Ausstellungsraum aufzubauen. Er war extrem gut informiert und interessierte sich intensiv für das, was Künstler machten. Ich glaube, dass eben dieses Möbelhaus Berges eine wirkliche, auch von der Mentalität her, eine ideale Konstellation war zwischen Richter und Lueg. Für Lueg war das mitunter auch mitentscheidend, sich von der Produktion von Kunst abzunabeln und eine andere Rolle einzunehmen. Ob man das im Nachhinein 'Branding' nennt, das weiß ich nicht. Aber es ist ganz klar, wofür man sich entscheidet und das sehr selbstbewusst präsentiert. Ohne falsches Pathos. Natürlich ist die Einladungskarte, die Art zu informieren und das nur auf einen ganz kurzen Zeitpunkt festzulegen, dramaturgisch sehr wichtig.

Wie haben Sie als Ausstellungsbesucher die Ausstellung erlebt?

Ich kann mich noch sehr gut erinnern, dass im Wartezimmer Personen wie 'Deadpans' saßen. Das war schon diszipliniert. Die saßen sogar im Mantel, Anzug und Schlips da und hatten etwas sehr Distanziertes, Professionelles. Fast wie im Boulevardtheater.

Man ging also als BesucherIn nach Betreten des Möbelhauses in den Bürotrakt, den nicht-öffentlichen Raum dieses Möbelhauses.

Ja, und dieses Möbelhaus war wirklich ein ganz

popeliges Möbelgeschäft mit spießigen Möbeln. Eben nicht Knoll International, denn das war ein gewisses Ambiente, das man in Verbindung mit ZERO hätte bringen können. Berges war ein kleinbürgerliches, ziemlich heruntergekommenes Möbelhaus, was vielleicht auch gar nicht mehr diese Vitalität hatte, wie diese neuen, schicken, großen Möbelhäuser, die inzwischen auch nicht mehr so vital sind. Das ist natürlich auch ein soziologisches Phänomen.



Für die BesucherInnen gab es eine klare Anweisung, die am Eingang auf fortlaufend nummerierten Zetteln verteilt wurden. Mit einem Aufzug wurden die BesucherInnen in den dritten Stock gebracht, wo sie in einem inszenierten 'Warteraum' saßen, um in kleinen Gruppen in den 'Ausstellungsraum' gelassen zu werden; später führten Lueg und Richter durch das Möbelhaus. Es gab also einen choreografierten Ablauf der Ausstellung. Haben die BesucherInnen das gleichermaßen angenommen?

Das hängt davon ab, wie wach man damit umgeht. Es waren sicher auch Leute, die in der Altstadt waren und gesagt haben, da ist was los und da geht man hin. Ich erinnere mich nur, dass es eine total wunderbare, in sich stimmige Aktion war, wo das Verhältnis von Aufwand und Ergebnis absolut stimmte. Dass es jetzt natürlich zu einer historischen Größe gemacht wird, hat aber auch damit zu tun, mit welcher Konsequenz ein Künstler wie Richter weitergearbeitet hat.



Sie haben damals eine der beiden fast lebensgroßen Pappfiguren aus der Ausstellung erworben, und zwar die, die den damaligen amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy darstellte.

Lueg und Richter hatten auch immer wieder Jobs für den Karneval und in diesem Zusammenhang sind diese beiden Figuren aus Pappmaché gemacht worden. Einmal diese ungewöhnliche Figur des Schmela, dieser kleine, untersetzte, knubbelige Mann, der mit Abstand die interessanteste Galerie damals in Düsseldorf hatte. Auf der anderen Seite das große Idol Kennedy. Ich kann mich daran erinnern, dass ich nach dem Mord an Kennedy – ich wohnte damals zur Untermiete in Köln – aufgefordert wurde, die Kennedy-Pappmachéfigur aus dem Flur zu entfernen, da das missverstanden werden könnte. Ich habe den dann mit Packpapier eingepackt und in das Haus meiner Eltern nach Münster gebracht. Im Zug war immer ein Stück von dem Packpapier offen und das war schon in gewisser Weise bedrohlich, weil die Leute dachten, ich würde mich lustig machen über Kennedy. Das war ja ein wahnsinniger Schock damals.

Bei Skulptur. Projekte in Münster 1997 gab es von Tobias Rehberger die Arbeit Günter's (wiederbeleuchtet). Gibt es hier eine Verbindung zu **Leben mit Pop** in der Art, wie ein öffentlicher, aber nicht gerade in der Öffentlichkeit stehender Raum durch die künstlerische Aneignung in den Mittelpunkt gerückt wird? Mit ebenso leichter Geste, einfachen Mitteln und klar auf den Punkt? **Unter ganz anderen Bedingungen. Das war eine**

J.F. Kennedy, Pappmachéfigur, 1963

Warteraum des Möbelhaus Berges

wunderbare Idee, eine von mehreren Ideen, die dann nicht realisiert werden konnten. So ist es dann zu diesem Hörsaal gekommen, wo er diese große Glasfassade transformiert hat zu einer riesigen Lampe. Das war dann wie der Hintergrund einer Bar, die dann auf dieser Dachterrasse tatsächlich gemacht wurde.

Könnte man das historisch retrospektiv so sehen, dass so eine Position eigentlich nur möglich ist durch Vorgänger wie **Leben mit Pop**?

Ich würde vorsichtig sein, eine solche direkte, lineare Beziehung herstellen zu wollen. Das hat bei Rehberger eigentlich mehr mit einem Lebensgefühl, einem Disco-Phänomen zu tun. 1997 gab es ohnehin verschiedene thematische Bezüge. Ein Aspekt war der Lebensstil, wo es über das rein Formale, Skulpturale in einen anderen Lebensbereich hinausging. Ob das Rirkrit Tiravanija war mit seinem Theater oder Tobias Rehberger – selbst Jorge Pardo mit seinem Steg. Manchmal ist die Kunst vorneweg oder hinterher. Die sozialen Bedingungen haben sich verändert, so wie jetzt unsere Fragestellung eben sehr deutlich ist: 'Was ist privat und was ist öffentlich?' Bei solch einer Langzeituntersuchung kann man das sehr schön feststellen, wie sich unmerklich etwas verändert, das oftmals gar nicht wahrgenommen wird, weil man selber Teil dieser Veränderung ist. Es ist ganz gut, eine Distanz herzustellen und dann scharf zu stellen.

Mit einer Stadt als Ausstellungsraum ist klar, dass es nicht um einen neutralen Raum gehen kann. Vielmehr haben die KünstlerInnen die Möglichkeit, auf das Vorgefundene zu reagieren ...

Reagieren würde ich es nicht nennen, sondern die Stadt ist Ausgangspunkt. Es geht nicht um Münster, sondern Münster ist als gut lesbare Stadt ein Beispiel für diese Untersuchung. Da sie schon dreimal stattgefunden hat, ist es sinnvoll, sie hier auch weiterzuführen. Diesmal unter anderen Konstellationen mit Carina Plath, Brigitte Franzen und mir als Verantwortliche. Für mich ist wichtig, einen anderen Generationsaspekt im Blick zu haben.

Wieso bietet sich da eine Stadt wie Münster besser an als beispielsweise Köln oder jede andere Stadt?

Einmal hat das mit dem Stadtgrundriss und auch mit der besonderen Beschaffenheit dieser Universitäts- und Verwaltungsstadt zu tun, die zerstört wurde, dann wiederaufgebaut wurde und sehr historisch wirkt, obwohl es auch ein gewisser Pastiche von Geschichte ist. Für mich ist die interessanteste Ausstellung die Werkbundausstellung in Stuttgart, die ich natürlich nicht selber erlebt habe, aber aus der historischen Perspektive sehe. Hier hat man nach dem Ersten Weltkrieg, als eine extreme ökonomische Situation und Wohnungsnot herrschte, beispielhaft untersucht, wie Wohnungen für Familien ohne Mann oder Familien mit Großeltern ohne Mann oder Frauen mit Kindern usw. aussehen können. Die architektonischen Beiträge waren auf einem solch hohen Standard, dass man die jetzt nur noch kunsthistorisch liest, aber nicht mehr als Sozialgeschichte. Das Medium Ausstellung kann immer wieder wirklich interessant sein, weil es so viele Komponenten zusammenbringt, aber es muss einen Grund geben. 'Jetzt machen wir mal eine Ausstellung' – das kann es nicht sein. Da unterscheidet sich natürlich eine Ausstellung in einem Museum, in einer Institution sehr von einem speziell gewählten Ort, oftmals aus bestimmten Bedingungen heraus und die muss man untersuchen. Das kann man nicht übertragen und verallgemeinern.

November 2006

René Block

DISPLAYER Herr Block, waren Sie bei der Aktion **Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus** von Lueg und Richter im Möbelhaus Berges dabei? Wie haben Sie von der Aktion gehört? Befreite **Leben mit Pop** von den Konventionen – nicht nur des Ausstellens – oder biederte sie sich eher dem Realismus der Zeit an? Wie empfanden Sie diese Aktion im Möbelhaus damals, auch aus der Entfernung?

RENÉ BLOCK Der Demonstration von Lueg und Richter im Möbelhaus Berges wohnte ich nicht bei. Ich lebte damals schon in Berlin. Alles, was ich über diese Aktion weiß, habe ich später von Lueg und Richter in Gesprächen erfahren oder ihrem schriftlichen Bericht entnommen. Mit Sicherheit steht diese Aktion in Zusammenhang mit dem Zeitpunkt eines radikalen Neubeginns in der deutschen Nachkriegskunst, wobei ich diese Periode des Umdenkens etwas weiter dehne und diese Demonstration durchaus auch an die Aktionen der Gruppe ZERO anbinde und an einen, im Fluxus enthaltenen, konzeptuellen Ansatz.

Sie schreiben: 'Für eine Aktion in Düsseldorf prägten Richter und Lueg den Begriff des Kapitalistischen Realismus. Obwohl die beiden sich später von diesem Begriff distanzieren, fand ich diese Bezeichnung zutreffend für die Bemühungen einiger in dieser Galerie versammelten Künstler. Die Eröffnungsausstellung (Ihrer



Leben mit Pop Displayer

Berliner Galerie mit **Neodada, Pop, Décollage, Kapitalistischer Realismus** am 15. September 1964) wurde eine Demonstration für diesen neuen Realismus.' Wie können wir uns die frühen 1960er-Jahre in Deutschland vorstellen, in denen es zu dieser Ausstellung mit dem kategorisierenden Titel kam? Was hat Sie an Berlin interessiert, was Sie in Düsseldorf nicht finden konnten?

Die Frage müsste lauten: Warum haben Sie in Berlin fast ausschließlich das gezeigt, was Sie in Düsseldorf gefunden haben? Und wie Sie sehen, kommt selbst der Begriff 'Kapitalistischer Realismus' aus Düsseldorf. Und den habe ich gewählt, weil er in Berlin zusätzlich eine politische Dimension erhielt. Für die Künstler Richter und Lueg war die Verwendung dieses Begriffes eine Art Momentaufnahme, sie wollten ihn verständlicherweise nicht als Etikett für ihre Arbeit, die sich ja auch weiter- und von diesem Begriff wegentwickelte. In Berlin hingegen fand diese Bezeichnung über 1962/64 hinaus Bedeutung bis in die 68er-Zeit.

Kapitalistischer Realismus

Interessanterweise versammelt die **Grafik des Kapitalistischen Realismus** Abbildungen von Sitte oder Blume als Vertreter des DDR-Realismus und Statements von Walter Ulbricht, der 2. Bitterfelder Konferenz etc. neben KP Brehmer, Vostell und Kienholz. Wie haben Sie den Begriff des 'Kapitalistischen Realismus' verstanden und verwendet, wenn Sie ihn nicht 'in Konfrontation zum Sozialistischen Realismus gesehen' haben?

In gewisser Weise habe ich ihn schon – und das ist ja gerade das Berliner Politikum – in Konfrontation zum Sozialistischen Realismus gesehen. Umso mehr, da Richter und Polke die DDR verlassen hatten. Mich reizte bei der Konzipierung dieses Bandes schon die Gegenüberstellung von West-Kunst und offizieller Ost-Kunst. Es werden aber nicht nur DDR-Maler in diesem Band zitiert und den sechs West-Künstlern gegenübergestellt. Ich habe vielmehr nach Themen geordnet und sowjetische Künstler zum Beispiel auch amerikanischen gegenübergestellt. Mich interessierte, wie bestimmte Themen des Alltagslebens diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs von Künstlern

behandelt und umgesetzt wurden. Deutlich wurde doch ein naiver oder verlogener Umgang mit bestimmten Themen im unfreien Osten – dazu noch schlecht gemalt – gegenüber einer im Westen stattfindenden sehr klaren und konkreten Auseinandersetzung einerseits mit Problemen der deutschen Vergangenheit, um die es ja Mitte der 60er-Jahre vorrangig ging. Andererseits wurde natürlich auch die Gegenwart beleuchtet – immerhin war es die Zeit des Vietnamkrieges. Der Band hat also einen Vorspann, einen visuellen Prolog, der die Zeit spiegelt, in der die Grafik des Kapitalistischen Realismus entstand und in der man sie auch heute sehen muss.

Sie haben einige Ausstellungen realisiert, die auf die Bezeichnung 'Kapitalistischer Realismus' zurückgreifen: **Gerhard Richter – Bilder des Kapitalistischen Realismus** hieß 1964 Richters Einzelausstellung in Ihrer Berliner Galerie. Die von Ihnen 1965 organisierte Ausstellung in der Galerie Orez in Den Haag hieß **Kapitalistisch Realisme**. Man könnte vermuten, dass Sie eine Bewegung oder Art Markennamenbildung vorantreiben wollten. Was hat Sie daran interessiert?

Selbstverständlich sollte der Begriff auch der Identifikation dienen. 1964 war Richter durchaus damit einverstanden diesen Titel zu wählen. Schon bei seiner zweiten Einzelausstellung 1966 haben wir darauf verzichtet.

Grafik des Kapitalistischen Realismus

Was hat es mit der Abbildung am Anfang der 1971 erschienenen **Grafik des Kapitalistischen Realismus** auf sich: 'Von Meisterhand ... Berlin 1968 René Block im stolpeverlag'? Was für eine Mappe wird zitiert?

Dieses Blatt ist ein visuelles Vorwort des Herausgebers. Zitiert wurde eine Werbung für eine Weinbrandmarke, in die nur der Begriff 'Kapitalistischer Realismus' und die Namen der sechs Künstler eingeschmuggelt wurden. Ein leicht verändertes Readymade sozusagen.

Abgebildet in der **Grafik** von 1971 sind vor allem Arbeiten aus den frühen 1960er-Jahren. Es scheint, als schließt die **Grafik** mit der Dekade der Pop-Art in Westeuropa

und der Phase des Kapitalistischen Realismus ab. Wie kam es zur Erstveröffentlichung im politisch turbulenten Jahr 1968? Warum kam es zur Produktion der Publikationen erst 1968 bzw. 1971?

Es ist Ihnen nicht entgangen, dass dieser Band die Werkverzeichnisse der Druckgrafik der sechs Künstler enthält. Er endete für alle Künstler mit einem Auftragswerk für dieses Buch, den Selbstporträts, zum gleichen Zeitpunkt 1971. Die Anfänge des Werkverzeichnisses liegen tatsächlich in den 60er-Jahren, als die ersten Grafiken entstanden, was auch mit dem Alter der Künstler zu hat. Der Band war finanziell ein halsbrecherisches Unternehmen für eine kleine Berliner Galerie. Da zog sich der Zeitraum zwischen Planung und Fertigstellung schon etwas hin. Es ging mir also um die Werkverzeichnisse dieser Künstler und nicht darum, eine Phase einer Kunstrichtung abzuschließen. Gleichzeitig war es aber auch ein Schlusspunkt in der Verwendung dieses Begriffs. Aber das ergab sich nebenbei, war nicht der Grund für diese Publikation.

Wie kam es zum Titel **Grafik**, wenn vornehmlich Malerei auf den Abbildungen zu sehen ist?

Nur mein Prolog, der Vorspann, zeigt eine Gegenüberstellung von Bildern des Kapitalistischen Realismus mit solchen des Sozialistischen Realismus. Der Band selbst enthält die Werkverzeichnisse der Druckgrafik. Deshalb heißt das Buch auch Grafik des Kapitalistischen Realismus, genauso wie die Mappe, die ich für den Stolpe Verlag realisierte. Diese enthielt allerdings Originalgrafiken, das Buch nur Reproduktionen.



Was hat Sie als Galerist daran interessiert, Bewegungen wie Kapitalistischer Realismus oder auch Fluxus (**Festum Fluxorum**, 1970) aus einem zeitlichen Abstand heraus, eher historisch oder rückblickend, durch öffentlichkeits-schaffende Formate, zum Beispiel Publikationen, zu thematisieren?

Als Galerist habe ich diese Bewegungen keineswegs aus einem zeitlichen Abstand begleitet, sondern gerade ganz aktiv, unterstützt – soweit es eben von einer kleinen Galerie machbar ist. Heute, als Leiter der Kunsthalle Fridericianum oder als Kurator großer internationaler Ausstellungen, beziehe ich Fluxus unter historischen Gesichtspunkten ein. Oft nur um der jungen Generation zu zeigen, wo bestimmte Ursprünge liegen und dass die Entwicklung der Kunst durchaus kontinuierlich ist.

Pop-Art

In der **Grafik** von 1971 ist als eine der ersten Abbildungen Hamiltons bekannte Collage **Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?** von 1956 zu sehen. Die Ausstellung von 1956 **This is Tomorrow** in der Whitechapel Gallery in London manifestierte – unter anderem auch durch die Aktivitäten der Independent Group, die es nach Aussage von Peter Smithson nie in der oft zitierten Form gegeben hat – die Pop-Art Bewegung in London bzw. in Großbritannien. Wie kam es, dass Pop-Art erst so spät in Deutschland Fuß fasste? Sehen Sie Parallelen zu anderen Ländern?

Pop-Art ist ein angloamerikanisches Zeitphänomen. Englische und amerikanische Künstler sind in Deutschland sehr früh ausgestellt und gesammelt

worden. Mich hat vor allem die Position interessiert, die Richard Hamilton bezogen hat. Die amerikanischen Künstler wurden von anderen Galerien gezeigt, da musste ich mich nicht engagieren. Im Gegenteil: Der Begriff Kapitalistischer Realismus markiert auch eine Abgrenzung zur Pop-Art, nicht nur zum Sozialistischen Realismus.

Welche vergleichbaren Aktionen gab es in dieser Zeit? Was macht den Realismus-Bezug der Pop-Art in Deutschland so spezifisch?

Richter, Polke, Lueg, Brehmer, Vostell sind bei aller Unterschiedlichkeit, jeder auf seine Art, sehr deutsche Künstler. Dieser durchaus gesplante deutsche Hintergrund der 60er-Jahre macht ihre Kunst so einzigartig. Es gibt nichts Vergleichbares.

Oktober 2006

René Block (Hg.): Grafik des Kapitalistischen Realismus, Berlin 1971.

Nicolas Bourriaud: Esthétique Relationelle, Dijon 1998 (Relational Aesthetics, Dijon 2002).

Thomas Kellein (Hg.): Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg, Katalog, Bielefeld 1999.

Udo Kittelmann (Hg.): Rirkrit Tiravanija. Untitled, 1996 (Tomorrow is Another Day), Katalog, Köln 1998.

Nina Möntmann: Kunst als sozialer Raum, Köln 2002.

Heinz Ohff: Pop und die Folgen. Oder die Kunst, Kunst auf der Straße zu finden, Düsseldorf 1968.

Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (Hg.): sediment – Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Ausgabe 7: Richter, Polke, Lueg & Kuttner ... Ganz am Anfang/How it all began, Nürnberg 2004.

Küper, Susanne: Konrad Lueg und Gerhard Richter: 'Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus' 1963 in Düsseldorf, unveröffentlichte Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München 1990.

180

Bitte merken Sie sich Ihre laufende Nummer

PROGRAMM (röm. Zahlen) KATALOG (Buchstaben)

zu einer Demonstration für den kapitalistischen Realismus

L e b e n m i t P o p

am Freitag, dem 11.10.1963 in Düsseldorf, Flingerstraße 11

I) Beginn 20 Uhr. - Begeben Sie sich in die III. Etage.

A. Warteraum, 3. Etage (Gestaltung: Lueg und Richter)

II) Nach Aufruf kann der Ausstellungsraum Nr. 1 im III. Stock besichtigt werden. - Die Ausstellungsleitung bittet um diszipliniertes Verhalten.

B. Ausstellungsraum Nr. 1 : Plastiken von Lueg u. Richter
(zusätzlich eine Leihgabe von Prof. Beuys)

(Couch mit Kissen und einem Künstler
Stehlampe mit Fußschalter
Schiebetisch
Sessel mit einem Künstler
Gasherd
Sessel
Tisch, verstellbar, mit Gedeck und Blumen
Teewagen, belegt
Großer Schrank mit Inhalt und Fernsehen
Garderobe mit Leihgabe von Prof. Beuys)

III) Nach Aufruf (voraussichtlich 20,45 Uhr) Besichtigung weiterer Ausstellungsräume in der II. und I. Etage und im Erdgeschoß. Die Ausstellungsleitung bittet, während dieses Rundganges (Polonaise) das Rauchen einzustellen.

C. Ausstellungsräume in den verschiedenen Etagen (ausgesucht von Lueg und Richter)

(52 Schlafzimmer, 78 Wohnzimmer, Küchen und Kinderzimmer,
Bilder der beiden Maler, als Ehrengäste die Herren Schmela
und Kennedy)

IV) Nach dem Rundgang ... siehe A. usw.

Änderungen vorbehalten.

Wir danken für Ihre Aufmerksamkeit.
Konrad Lueg und Gerd Richter

Programmzettel mit durchlaufender Nummerierung

Information / 02.07. – 20.09.1970, Museum of Modern Art, New York

Kundgebung der Art Workers Coalition (AWC) im MoMA, Januar 1971. Eine Museumsaufsicht verweigert Hans Haacke (links) und Lucy Lippard (rechts) den Zutritt.



Im Juli 1970 eröffnete die Ausstellung **Information** im Museum of Modern Art New York (MoMA), die auf internationaler Ebene prägnante Tendenzen der Gegenwartskunst reflektierte. Sie führte zu der paradoxen Konstellation, dass eben jene Institution, welche Zielscheibe der Attacken von KünstlerInnen und KritikerInnen war, diesen eine Plattform zur Verfügung stellte und sie damit legitimierte. 'Bury the Mausoleum of Modern Art' war ein Parole, mit dem sich das MoMA im Frühling 1970 konfrontiert sah: Die Guerilla Art Action Group wälzte sich im Museumsfoyer in Kunstblutlachen, die Bekanntgabe der **Thirteen Demands** der Art Workers Coalition demonstrierte gegen die traditionelle Sammlungs- und Ausstellungspolitik und stellte die Akkreditierung der Museumsleitung in Frage. **Information** kann als Versuch gelesen werden, ein museales Gegenargument zur Kritik an der Institution zu formulieren und war vielleicht sowohl taktische Reaktion als auch Indiz für temporäre Veränderungen und Dynamik innerhalb des Museums. So entschied sich Kynaston McShine, der junge Kurator der Ausstellung, für einen 'internationalen Bericht über die Arbeit junger KünstlerInnen', indem er etwa 150 KünstlerInnen einlud, einen Vorschlag für die Ausstellung einzureichen, um daraus ortsspezifische Positionen für die Präsentation auszuwählen. Einige der ausgestellten Werke verlangten die aktive Beteiligung des Publikums, andere brachen mit traditionellen Rollenzuweisungen innerhalb des Ausstellungskreislaufes. Aktivierte **Information** tatsächlich einen Raum innerhalb der Institution, der die gesellschaftliche Situation reflektierte? Oder war es eben dieses soziale Klima, in dem die Grenze zwischen Antikriegsdemonstration und Institutionskritik verschwamm, das die Konzeptkunst in den institutionellen Raum katalysierte, obwohl dessen repräsentative Besetzung ihrer Natur gar nicht entsprach?

Adrian Piper

Institution

In a previous interview (documented on video), you said that the US invasion of Cambodia and the Kent State massacre deeply changed your artistic thinking and approach. How would you describe the climate among the artists in New York/USA when faced with the political situation at that time?

Everyone I knew was really traumatized by what was going on—what Nixon was doing both in the US and in Viet Nam, the evolution of the Civil Rights Movement into the Black Power Movement, the development of Second-Wave Feminism, the Student Open Admissions Movement and Anti-War Movement, etc. There was a feeling of being galvanized into action—kicked in the pants by current events, basically. Lots of meetings, lots of flyers, a few marches, lots of discussion, lots of interesting art, several attempts to transform some commercial galleries into information exchange centers. For a while there it was no longer fashionable to be clueless about political action. We all felt we had to do something differently.

How would you describe the institutional conditions of MoMA that you found there in 1970?

I can't say, really. I didn't actually go to MoMA to discuss my installation or survey the space, didn't attend the opening, and frankly don't remember ever actually seeing the exhibition once it was up. I virtually never showed up at any of those early shows I was in. That's why everyone assumed I was a British white male.

The special way of selecting young artists for **Information** was driven by the idea of creating an utterly representative, independent exhibition, which would be opposed to the image of the MoMA as the 'mausoleum of modern art.' But **Information** was organized within the frame of that institution. How did you cope with that contradiction? **I didn't see these things as contradictory. The concept of a 'loyal opposition' is very close to my heart:**

You show your commitment to and concern for the well-being of an institution by critiquing it and doing what you can to improve it. So it would make sense that MoMA would want to try to shed its 'mausoleum' image by mounting a show like **Information, and that the artists in the show would feel that they were contributing to the betterment of the museum by participating in it.**

You joined the Art Workers Coalition in 1970. How was the exchange and relationship between the **Information** artists and artists demonstrating on the street? **There were many artists who were part of both groups. I personally felt a sense of solidarity with those outside: They were changing the status quo from the outside, I was changing it from the inside—just by having work in the show (of course nobody knew I was African-American and I was too naïve to realize I was supposed to announce it). But again, I think the attached page from the **Context #7** notebook speaks very directly to this issue.**

It seems that the institutional structure of MoMA was not an important issue for you, even though protests and demonstrations were going on, particularly against MoMA as a metaphor for white-dominated, uncritical and hierarchic exhibition policies.

I don't claim it wasn't important at all; just that it did



Vito Acconci: Service Area, 1970

Vito Acconci: Service Area, 1970

not significantly affect the work I would have submitted for the show. Protests were going on about everything: the Viet Nam war, Nixon's invasion of Cambodia, sexism, racism, the shooting by the National Guard of students at Kent State and Jackson State Universities. MoMA was only one of many such institutions that were targets of protest, some as metaphors, some as realities. My essay, **Three Models of Art Production Systems (1970), addressed the impact of all of those events on the creative process. MoMA was just one example.**

It would not have had the same presence in an alternative art space of that time.

Yes, I agree. It gave the show and the aesthetic values presented in it a level of visibility and institutional legitimacy it would not have had in an alternative space. But keep in mind that it came only after several such survey shows had already been done in Europe—and, for that matter, in the US.

Information made links between artworks, which one could classify as 'institutional critique,' and upcoming information-technologies. But while the latter have evolved a lot since **Information**, when people talk of institutional critique, it seems that its climax has already passed. Why is that?

The reason we critique institutions is because we're

annoyed that we're not in-group members of them. The best way to shut up an institutional critic is to give her a job in the institution she's critiquing.

When Les Levine wrote in **The Information Fallout** (1971), that the MoMA had increased its power by showing its 'enemies' (critical artists), he said that, from his point of view, **Information** could have been part of a strategy against institutional critique. What is your perspective on his statement?

I think that statement ascribes way too much intelligence to institutions. I'm sure MoMA just wanted to draw a good crowd and make money.

Institution – Artist

While the curator and the institution remained in the background, artists like yourself, Vito Acconci, Hans Haacke and others worked with active participation of the public gaining as well visibility as responsibility. How do you remember and where do you see the specific constellation of **Information** in regard to the relation between the artists, the institution and the public? How do you see your contribution from the perspective of today?

I think **Context #7 established the fundamental interpersonal dynamic of virtually all the work I did from that point up to very recently: put a work into a public space to catalyze its audience, invite that audience to express its reaction, and integrate that reaction into the future evolution of the work. My essay in the catalogue, **Three Models of Art Production Systems**, was a distillation of my observations of my own creative processes, and those were the processes that **Context #7** embodied.**

As to whether the artists gained visibility and responsibility, we definitely gained in professional visibility that always happens when one is legitimated by being exhibited in a museum of that caliber. But we each brought our individual senses of responsibility with us into the museum. The museum did not confer that responsibility on us.

In the installation shots it seems that a White Cube was supposed to stay visible in the space and to mark the

institutional context. How, in the end, was the collaboration among the artists and with the curator Kynaston McShine?

I never met him face-to-face. I may have had one or two brief telephone conversations about practical matters, plus there was a letter or two.

Could one consider **Information** as a time-specific/site-specific group exhibition?

I think one can. On the other hand, I would have installed Context #7 in whatever space anyone had invited me to show in. I was more concerned with realizing the ideas I was working with at that time, which were not site-specific.

The honesty with which you see your reality as an artist working and showing in established institutions is striking. This, I see, is already in your answer to the statement in **Context #7** in 1970. You said, that you would have realized **Context #7** in any space. How do you see site-specificity then?

It would have a different meaning and function in different spaces. Different kinds of spaces draw different audiences, who in turn bring different attitudes and assumptions to viewing contemporary art. Different audiences would construct the invitation to fill the note-book page differently, so the content of the notebooks would have been different. For example, I noticed that one notebook contained many more art-smart, comments and drawings by artists I knew-

e.g. Charles Simonds, Rosemary Castoro, etc. I suspect that that notebook was the one on view at the opening, where you would expect a high concentration of art world types.

There seems also to be a shift towards an institutional consciousness of a political reality. Could we go so far as to argue that the conventional institutional space of the MoMA dissolved towards a discursive, even a political space?

I wouldn't go that far. Remember that most of the work in the show did not have explicitly political content, which makes it easy to read into it many different agendas. I don't think the show was curated with politics in mind. There were still guards whose job it was to defend the security of the museum. If MoMA hadn't predicted that it would be able to handle the show within the confines of its traditional institutional practices, they wouldn't have mounted the show. And as for its politics, most of the work in the show, including mine, was consistent with very conservative politics. All of the protest movements of the late 1960s took their cues and strategies from the Civil Rights Movement of the early 1960s. Because that movement was historically prior, its pressure on the politics of art institutions at that time also came much earlier than Information. For Instance, Harlem on my Mind (1969) at the Metropolitan Museum of Art was a key moment.

August 2006



Information Displayer

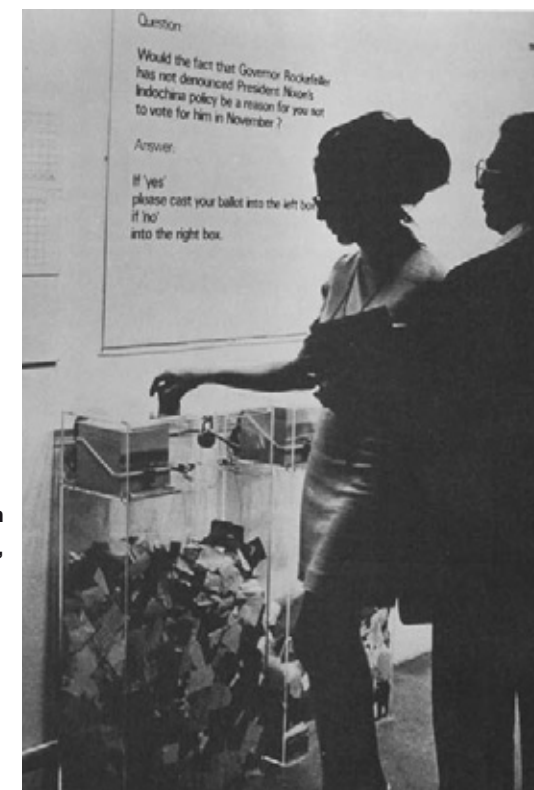
Hans Haacke

DISPLAYER Adrian Piper bezeichnete die Kriegspolitik der US-amerikanischen Regierung der 1960er-Jahre – vor allem der Vietnamkrieg, später die Kambodscha-Invasion, die Kent und Jackson State Massaker – als einschneidende Erfahrung, mit der sie ihre künstlerische Praxis völlig neu befragte und definierte. War das für Sie auch ein Schlüsselmoment?

HANS HAACKE Ich bin 1965 nach New York gezogen. Das Ende der 60er-Jahre war eine Zeit, in der viele Künstler – natürlich auch Nicht-Künstler – politisiert wurden; primär durch den Vietnamkrieg, aber auch durch die Bürgerrechtsbewegung der nicht-weißen Amerikaner und die Studentenrevolte. Der Vietnamkrieg hat jeden in meiner Generation bewegt, obwohl nur wenige von uns direkt betroffen waren, weil wir zu alt waren, um nach Vietnam verschifft zu werden. In diesem Zusammenhang wäre die Art Workers Coalition erwähnenswert, die sich Ende der 60er-Jahre in New York gebildet hat: eine ad hoc Vereinigung von Künstlern – ohne Vorsitzenden, ohne Schatzmeister und ohne Statuten und Organisation. Es war eine spontane Zusammenkunft von Künstlern mehr oder weniger aus meiner Generation. Ich war von Anfang an dabei. Zunächst ging es um Rechte von Künstlern gegenüber Institutionen und Sammlern. Aber sehr bald, besonders ab 1970, interessierte sich die Coalition auch kritisch für die politischen Verwicklungen der Museen und ihrer Trustees und veranstaltete in deren heiligen Hallen Protestdemonstrationen.

Ihre Frage 'Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina Policy be a reason for you not to vote for him in November?' innerhalb der Ausstellung **Information** als Teil der Arbeit **MoMA Poll** forderte die Besucher aktiv zu einer politischen Stellungnahme heraus. Mary Anne Staniszewski bezeichnet diese Veränderung des Verhältnisses zwischen Institution und Künstler gerade vor dem Hintergrund Ihrer Arbeit als 'shift in responsibilities'. Sind Sie damit einverstanden?

Ich weiß nicht, ob man das so allgemein sagen kann. Zu meiner Aktion: Ich hatte angekündigt, eine Befragung der Ausstellungsbesucher unternehmen zu wollen. Die Frage, die ich ihnen zu stellen gedachte, hatte ich dem Museum im Voraus nicht bekannt gegeben. Erst am Vorabend der Eröffnung bin ich damit angerückt. Ich habe mir nachher sagen lassen, dass es zwischen dem damaligen Museumsdirektor John Hightower und einem Vertreter der Rockefeller Familie deswegen intern heftige Auseinandersetzungen gegeben habe.



Adrian Piper sagte in dem Interview mit uns, ihre Arbeit **Context #7** für **Information** hätte an jedem anderen Kunstort gezeigt werden können, auch in einem Alternative Space, wobei sich dort natürlich der Kontext verschiebt. Wie würden Sie die Ortsspezifität des **MoMA Poll** bezeichnen?

Hans Haacke: MoMA Poll, 1970, Installationsansicht

Die Ortsspezifität war in diesem Falle ganz wesentlich. Es ging darum, das Publikum eben dieses mit Prestige beladenen Museums zum Vietnamkrieg öffentlich Stellung nehmen zu lassen. Zum Kontext gehörte, dass Nelson Rockefeller, der damalige Gouverneur des Staates New York und ehemalige Direktor des Museums, es sorgfältig vermieden hatte, sich zum Vietnamkrieg zu äußern – wahrscheinlich weil er Ambitionen hatte, Vizepräsident zu werden (Henry Kissinger war sein Berater). Nelsons Bruder, der Großbanker David Rockefeller war zu der Zeit Vorsitzender des Board of Trustees. Und die Schwägerin der beiden saß ebenfalls im Kuratorium. Es handelte sich also um eine sehr spezifische und eminent politische Konstellation. Vor ein paar Jahren habe ich David Rockefellers Memoiren in die Hände bekommen und darin eine Rezension meines MOMA Poll entdeckt. Ohne mich beim Namen zu nennen, beschreibt er da meine Publikumsbefragung und findet das Ganze absolut schockierend. Er lässt sich auch über John Hightower recht negativ aus.

Das heißt, innerhalb der **Information** Ausstellung gab es einen konkreten politischen Raum, der diese Vernetzung von verschiedenen Interessen offen legte? **Nein, nicht als solchen. In der New Yorker Szene war zu der Zeit bekannt, dass die Rockefeller-Familie mit dem MoMA seit langem enge Beziehungen hatte und daß Nelson, David und ihre Schwägerin im Board of Trustees den Ton angaben. Die Gründung des Museums geht auf zwei Frauen zurück, von denen eine zur**



Information Displayer

Rockefeller-Familie gehörte. In einem Zeitungsartikel von 1970 wies eine Rezensentin darauf hin. Sie urteilte, deshalb seien Aktionen wie meine doch recht unziemlich ...

Information war vom Kurator Kynaston McShine nicht als politisch engagierte Ausstellung gedacht. Nachdem mehrere Ausstellungen so genannter konzeptueller Kunst bereits in Europa stattgefunden hatten, war dies die erste 'Konzeptkunst'-Ausstellung in einer namhaften amerikanischen Institution.

Könnten sie aber sagen, dass Sie das politische Klima in **Information** wieder gefunden haben, welches in jener Zeit in New York existierte?

Wahrscheinlich konnte man bei der Mehrzahl der Arbeiten etwas davon zwischen den Zeilen ausmachen, direkt aber wohl nur bei wenigen. Viele der beteiligten Künstler hatten zwar kritische Meinungen zu den politischen Ereignissen des Tages. Es war aber bei den meisten eher die Ausnahme als die Regel, dass sich das in ihrer Arbeit offen manifestierte.

Am Protest im Guggenheim Museum gegen die Absage meiner Ausstellung (Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971) **haben sie sich sehr zahlreich beteiligt. Sie wollten klarmachen, daß sie – unabhängig von der Art ihren eigenen Produktionen – die Zensur von Arbeiten eines Kollegen nicht still hinnehmen. Die Tendenz war aber, das Politische von der künstlerischen Arbeit zu trennen. Einer der Künstler formulierte das so: 'Ja, wenn sich meine Arbeit so entwickelt hätte wie die von Haacke, dann würde sich meine politische Einstellung auch in meiner Arbeit ausdrücken; so kann ich das nicht.'** Viele 'Minimalkünstler' wollten ihre Arbeiten autark sehen; zum Teil dachten so auch die so genannten Konzeptkünstler. Dagegen hatte ich schon in meinen frühen Arbeiten das Umfeld, das optische und später zunehmend auch das gesellschaftliche, einbezogen.

Einerseits die Teilnahme an Protesten auf der Straße und andererseits die Teilnahme an der Ausstellung in einem Prototyp des modernen bürgerlichen Museums – war das für Sie ein Widerspruch?

Ausstellungsansicht Information

Ich respektiere, dass die großen Institutionen in der ihnen eigenen Tradition weitergeführt werden. Ich fordere aber, dass sie bereit sind, als Forum offen zu sein. Bei einigen von ihnen hieße das eine grundsätzliche Veränderung.

Heißt das, dass die Institution MoMA ein Raum für Sie war, indem Sie etwas formulieren und sichtbar machen konnten, was für Sie im Raum außerhalb der Institution eine ebenso entscheidende Rolle spielte?

Besonders nach meiner Publikumsbefragung in der Information Ausstellung waren meine Arbeiten sehr oft an die institutionellen Umstände gebunden, in denen man ihnen begegnete. Ich hätte die Besucherbefragung auch in einem vergleichbaren, anderen Museum in New York machen können. Aber in einer privaten, kommerziellen Galerie hätte sie eine sehr viel geringere Bedeutung gehabt. In alternativen Räumen wäre sie witzlos gewesen. Die meisten Konzeptkünstler konnten dagegen in alternativen Räumen ohne Verlust sehr gut ausstellen; das beeinflusste den Sinn ihrer Arbeit nicht.

Wie ist es zur Entscheidung über die räumliche Positionierung ihrer Arbeit gekommen?

Ich sagte, wenn jeder an der Besucherbefragung mitmachen soll, dann muss sie im Eingangsbereich der Ausstellung platziert sein.

War über die Wahlurnen und die Fragetafel hinaus der gebaute Raum als Material signifikant für das Werk?

Es war ein größerer offener Raum. An der Kasse bekamen die Besucher je nach ihrem Status als Museumsmitglieder oder auf Grund sonstiger Vergünstigungen farblich codierte 'Stimmzettel,' mit denen sie in den beiden 'Wahlurnen' ihre Antwort zu meiner Ja/Nein-Frage geben konnten. Ich wollte durch die Farbcodierung wissen (es wurde dann auch angeschlagen), wie viele Besucher der unterschiedlichen Besucher-kategorien in die Ausstellung gekommen waren. Die transparenten Urnen hatte ich so mit Zählwerken versehen, dass jedes Stück Papier, das einen infraroten Lichtstrahl unterbrach, durch einen fotoelektrischen

Hans Haacke: Manet-PROJEKT 74, Installationsansicht Art into Society, 1974

Sensor registriert wurde. Man konnte also zu jeder Zeit sehen, wie viele Zettel in die eine oder die andere Urne geworfen worden waren.

1974, vier Jahre nach **Information**, lebten Sie in New York, hatten aber Verbindungen nach Europa. Wie hat sich dort ein institutionskritisches Bewusstsein konkret in Ausstellungsprojekten wie **Art into Society** verdeutlicht? **Marcel Broodthaers war in dieser Beziehung der maßgebende Künstler in Europa. Er hatte ziemlich klare Vorstellungen von Kunstinstitutionen. Auch die Künstler der Londoner Ausstellung waren in der Beziehung nicht naiv. Den meisten ging es aber eher um Kunst und Politik als um das, was man am Ende der siebziger Jahre 'Institutionskritik' zu nennen begann.**

Wie war das bei **Art into Society**? Es hatte diese Vorläuferausstellung **Kunst im politischen Kampf** in Hannover gegeben, wo Sie auch eine Befragung durchgeführt haben. In London zeigten sie das **Manet-PROJEKT'74**. Wie kam es dazu, diese Arbeit in London zu zeigen, die bereits große Diskussionen ausgelöst hatte? **Die Londoner Ausstellung fand wenige Monate nach der Zensur des Manet-PROJEKT'74 durch das Kölner Wallraf-Richartz-Museum statt. Es erschien mir und dem ICA (Institute of Contemporary Arts) in London sinnvoll, diese Arbeit, die in dem Kölner Museum nicht gezeigt werden durfte – sie war stattdessen in Köln in der Galerie von Paul Maenz zu sehen gewesen – in einer deutschen Ausstellung im Ausland zu präsentieren. In London gab es dann wegen einiger Plakate von**



Hans Haacke

Klaus Staeck Ärger, besonders einem, auf dem Franz Josef Strauss nicht gerade liebevoll porträtiert war. Jemand von der deutschen Botschaft beklagte sich beim ICA darüber und es gab im Bonner Bundestag dazu eine offizielle Anfrage. Heinrich Böll meldete sich daraufhin zu Wort und wies die Einmischung der Politiker in eine Kunstausstellung zurück – ich glaube es war in der ZEIT. Es war also eine exterritoriale Ausstellung, die auf Deutschland zurückwirkte.

Kommen wir zu Ihrem retrospektiven Ausstellungsprojekt Hans Haacke wirklich in Berlin und Hamburg. Wie haben Sie sich die Räume angeeignet? Welche Überlegungen standen zur Disposition?

Bei manchen meiner Arbeiten ist es so, dass sie, wenn sie außerhalb ihres ursprünglichen Kontextes gezeigt werden, ihrerseits einen bedeutungsgeladenen Kontext für andere schaffen. Zum Beispiel Circulation, ein verzweigtes Wasserzirkulationssystem, das ich auf dem Boden des größten der fünf symmetrischen Räume der Akademie ausgelegt habe. Die architektonischen Vorgaben haben mich dazu inspiriert. Die Arbeit, in der ausgesprochen wird, was hier metaphorisch mitschwingt, ist in der Hamburger Ausstellung zu sehen: The Saatchi Collection (Simulations) von 1987. Zentral, neben einem Foto des Hinterkopfes von Charles Saatchi prangt da ein Zitat von Lenin aus dem Jahresbericht der Werbeagentur Saatchi & Saatchi: 'Alles hängt mit allem zusammen.' So lässt sich auch die Zirkulation in Berlin und die Arbeiten an den Wänden drum herum verstehen: Auf der einen Seite die Bilanz der Naziherrschaft in Graz, daneben die dokumentarische Arbeit zum Berufsverbot, deren Opfer Christine Fischer-Defoy in den 70er-Jahren war, dann das Foto der sich 1990 im Berliner Todesstreifen beäugenden Hasen, und auf der gegenüber liegenden Seite des Raumes meine Darstellung eines Immobilienimperiums in New York, die vom Guggenheim Museum als 'Fremdkörper' gebrandmarkt und zensiert worden war. Das Wirtschaftliche und das Politische verschränken sich da wie dort: 'Alles hängt mit allem zusammen.' Das scheinbar rein Physikalische eines Wasserkreislaufs hatte eine metaphorische Bedeutung erlangt.

Wie kam es bei der Ausstellung in der Akademie in Berlin zu dieser Abfolge der Arbeiten in den Räumen?

Das waren neben konzeptionellen, wie so oft, recht praktische Überlegungen: Der letzte Raum entspricht in seinen Proportionen dem großen Raum der Paula Cooper Gallery. Obwohl er etwas kleiner ist, konnte ich da doch fast alle Arbeiten der New Yorker Ausstellung unterbringen. Allerdings musste ich die Fahne neu machen lassen, weil die Decke in Berlin etwas niedriger ist.

Die mir von anderen Ausstellungsorten ungewohnten Vorschriften der Berliner Baubehörden machten mir allerdings das Leben schwer. Wie in den übrigen Ausstellungsräumen gibt es auch in diesem Raum außer der großen, zweiflügeligen Eingangstür mehrere 'Notausgänge,' die den Lauf der Wände und damit die Geschlossenheit des Raumes unterbrechen. Aus vielen Elementen bestehende Arbeiten können also nicht zusammenhängend präsentiert werden. Von jedem Ausstellungsraum führt eine Glastüre zum angrenzenden Café. Zwischen den Türen und den Türrahmen klafft ein vier Zentimeter breiter Spalt. Wenn also im Café ein Kaffeelöffel auf einer Untertasse abgelegt wird, dann hört man das Geklirr dank der Schall verstärkenden großen Metall- und Glasflächen potenziert in allen Ausstellungsräumen. Ein akustisches Meisterwerk des Architekten! Ich habe es glücklicherweise mit der Hausarchitektin erreicht, dass wenigstens einige dieser Durchgänge für die Zeit der Ausstellung provisorisch geschlossen werden konnten.

In Hamburg, in den Deichtorhallen, haben Sie den Raum entkernt und einen sehr starken Eingriff vorgenommen. Leute, die da von Anfang an gearbeitet haben, sagten mir: Mit Ausnahme der ersten Ausstellung, die Harald Szeemann inszeniert hatte, war die großartige Halle noch nie als Ganzes zu sehen. Ich habe sie geleert, den Blick durchs Fenster auf die dicht befahrene Straße geöffnet und mit strategisch positionierten, zwölf Meter langen Spiegelwänden die Außenwelt in den Ausstellungsraum hereingeholt. Die Hamburger haben das als recht angenehm empfunden. So schön, sagten sie, hätten sie die Halle noch nie gesehen. Ein

paar dafür geeignete, größere Arbeiten habe ich auf dem Boden der offenen Halle so platziert, daß man sie gleichsam wie Fixpunkte in einer weiten Landschaft erwandern kann. In den Seitenkabinetten habe ich Arbeiten installiert, die eine etwas intimere Umgebung brauchen. Man kann die Ausstellung erkunden, wie man will. Es gibt keinen vorgegebenen Parcours.

Es gibt nicht viele Künstler, die so wie Sie explizit mit den Bedingungen des Raums arbeiten, um einen institutionellen Kontext und Prozess sichtbar zu machen. Ich versuche, auf den Raum einzugehen. Nur so habe ich zum Beispiel die GERMANIA in Venedig im Deutschen Pavillon machen können. Ich habe da erst einmal eine halbe Stunde lang ruhig auf dem Boden gesessen und den Raum auf mich wirken lassen. Ich habe das mehrmals wiederholt. Irgendwann kam dann die Erleuchtung. Ich weiß nicht mehr, ob es schon in Venedig war oder erst später in New York. Maler brauchen so etwas normalerweise nicht. Schlimmstenfalls starren sie auf eine leere Leinwand. Malereien sind diskrete Objekte an der Wand. Sie dort miteinander in Beziehung zu setzen, ist einfacher, als die Choreografie für einen Raum zu erfinden.

Bringt eine Architektur, ein gebauter Raum, die nicht sichtbaren Rahmenbedingungen in eine manifeste Form? Wird diese Form zum Material, mit dem Sie arbeiten und das einbezogen werden muss?

Ja, es gibt Fälle, in denen das so ist, wie zum Beispiel

in Venedig. Auch bei DER BEVÖLKERUNG im Reichstag ist es so. Circulation ist dagegen nicht an einen bestimmten Ort und eine spezifische Architektur gebunden.

Vermissen Sie heute etwas, das Sie in den 1970er-Jahren in ihrem künstlerischen Umfeld wie auch im institutionellen Rahmen vorgefunden haben?

Ende der 60er-, in den 70er- und dann noch einmal in den frühen 90er-Jahren war die Sensibilität gegenüber dem, was sich außerhalb des Kunstbetriebs abspielt, größer; auch wenn sich das nicht direkt in künstlerischen Produktionen und Ausstellungsprogrammen niederschlug. Das vermisse ich heute. Der starre Blick auf die Karriere und den Kunstmarkt scheinen das zu verhindern. Aber vielleicht ist das ein generationsbedingtes Vorurteil.

November 2006

Ken Allan: Understanding Information, in: Michael Corris (Hg.): Conceptual Art. Theory, Myth and Practice, Cambridge University Press, 2003.

Pierre Bourdieu, Hans Haacke: Libre – Echange. Paris 1994 (Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens, Frankfurt a.M. 1995).

Robert Fleck, Matthias Flüge (Hg.): Hans Haacke wirklich. Werke 1959–2006, Katalog, Düsseldorf 2006.

Jason E. Hill: Exhibition as Wedge. The Information Show at the Museum of Modern Art, Summer 1970, unveröffentlichte Master Thesis, Tufts University (Kontakt: ill@tufts.edu), Medford/MA 2004.

Christian Kravagna (Hg.): Das Museum als Arena, Köln 2001.

Kynaston L. McShine (Hg.): Information, Katalog, New York 1970.

Adrian Piper: Out of Order, Out of Sight, Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968–1992, Volume II: Selected Writings in Art Criticism 1967–1992, Cambridge/MA, London 1996.

Mary Anne Staniszewski: The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Cambridge/MA, London 1998.

Artists who are truly concerned w/
merging art + life in a meaningful
way should refrain from participating
in official exhibits. Rather they
should unify to occupy oppressive
art institutions + return them to
the People. W/out life there is no
art. W/out people there is no life.

↑
So why did you participate ?? By
your presence here you helped define the
exhibit.

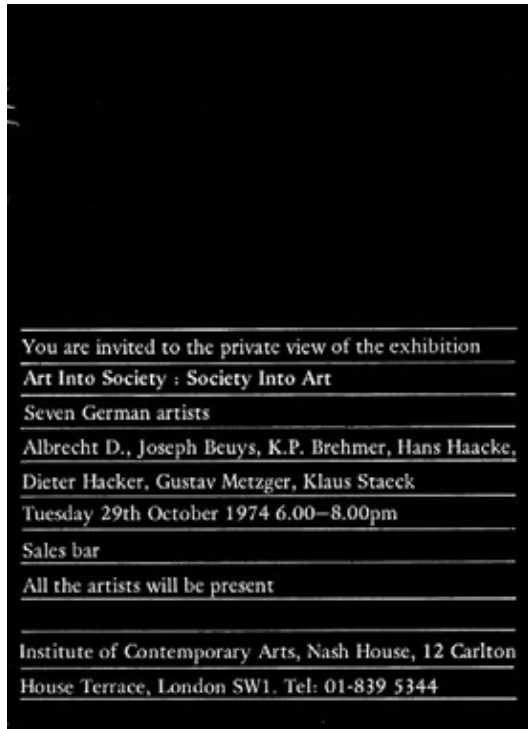
We are as honest as each
other, Adria

~~Adria~~

(also born 1948 - good year, year?)

Shes
Adria

Art into Society, Society into Art / 30.10. – 24.11.1974, Institute of Contemporary Arts, London



Einladungskarte

George Bussmann (Hg.): Kunst und Politik, Katalog, Karlsruhe 1970.

Christos M. Joachimides, Helmut R. Leppien (Hg.): Kunst im politischen Kampf. Aufforderung, Anspruch, Wirklichkeit, Katalog, Hannover 1973.

Ingeborg Karst (Hg.): Der Fall Staeck oder: wie politisch darf die Kunst sein? Göttingen 1975.

Kunstforum International: Performance, Musik, Demonstration, Band 13, 1975, bes. S. 167–171, 258–260.

Kunstforum International: Kunst als sozialer Prozess, Band 27, 1978.

Norman Rosenthal, Christos M. Joachimides (Hg.): Art Into Society, Society Into Art. Seven German Artists, Katalog, London 1974.

Wie wird Ausstellungspraxis zum Analyseinstrument von gesellschaftlichen Vorgängen? Wodurch kann Kunst diskursives Bewusstsein aktivieren? Wann werden Grenzen zwischen künstlerischer Aktivität und politischem Aktivismus aufgelöst? Die Erweiterung des Kunstbegriffs und die damit verbundene ästhetische Dimension des Politischen bilden einen Kernpunkt der Kunst der frühen 1970er-Jahre. Die Ausstellung **Art into Society, Society into Art**, im Herbst 1974 im Nash House des Institute of Contemporary Arts, London (ICA) als German Month realisiert, steht exemplarisch für diese Befragungen. Herausragend erscheint sie vor allem in ihrem demokratisch-selbstkritischen Erschließungsansatz: In einem mehrtägigen Kolloquium analysierten die beteiligten AkteurInnen die 1973 im Kunstverein Hannover realisierte Ausstellung **Kunst im politischen Kampf**. Der selbst für diese Zeit ungewöhnlich intensive Austausch zwischen KünstlerInnen und VermittlerInnen legte die Grundlage für **Art into Society, Society into Art**. Der Ausstellungsraum wurde buchstäblich angeeignet und temporären Nutzungen zugeführt, indem während der 24 Tage verschiedene Veranstaltungsformate von den Künstlern organisiert wurden. Joseph Beuys generierte aus seminarähnlichen Diskussionen sukzessive das Environment **Richtlinien**, das sich wie ein Raster als 'Soziale Architektur' über den Raum und die Ausstellung legte. 10.000 BesucherInnen sahen die Ausstellung, an der neben Joseph Beuys auch KP Brehmer, Albrecht D., Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzger, Klaus Staeck und als Dokumentar fotograf Michael Ruetz teilnahmen.

Klaus Staeck

DISPLAYER Der Ausstellung **Art into Society, Society into Art** in London geht die von Christos M. Joachimides organisierte Ausstellung **Kunst im politischen Kampf** von 1973 voraus. In welchem Verhältnis stand künstlerische Praxis zur politischen Situation der Zeit in Deutschland und welche Relevanz bzw. Bedeutung hatte Kunstproduktion gesellschaftlich?

KLAUS STAECK Kunst im politischen Kampf war gerade fünf Jahre nach 1968, in dessen Folge die Gesellschaft deutlich durcheinander gewirbelt wurde und sehr viele Dinge in Frage gestellt wurden, die vorher als selbstverständlich galten. In erster Linie auch durch den Aufstand einer Generation, die nicht verstehen konnte, dass ihre Eltern den Nationalsozialismus ermöglicht haben. Dieses Schweigen, das lange herrschte, wurde aufgebrochen und jeder fragte: 'Was hast du eigentlich damals gemacht?' Auf einmal war ein Bedürfnis nach politischer Einmischung da und das ging parallel mit der außerhalb des Bürgerlichen stehenden Kunst zusammen, die auf einmal ebenfalls Fragen stellte. Die Bevölkerung hat zumindest aus dieser Unruhe etwas gemacht, indem versucht wurde, auf vielen Ebenen überhaupt erst mal demokratische Verhältnisse zu schaffen, die vorher nur in Ansätzen existierten. Insofern waren die 68er ein Auslöser für eine Entwick-

lung, die der Demokratie auf jeden Fall gut getan hat. In diesem Kontext, in dieser Politisierung der Gesellschaft wurde dann auch nach entsprechenden Bildern gefragt. Ich habe sie 'geliefert' in Form meiner satirischen Plakate, und da die neu entstandenen Wählerinitiativen, Bürgerinitiativen immer Bedarf hatten an Bildern, war schnell eine Millionenaufgabe erreicht. Aber das trug dann nicht all zu lange, weil es natürlich zu jeder Bewegung eine Gegenbewegung gibt.

Welche Situation haben Sie im Gegensatz dazu in London vorgefunden und wie hat die Konzeption der ICA-Ausstellung auf den englischen Kontext reagiert? Wir haben eine große Neugierde angetroffen. Die Podiumsdiskussion am Anfang war für viele, glaube ich, eine Überraschung. Soweit ich mich erinnere, gab es in Großbritannien damals kaum vergleichbar arbeitende Künstler.

Im April 1974 gab es im Vorfeld ein zweitägiges Kolloquium in der Produzentengalerie von Dieter Hacker in Berlin, das die Grundlage bildete für die ICA-Ausstellung. Wie hat es die gesamte, wie Ihre eigene Präsentation in London beeinflusst? Es war für mich auch das erste Mal, dass so eine Vorbereitungsdiskussion stattfand, noch dazu zwei Tage lang. Ich kann mich an keinen ähnlichen Fall vorher erinnern. Das entsprach aber der damaligen Zeit, sich kollektiv einem Projekt zu nähern. Es wurden nicht



Art into Society, Society into Art Displayer



042

Ausstellungsplakat von Dieter Hacker, Fotodokumentation von Michael Ruetz
Ausstellungsaufbau, links Klaus Staeck

einfach 15 Leute aufgefordert, ihre Sachen anzuschleppen. Sondern wir wollten eine andere Veranstaltung machen und da gehörte ein Gespräch zur Ausstellung mit dazu.

Welche Rolle spielte Christos M. Joachimides? Joachimides war der Kurator, wie man heute sagen würde. Er hat eine interessante Entwicklung genommen. Also von Kunst im politischen Kampf über Art into Society zu seiner großen Ausstellung namens Zeitgeist. Und Zeitgeist war für mich das Gegenteil, im Grunde schon das Gegenteil zu Hannover und London. Deshalb hatte ich dann auch eine direkte Kontroverse mit ihm. Ursprünglich war ich auch vorgesehen für diese Zeitgeist-Ausstellung. Dann wechselte in Berlin die politische Parteienlandschaft und die CDU regierte Berlin. Da war dann von mir keine Rede mehr. Ich sah das als eine Art Zugeständnis an die neuen politischen Verhältnisse. Von diesem Zeitpunkt an war Joachimides nicht mehr unbedingt jemand, der sich für das Politische in der Kunst einsetzte.

Aber seine Rolle für die beiden Ausstellungen ...
... war sehr wichtig. Er war der Promoter, auch der Anreger und Juror.

Unsere Recherchen haben eine chronologische Liste der Titelvorschläge zu Tage gebracht, die als letzter Punkt im Kolloquium abgehandelt wurde. Der finale Vorschlag, der

zu Art into Society führte, wurde von der englischen Guardian Journalistin Carolin Tisdall gemacht. Carolin Tisdall war für die englische Ausstellung mit zuständig, sie war später der englische Joachimides. Sie hat wohl auch den Kontakt zum ICA hergestellt.

Weist der journalistische Beitrag – nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang auch der Ausstellungsbeitrag von Michael Ruetz, der damals noch als journalistisch arbeitender Fotograf bekannt war – darauf hin, dass er hinsichtlich einer Berichterstattung, wie zur Schaffung von Öffentlichkeit, intendiert war?

Es gab ja eine Zeit, wo die Kunst eher im Verborgenen blühte und die Öffnung der Museen deshalb in Folge von '68 eine gesellschaftliche Angelegenheit war. Ich kann mich erinnern, dass die Museumsleute erst mal gar kein großes Interesse hatten, die Museen zu öffnen. Einer hat einmal gesagt: 'Da kommen am Ende noch die Leute und wollen ihr Butterbrot vor den Bildern essen.' Oder es war in einigen Museen recht schwer durchzusetzen, dass z.B. Kinder mitgenommen werden konnten. Das Museum war eine recht exklusive Angelegenheit für einen relativ begrenzten bürgerlichen Kreis, für den Kunstfreund. Deshalb gab es mit einer gewissen Verspätung so etwas wie eine 'Revolution' in den Kunstvereinen, die auf einmal 'wilde' Ausstellungen machten, wogegen sich die Träger und dann das bürgerliche Publikum wehrten. Die Ausstellung Kunst und Politik von 1970 in



043

Ausstellungsaufbau, von links Christos M. Joachimides, K.P. Brehmer, Albrecht D., Norman Rosenthal

Karlsruhe war ein Vorläufer. Es war die erste Ausstellung dieser Art überhaupt, dann kam Kunst im politischen Kampf und schließlich Art into Society, Society into Art. Wie Sie auch angesprochen haben, ist der Anspruch von Kunst, über ihr eigenes kunstinternes Publikum hinauszuwirken zentral für den politischen Diskurs in der Kunst der 1970er-Jahre.

Die zentrale Forderung war Kunst und Leben zu verbinden.

Denken Sie, dass diese Forderung des erweiterten Kunstbegriffs, wie Beuys ihn formuliert hat, in der Ausstellung **Art into Society, Society into Art** eingelöst wurde? **In der Ausstellung damals schon, ja. Wobei auch immer das Publikum dazu gehört. Eine Ausstellung ist etwas für die Öffentlichkeit, nicht nur für den Künstler, und in dem**



Augenblick, wo das Umfeld nicht existiert, können sie die schönste Ausstellung machen und es kommt keiner. Das Publikum war damals zumindest noch in London garantiert. Zumal es den Eklat noch dazu gab, über den wir ein ganzes Buch gemacht haben: Der Fall Staeck. Durch einen fast läppischen Anlass nahm Außenminister Genscher Anstoß und daraus entwickelte sich dann eine Riesendebatte um den Stellenwert von Kunst: Wieweit kann Kunst gehen und wieweit kann öffentlich geförderte Kunst gehen? Das war damals dann eine intensive Auseinandersetzung. Aber diese Art von Auseinandersetzung unterscheidet sich doch

sehr von heute. Heute können Sie so eine Debatte gar nicht mehr führen, das ist kaum noch möglich.

Inwiefern ist eine dezidiert für den Außenraum und dort politisch wahrnehmbare Arbeit mit der Präsentation in einem Ausstellungsraum wie dem Kunstverein Hannover oder dem ICA vereinbar?

Ich hab einmal ein Buch gemacht mit dem schönen Titel Die Kunst findet nicht im Saale statt. Das galt und gilt nach wie vor. Trotzdem haben wir nie gesagt: 'Wir sparen jetzt das Museum aus.' Das hatte Beuys auch nie gesagt, sondern das Museum ist ein Ort, in dem man zunächst einmal auch etwas dokumentiert. Insofern war die Ausstellung für mich auch eine Dokumentation mit der Möglichkeit, Hintergrundmaterial zu zeigen. Eine Ausstellung ist immer eine eingefrorene Situation, zumindest bei meinen Arbeiten. Sie gehören an die Litfaßsäule. Das kann man sich nicht immer leisten, aber in einem Lehrerzimmer oder einer Fabrik oder einer Studentenbude ein Plakat vorzufinden, ist auch eine öffentliche Angelegenheit. Doch in einer Ausstellung, wo vieles auf einmal auf ein paar Wänden vereinigt ist, was zu ganz verschiedenen Zeiten entstanden ist – das ist eigentlich ein Widerspruch. Aber man hat nie das Museum ganz ausgeklammert. Man wollte das Museum immer ändern, wollte, dass es sich öffnet, dass es sich auch den politischen Themen öffnet. Kunst ist immer ein Spürhund der Gesellschaft und man sollte versuchen, sich auf ihre Fährte zu setzen. Dadurch erreicht sie mal ein größeres Spektrum, aber dann auch wieder ein eingeschränktes. Die Kunst liefert keine fertigen Antworten, die häufig erwartet werden. Sie stellt Fragen, kann auf Probleme hinweisen und sie hat eine andere Sichtweise. Aber sie liefert nicht unbedingt alltagstaugliche Lösungen. Da ist sie einfach überfordert. Aber wie man so schön sagt: 'Sie fördert die Sensibilität.' Es ist doch schon viel erreicht, wenn die Leute lernen zu differenzieren und nicht nur schwarz-weiß denken. Die Kunst kommt nicht ohne Grautöne aus.

In ihrem Katalogbeitrag verweisen Sie auf Beispiele der Piraterie bzw. der Nachahmung oder Nutzung ihrer

öffentlichen Wahlsatiren von 1972. Wie wichtig war Ihnen damals eine solche Verwertung ihres Konzeptes und inwiefern verstehen Sie dies als eine Erweiterung Ihrer eigenen Arbeit?

Mich hat das damals nicht gestört. Im Gegenteil, es war eine Art Anerkennung. Ich habe es so empfunden, weil die Sachen dadurch weiterverbreitet wurden. Es wurde immer nur dann kritisch, wenn wild plakatiert wurde und ich die Strafbefehle für wildes Plakatieren bekam. Ich habe immer darauf geachtet, meine Arbeiten möglichst auf öffentlichen Werbeflächen anzuschlagen oder anschlagen zu lassen, weil sie wie die Litfaßsäulen anders respektiert und als Autorität aufgefasst werden. Nur was im Gewande des Offiziellen daherkommt, nehmen nach meiner Erfahrung die Leute einfach ernster als alles andere. Ich wollte Auseinandersetzungen provozieren und da ist die Satire eines der am besten geeigneten Stilmittel.

Während in Hannover jeder Künstler einen eigenen Raum hatte, musste der eine Raum des Nash House unter allen Künstlern aufgeteilt werden. Können Sie sich erinnern, wie die Verteilung der Arbeiten im Raum zu Stande kam und in welcher Weise die räumlichen Bedingungen bzw. Platzierungen der Arbeiten Teil des Ausstellungskonzeptes wurden?

Ich kann mich nicht an den geringsten Streit erinnern – was man sonst oft erlebt: Jeder Künstler will möglichst den besten Platz, neben der Tür oder man kriegt ja sofort mit, wo die beste Wand in einem Raum ist. Darauf sind Künstler trainiert, so etwas zu erkennen. Ich kann mich an überhaupt keine Auseinandersetzung um den Platz erinnern, als es nur noch um einen Raum ging. Es war immer klar, dass Beuys im Mittelpunkt steht. Das wurde einfach akzeptiert. Er war auch nicht jemand, der seine Rolle ausgespielt hätte. Beuys war da eher bescheiden. Insofern war das Ganze ein politisch relativ harmonisches Unternehmen. Es wurde nur gestört durch diese Intervention von Minister Genscher, die dann die große Unruhe hinein brachte.

Wie haben Sie die institutionellen Bedingungen des ICA damals erlebt?

Ich kann mich nicht erinnern, dass es da irgendwelche Einschränkungen gegeben hätte. Ich kann mich zwar an andere Situationen erinnern, wo gesagt wurde 'kommen Sie' und dann 'doch nicht alles' und 'nicht das' und 'doch nicht', aber das war in London absolut nicht der Fall. Dazu kommt, dass meine Arbeiten fast alle vom Bild – einem in Großbritannien nicht geläufigen deutschen Text – leben und dennoch eine relativ große Neugierde auslösten. Daran kann ich mich wohl erinnern.

Sie haben verhältnismäßig viele ihrer Postkarten während der Ausstellung an das englische Publikum verkauft. Inwiefern empfinden Sie dieses Format der Postkarte als eine Form der Raumerschließung oder die Schaffung einer Öffentlichkeit?



Die Liebe zur Postkarte und ihren Möglichkeiten habe ich mit Beuys geteilt. Sie ist die kleinformatische Grafik und kann massenweise gedruckt und verbreitet werden. Und wichtig ist, dass sie wenig kostet und jeder Nutzer sich ihren Inhalt zu eigen machen kann. Sie ist in ihrer Öffentlichkeitswirkung unschlagbar.

Haben sie auch außerhalb des Raumes – abgesehen von den Postkarten – Aktionen geplant oder realisiert? **Damals? Nein. Gut, ich habe das Plakat For wider streets entworfen. Das ist extra für London entstanden.**

Gibt es etwas, dass Sie einem jungen Künstler, einer jungen Künstlerin mit auf dem Weg geben würden in Bezug auf das politische Agieren und die politische Praxis in der zeitgenössischen Kunst?

Er oder sie sollten sich auf jeden Fall noch einen anderen Beruf suchen. Das schulde ich meiner Lebenserfahrung. Ich habe immer gleichzeitig etwas anderes gemacht als den Verlag und war am Anfang juristisch tätig und, und, und ... Ich hatte immer mehrere Beschäftigungen, um mir meine Unabhängigkeit zu bewahren. Als das Schlimmste empfinde ich, abhängig zu sein von einer Galerie, von einem Ausstellungsmacher im Museum. Gut, ich habe mich mit meiner Kunst inzwischen durchgesetzt und bekomme auch große Ausstellungen angeboten, aber wenn man sich politisch engagiert, muss man mit dem Schlimmsten rechnen und sich fragen: 'Wie schaffe ich es, meine Unabhängigkeit – und das bedeutet immer auch finanzielle Unabhängigkeit – zu bewahren?' Politisches wird kaum gefördert, weil in den Museen durch das Sponsoring eine Hemmung auftritt. Hemmungen zu politisch zu werden, treten im Museum ein, weil dann ein Sponsor sagen könnte: 'Dafür geben wir kein Geld.' Und politisch bedeutet immer, die bestehenden Zustände in Frage zu stellen. Man ist daher letztlich immer abhängig und auch das öffentlich geförderte Institut ist abhängig von den Vertretern, die im Gemeinderat das Geld geben. Es gibt viele Möglichkeiten Einfluss zu nehmen, aber ich würde den Rat geben, erst eine Haltung für sich selbst zu definieren und diese Haltung dann durchzuhalten. Das ist kein einfacher Weg.

Gibt es eigentlich etwas, dass Sie vermissen, wenn Sie an die institutionelle Landschaft und an das konzeptuelle Klima der frühen 1970er-Jahre denken?

Etwas mehr Risikobereitschaft wünsche ich mir von allen Beteiligten – dass auch ein paar Grundfragen gestellt werden müssen. Damals beschäftigte uns noch die Frage nach dem Dreieck Galerie-Museum-Künstler, das wir versucht haben, in Frage zu stellen, das heißt, dass der Künstler nicht nur, sondern auch ein Zulieferer für einen Kunsthandel ist.

Sie wurden zum Präsidenten der Akademie der Künste in Berlin berufen. Wie verstehen Sie diese Ehrung in Bezug auf ihr Gesamtwerk?

Ich sehe das als eine Fortsetzung meiner gesamten künstlerischen Arbeit, sonst würde ich das auch nicht machen. Es macht zwar meine gesamte Tätigkeit nicht einfacher, weil ich dann doch auf die Institution – nicht aus Feigheit, sondern weil Institutionen nach eigenen Gesetzen funktionieren – bisweilen wieder Rücksicht nehmen muss. Das bedeutet, dass inzwischen jedes Wort, das ich in öffentlichen Auseinandersetzungen sage, immer als Wort des Präsidenten ausgelegt wird. Da kann ich machen, was ich will. Damit muss man fertig werden.

August 2006



Klaus Staeck: Plakat- und Postkartenmotiv für Art into Society

Von hier aus / 29.09. – 02.12.1984, Messegelände Halle 13, Düsseldorf

Eingang Messehalle, Ausstellungsarchitektur von Hermann Czech, Schriftzug von Joseph Beuys



Laslo Glozer (Hg.): Westkunst, Katalog, Köln 1981.

Kasper König (Hg.): von hier aus – Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, Katalog, Köln 1984.

Kunstforum International: von hier aus – Dokumentation einer überflüssigen Ausstellung, Band 75, 1984.

Kunstforum International: Westkunst – Realismus – Mimesis, Band 44/45, 1981.

Richard Serra im Gespräch mit Alan Colquhoun, Lynne Cooke und Mark Francis, in: Edelbert Köb / Kunsthaus Bregenz (Hg.): Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern, Köln 1999, S.89–103.

von hier aus stellt einen Wendepunkt in der Geschichte des Ausstellungsdesign im deutschsprachigen Raum dar und zählt heute vor allem aufgrund der ungewöhnlichen Ausstellungsarchitektur von Hermann Czech zu einer der wichtigsten Ausstellungen der 1980er-Jahre. Ziel des von der Stadt Düsseldorf engagierten Kurators Kasper König war es, in Form einer 'ereignishaften Ausstellung' einen großzügigen Überblick über die aktuelle Kunst der Bundesrepublik zu liefern. Bewusst wählte König die Halle 13 der Düsseldorfer Messe jenseits institutioneller Gemeinplätze. Denn diese bot sowohl die räumliche Dimension als auch die programmatische Möglichkeit, mit einem eigenständigen und dennoch integrativen Raumkonzept das inhaltliche Konzept zu präzisieren.

Der österreichische Architekt Hermann Czech entwarf eine Stadtlandschaft mit Plätzen, Kojen, zwei Cafés und einem Boulevard, die der ausgestellten Kunst eine starke erzählerische Ebene gegenüberstellte. Erschlossen wurde die Ausstellung über eine hölzerne Außenrampe, die direkt in die Halle führte und dort zunächst einen Überblick bot, bevor die BesucherInnen zwischen den Kunstwerken flanieren konnten.

Drei Jahre zuvor kuratierte Kasper König **Westkunst** in der Kölner Messehalle, deren Architektur anderen Prinzipien als jener von Hermann Czech folgte. Oswald Mathias Ungers pinakothekenartige Architektur aufeinanderfolgender Kuben machte **Westkunst** zu einem Museum auf Zeit, in dem die BesucherInnen die ausgestellte Kunst von 1939 bis zum damaligen 'Heute'-Teil chronologisch durchschritten.

Kasper König

DISPLAYER: Für das jeweilige architektonische Konzept Ihrer Ausstellungen **Westkunst** und **von hier aus** haben Sie mit sehr unterschiedlichen Architekten zusammengearbeitet. Wie genau sind Sie auf Oswald Ungers für **Westkunst** und **Hermann Czech** für **von hier aus** gekommen?

KASPER KÖNIG: In beiden Fällen handelt es sich um sehr programmatische Ausstellungen, die in Messen stattgefunden haben. Also nicht unbedingt an einem Ort, an dem man für gewöhnlich eine Kunstausstellung erwartet. Das Thema der Kölner Ausstellung wurde durch Diskussionen schnell deutlich: Kunst von 1939 mit Kriegsbeginn bis in die Gegenwart oder zumindest die 70er-Jahre. Innerhalb der Diskussionen ist dann von Laszlo Glozer der Titel **Westkunst** gebracht worden. Und zwar als Verballhornung von 'Weltkunst' und natürlich auch implizierend, dass, bedingt durch den Zweiten Weltkrieg, sich Europa in Ost und West geteilt hat. Das war für viele erst einmal ein sehr provokativer Titel, der dann auch als **Kalter-Kriegs-Erklärung** gesehen wurde, wobei eigentlich genau das Gegenteil damit impliziert war. Von mir wurde erwartet, mit dem städtischen Hochbauamt zusammenzuarbeiten. Das wollte ich nicht und war zunächst gezwungen, mich sehr intensiv damit auseinanderzusetzen, wer die **Ausstellungsarchitektur** machen könnte. Letztlich war es naheliegend in Köln, Ungers zu fragen.



Von hier aus **Displayer**

Der hat dann zusammen mit uns eine Struktur gefunden, die er eisern durchgezogen hat und die in jenem Falle auch besonders gut funktionierte, da sie wie eine Pinakothek den Besucher zeitlich durch die Ausstellung führte. Es gab eine große neutrale Zone und dann entwickelte sich später der neuere Teil, sozusagen wie eine dialektische Gegenposition. In jedem Falle war es meine Forderung, mit jemandem zu arbeiten, der eine ganz eigene architektonische Sprache spricht und mit dem man sich dann auseinandersetzt, um unser Programm noch schärfer zu stellen.

Warum Ungers?

Ungers war der sensibelste, was die Kunst betrifft. Auf der anderen Seite war er aber auch sehr rigide und bestand auf einer architektonischen Konzeption. Er war ein absolut ernst zu nehmender Gesprächspartner und ich glaube, dass das immer eine gute Voraussetzung ist, wenn man sehr genau weiß, was man will und dann mit einem Architekten arbeitet, der seine eigenen architektonischen Vorstellungen unbedingt einbringt.

Ist darin eine Parallele zu sehen zu der Zusammenarbeit mit Hermann Czech in Düsseldorf, der ja selbst auch eine sehr eigene Architektursprache pflegt, die sich weniger unterordnet?

Westkunst ist eine Ausstellung, die ich selbst mit initiiert habe. von hier aus ist eine Ausstellung, die dann die **Düsseldorfer** – es gibt ja solch eine Idealkonkurrenz zwischen Düsseldorf und Köln – initiiert hatten. Zunächst hatte man **Harald Szeemann** engagiert. Es



Westkunst-Ausstellungsarchitektur O. M. Ungers, Raumverbindung John Chamberlain: Couch, mit BesucherInnen der Ausstellung Westkunst

sollte sich um Kunst in Deutschland handeln. Der hatte auch zugesagt und hatte eine Idee konzentrischer Kreise, quasi Beuys im Mittelpunkt und dann die verschiedensten Satelliten. Als ich dann gefragt wurde, war mir klar, dass ich den Gegenschuss machen wollte zur **Westkunst** – auch gerade, was die architektonische Situation betrifft. von hier aus ist sozusagen ein **Zeitschnitt**, eine Bestandsaufnahme in einem zeitlichen Sinne in einer riesengroßen, sehr modernen Halle in einem total anonymen Gebiet.

Durch Freunde und Publikationen bin ich auf den Architekten Hermann Czech gekommen. Ich erinnere mich an die ersten Gespräche mit Czech wie folgt: Ein Kind sitzt auf dem Boden und spielt mit Bauklötzen. Und mal ist der eine Klotz die Kirche, dann ist er das Gefängnis, dann das Haus und dann die Schule. Sozusagen eine Stadtmetapher. Die Grundidee von Czech war genial. Er sagte, wir machen eine Stadtmetapher, aber wir schaffen kein Zentrum, sondern wir schaffen zwei Zentren, so dass es ein gewisses Chaos gibt. Er entwickelte eine Typologie, wo einzelne Künstler mit ihren Beiträge sehr konkrete Wünsche äußern konnten, die dann umgesetzt wurden. Zwei Cafés waren für die Grundstruktur der Ausstellung besonders wichtig. Wenn man sich verabredete, war der Zufall groß, wenn man sich am gleichen Ort verabredet hatte. Es gab kein Zentrum. Man war ein **Passant** in dieser Ausstellung. Man flanierte.

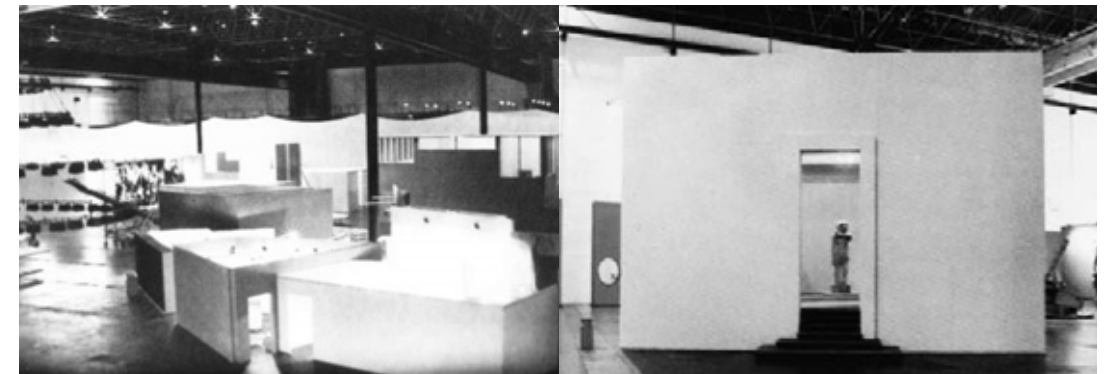
Wie sah das dann aus mit den KünstlerInnen, die dieses Angebot nicht wahrgenommen haben? Wurden diese

Bauten dann in Korrespondenz zu den von KünstlerInnen geplanten errichtet?

Es war sehr spielerisch. Wichtig war auch, dass es unausgewogen wurde. So dass sich also die Subjektivität dieser Ausstellung auch räumlich deutlich machte. Es gab dezidierte Pathosformeln und dann gab es beiläufige Passagen, die ja auch an eine **Westernstadt** wie im Kino erinnerten. Alles war bewusst ausgestellt, zum Beispiel der **Baselitz Pavillon**, von ihm selbst entworfen, war natürlich ein ganz bewusster klassizistischer Pavillon. Man ging also einige Stufen hoch und da gab es diese große Skulptur und dann wiederum einen eigenen Raum für einen Zyklus von Bildern. Es war wie eine **Filmarchitektur**.

Dann gab es das **Gebeinehaus**, das eine Hommage an Künstler war, die nicht mehr lebten, wie **Eva Hesse**, **Marcel Broodthaers**, **Arthur Köpcke** und **Blinky Palermo**. Natürlich wurde auch in den Arbeiten der jüngeren Generation damals, von Künstlern wie **Katharina Fritsch** und **Thomas Schütte**, dieses **Theatralisch-Architektonische** thematisiert. So kam es zum Beispiel, dass der Beitrag **Schüttes** auch ein ordnendes Element in der Städteplanung darstellte.

Trotz der Möglichkeit einer Beteiligung am Ausstellungskonzept seitens der KünstlerInnen bleibt auffällig, dass die **Malerfürsten** meist in großen eigenen Bauten ausgestellt sind und die jüngeren, unbekannteren KünstlerInnen scheinbar in den Zwischenräumen. Wie kam es zu dieser hierarchisierenden Verteilung, die damals auch stark kritisiert wurde?



Blick von der Eingangsplattform in die Mitte der Ausstellungshalle Georg Baselitz: ohne Titel, 1982

George Brecht hatte seine Eventgläser in der ganzen Kunstausstellung verteilt. Dann gab es eine fast kojenerartige Situation mit Ludwig Gosewitz und Tomas Schmit, der sich da besonders wohl fühlte. Wie die kleinen Häufchen der Meerschweinchen. Da gibt es eben auch Elefantenhäuser und Giraffenpavillons. Das ist auch eine Frage des Selbstverständnisses. Diese Ironie! Außerdem gab es auch eine ganze Anzahl von Beiträgen, die in dieser Ausstellung auf diese Ausstellung reagierten. Zum Beispiel Holger Bunk, der eine sehr manieristische, Bühnenhafte Situation geschaffen hat. Einige Künstler haben speziell für die Ausstellung Arbeiten entwickelt. Allerdings ist es auch nicht so, dass alle Wünsche in Erfüllung gingen. Wir haben sehr stark mit einem Modell gearbeitet: Es gab einen Boulevard und eine Hauptstraße, Gassen und Plätze.

von hier aus fand an einem ungewöhnlichen Ort statt. Mit der großzügigen Rampe, die sich zur Treppe und Ausstellungsplattform in der Düsseldorfer Messehalle entwickelt, wird ein Außen und Innen thematisiert. Wie kam es zur Wahl dieses Ortes? Um der ganzen Sache einen Überblickscharakter zu geben, entstand die Idee, diese große hölzerne Rampe in das Gebäude hineinführen zu lassen. So hat man oben eine Plattform, schaut hinunter und entscheidet sich dann, die Ausstellung zu besuchen. Wer schon nach jwd fuhr, hatte sich natürlich schon entschieden, die Ausstellung zu besuchen. Aber die Anonymität dieser großen Messelandschaft wurde damit auch thematisiert. Es war eben nicht mitten in der Stadt und hätte auch gut irgendwo an einer Autobahnabfahrt im Ruhrgebiet sein können. In der Messehalle waren die Bedingungen natürlich ideal. Das war eine 12.000 Quadratmeter große Halle mit einer perfekten Infrastruktur. Zum Beispiel hat man ja auch Messebauelemente verwandt oder es gab auch einige Elemente, die aus Schalungsmaterial gemacht wurden, wie beim Betonieren, so dass man das Material später wieder zurückgeben konnte.

Sowohl Westkunst als auch von hier aus sind damals sehr kontrovers diskutiert worden und auch sehr unter-

schiedlich bei den BesucherInnen angekommen. Allerdings haben viele bis heute die Ausstellung sehr positiv im Gedächtnis. Wie haben Sie die Rezeption in Erinnerung? Ich denke, es ging darum, einen Impuls zu fühlen, der ganz aus dem Aktuellen kam und man hatte einen Vorwand, etwas Kurioses zu besuchen. Es kamen also auch viele Leute, die sich nicht so intensiv mit der Kunst beschäftigten und wirklich die Ausstellung zum Anlass nahmen, sich dort zu treffen und zu flanieren. Es hatte eine gewisse postmoderne Qualität. Das war eine selbstironische Eventstruktur, die da deutlich wurde und die vielleicht auch gerade von einem jüngeren Publikum sehr stark genutzt wurde. Ich erinnere mich, dass dann auch im KUNSTFORUM ein Sonderband erschienen ist : Dokumentation einer überflüssigen Ausstellung. Das waren dann 160 Seiten und man fragte sich, warum dokumentiert man eine unnötige Ausstellung mit 160 Seiten. Die Kontroversen um beide Ausstellungen waren erheblich. Bei der Westkunst war es keine dezidierte lokale Position, die sich mit der Kunst seit 1939 beschäftigt hat. Bei von hier aus waren natürlich aus den verschiedenen Haltungen, auch geografisch verortet, nur einige wenige sehr generös vertreten. Man hat sich aber eigentlich für und nicht gegen etwas entschieden.

Wie sehen sie die Auswirkungen, die von hier aus generiert hat, insbesondere auf das Phänomen der Kunstmesse? Gibt es da vielleicht eine Parallele im Ansinnen der Ausstellung? Das würde ich nicht sagen. Nur, dass vielleicht dieses Phänomen der Messen eine Realität geworden ist und die Strukturen der Präsentation von Kunst verändert hat. Das ist von uns mit berücksichtigt worden.

Der Trend geht schließlich in Richtung 'kuratierte Messe', wenn man sich beispielsweise die fine art fair frankfurt von Michael Neff ansieht. Das ist durchaus denkbar, dass von hier aus für eine Messe wie Frankfurt eine gewisse Modellfunktion haben kann. Aber da versucht man natürlich, das eine mit dem anderen zu kombinieren. von hier aus wurde

von der Stadt Düsseldorf initiiert, mit dem Ziel sich zu positionieren. Ich war zu der Zeit viele Jahre im Ausland gewesen und hatte auch selber ein Interesse daran herauszufinden, wo die Impulse und die Vitalität sind. Mein Vorschlag, die zeitgenössische Kunst in der Bundesrepublik zu untersuchen, war bewusst gewählt: Was passiert hier an aktueller Kunst, wie widersprüchlich und vielfältig ist es? Es ging darum, einen Untersuchungsgegenstand zu fokussieren und dann daraus mehr Ausnahmen zu ermöglichen als eine Regel zu bestätigen. Die Idee, eine Ausstellung zu machen, die sich mit dem beschäftigt, was in der Kunst in der Bundesrepublik aktuell ist, war natürlich nur interessant, wenn man es brechen würde.

In ihrer aktuellen Ausstellung Das achte Feld arbeiten sie mit einem Künstler als Ausstellungsarchitekten zusammen – Eran Schaerf. Was unterscheidet diese Zusammenarbeit von der Arbeit mit einem Architekten? Eran Schaerf ist ausgebildeter Architekt und eben Künstler. Bei dieser Ausstellung, die geradezu didaktisch ein Phänomen umkreist, war es unabdingbar, dass eine architektonische Sprache so etwas wie den roten Faden bietet. Da in Eran Schaerfs eigenen künstlerischen Arbeiten die Gestaltung von der Vermittlung kaum zu trennen ist, war es mein Vorschlag, mit Eran Schaerf Kontakt aufzunehmen. Wir – das waren die Gastkuratoren Frank Wagner, Julia Friedrich und ich – haben uns mehrfach getroffen und haben ein sehr dezidiertes Programm gehabt, was Schaerf auch als Vorgabe pragmatisch nutzte. Er hat drei ganz unterschiedliche Konzeptionen entwickelt, die z.T. auch eine andere Verortung innerhalb des Museums gehabt hätten. Was sehr ungewöhnlich ist, ist die Einbeziehung des großen Treppenhauses – des halböffentlichen Raums – wodurch die Anbindung an die permanente Ausstellung intendiert war. Die Konzeption der Ausstellung und die verschiedenen Themen standen schon fest, aber das Ganze wurde dann noch einmal allein durch die Umsetzungsarbeit schärfer und auch in Frage gestellt. Das ist fast wie eine Übersetzungsarbeit, mit der der Besucher konfrontiert wird. Das ist ähnlich wie in der Zusammenarbeit mit grafischen Gestaltern.

Insofern glaube ich, dass weder Westkunst noch von hier aus noch Das achte Feld modellhaft anwendbar sind. Vielmehr sollen sie sehr eindrücklich etwas verdichten, was auch Beziehungen freisetzt und zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Thema führt.

Was bedeutet der Titel von hier aus?

Ein Titel, den ich damals sehr favorisierte, der auch noch einmal einen anderen ironischen Blick auf die Architektur geworfen hätte, war 'Zwerge und Riesen'. Quasi wie die Japaner auf Deutschland gucken. Also sozusagen die Märchen und natürlich auch – impliziert aus unserer Perspektive – sozusagen das Trauma der Geschichte, ein hypotropher Anspruch und ein Minderwertigkeitskomplex. Also eine gewisse Schizophrenie, die dann da auch drinsteckt. Wie mir damals gesagt wurde, hat man in Russland 1945, direkt nach dem Zweiten Weltkrieg – es gibt sehr viele deutsche Wörter, die in das Russische übernommen wurden – zwei neue deutsche Wörter ins Russische übernommen: 'Untermensch' und 'Wunderkind', was natürlich sehr bedrückend ist. Also einmal die Naziterminologie 'Untermensch' und dann sozusagen der junge Mozart, das 'Wunderkind', diese Extreme. Kippenberger hatte damals für von hier aus 'Kasperletheater' vorgeschlagen. Dieses Spöttisch-Ironische, das war bei von hier aus sehr stark.

'Zwerge und Riesen' war genau auf was bezogen? Mir gefiel damals sehr ein Zitat von Saarinen, dem finnischen Architekten. Der hat immer zu Anfang seiner Vorlesungen gesagt: 'Das Grundproblem der Architektur ist es: Wenn es zu groß ist, mach es größer und wenn es zu klein ist, mach es kleiner.' Das war für uns eine Maxime.

November 2006

Hermann Czech

DISPLAYER Die Ausstellungsarchitektur zu **von hier aus** ist eines Ihrer früheren Projekte. Welche Erfahrungen hatten Sie zu diesem Zeitpunkt als Ausstellungsarchitekt und in welchem Zusammenhang dazu steht Ihr Entwurf für **von hier aus**?

HERMANN CZECH von hier aus, **die größte meiner Ausstellungsgestaltungen, war eigentlich auch meine erste. Eigene Entwurferfahrungen vorher hatte ich zunächst mit kleineren Präsentationen, etwa einer improvisierten Schau von historischen Wiener U-Bahn-Projekten circa 1965; mit der Teilnahme an der kleinen Schau Konfrontationen der Österreichischen Gesellschaft für Architektur, Wien 1974 und an der aus gedruckten Postern bestehenden Ausstellung A New Wave of Austrian Architecture in zehn US-Städten 1980. Ab etwa 1974 war ich als Projektleiter mit der Eröffnungsausstellung des Cooper-Hewitt-Museums als neues National Museum of Design (des einzigen Hauses der Smithsonian Institution in New York) beschäftigt: MAN transFORMS, von Hans Hollein konzipiert und realisiert, eröffnete 1976. 1980 nahm ich am Forum Design in Linz mit einem eigenen Raum teil. Als Partner von Johannes Spalt betreute ich die Ausstellung Josef Frank 1885–1967 im Österreichischen Museum für angewandte Kunst (heute MAK) in Wien, 1981. Außerdem hatte ich mit Umbauprojekten für Kunstgalerien zu tun; von 1978 bis 1980 errichtete ich eine Kunsthandlung für Julius Hummel in einem mittelalterlichen Haus in der Wiener Bäckerstraße.**

Gibt es außerhalb Ihrer eigenen Arbeit als Architekt eine Referenz für den Entwurf von **von hier aus**?

Laut meinem Vorwort zum Katalog bin ich für von hier aus 'jedenfalls nicht auf ein Vorbild gestoßen'. Ich erinnere mich, dass The Temporary Contemporary, ein damals temporäres Ausstellungsgebäude des Museum of Contemporary Art in Los Angeles wegen der Bespielung eines freien, nur durch Stützen unter-

teilten Raums als Vergleich zu von hier aus herangezogen wurde. Frank Gehry hatte dort, während des Baus des Museums durch Arata Isozaki, eine bestehende Lagerhalle umgebaut. Gesehen habe ich diesen Raum aber nicht.

Prozess

Wie kam es konkret zur Zusammenarbeit mit König, der 1981 **Westkunst** noch mit O.M.Ungers realisiert hatte? Besonders interessiert uns der Prozess der Zusammenarbeit zwischen Ihnen und Kasper König: Wie hat sich die Ausstellungskonzeption entwickelt? Hatten Sie Einfluss auf die kuratorischen Entscheidungen?

Ich hatte durch Schriften, kleine Bauten und Umbauten bereits eine dezidierte Position in der österreichischen Architektur. Die Verbindung stellte Edda Köchl-König her, die mich seit Jahrzehnten aus Österreich kannte. Auf die Auswahl der Künstler oder Arbeiten hatte ich keinen Einfluss, fühlte mich dazu auch gar nicht kompetent über aktuelle deutsche Kunst informiert. Die Anordnung der Ausstellung wurde aber durch räumliche Aspekte beeinflusst: vor allem durch die Lage des Eingangs im größten Tor der Halle (für Bootsausstellungen angelegt) mit gesondertem Zugang zum Messegelände, durch den zunächst gebotenen Überblick von oben mit daraus folgender kesselförmiger Höhenentwicklung der Einbauten und durch die Entscheidung gegen einen vorgegebenen Besucherparcours und für ein zweidimensionales – wählbares – Beziehungsnetz der Exponate.



Café I, im Hintergrund Eingangsplattform

054

Wichtig war die Herauslösung der Gastronomie aus der baulich an einer Hallenseite dafür vorgesehenen 'Leiste' mit eingerichteten Betrieben; ebenso wichtig die Platzierung von zwei Cafés verschiedenen Charakters zwischen den Exponaten, die eine Auswahl und Alternative ermöglichten.

Königs Organisationsmuster war gleichermaßen von einer konzeptiven Kontrolle wie vom Prinzip der Delegation getragen. Das heißt zum Beispiel, dass die charakteristischsten Ausstellungselemente von den Künstlern selbst sind, manchmal auf den Zentimeter gezeichnet. Mit der ihm eigenen Lässigkeit hat König einen Prozess aufgebaut, der jeweils entschied, was mit Sicherheit beibehalten werden konnte und jeweils hinausschob, was offensichtlich Änderungen unterliegen würde. Der gleiche Prozess liegt ja einem rationalen Architekturentwurf zugrunde. In dieser Entscheidungsstruktur entstand eine Ausstellungsfläche, ja – trotz der horizontalen Ausdehnung, die König in der Aufbauphase mit dem Fahrrad bewältigte – ein Ausstellungsraum, in dem man letztendlich keinen Teil folgenlos um 20 cm verschieben hätte können.

Wie oft haben Sie sich mit Kasper König getroffen?

Zwischen November 1983 und Dezember 1984 war ich neunmal in Düsseldorf, meist mehrere Tage; ein Mitarbeiter war etwa gleich oft dort, zeitweise länger. Die architektonische Hauptarbeit geschah in meinem Wiener Büro; es gab ja bereits Faxverkehr, allerdings keine elektronische Übermittlung von Plänen. In der Aufbauphase wurde ein Düsseldorfer Architekt hinzugezogen.



Blick von der Plattform in die Ausstellungshalle, Kasper König mit Fahrrad

055

War die erfolgreiche **Westkunst** Diskussionsgegenstand bei der Erarbeitung von **von hier aus**?

Die Westkunst (die ich nicht gesehen hatte) bot keine Anhaltspunkte, weder inhaltlich noch räumlich. Ich lernte wohl Laszlo Glozer kennen und traf Oswald Mathias Ungers, ich erinnere mich aber nicht an entscheidende Einflüsse.

Wie kam es zur Wahl einer Messehalle als Ausstellungs-ort? Was unterschied diesen erst zu schaffenden Ort von damals bestehenden Ausstellungsbauten? Warum konnte **von hier aus** nicht woanders, z.B. in einer Institution, stattfinden?

Nach meiner Erinnerung ging es um die Düsseldorfer Ambition, gegenüber Köln als Kunstplatz nachzuziehen. Eine Messehalle bot neben der Ausstellungs-Infrastruktur eine sonst in keiner Institution verfügbare Dimension.

Realisierung

Sie erwähnen drei Faktoren, die Ihre Arbeit maßgeblich bestimmt haben: die physiologische Bewältigung der immensen, 12.000 qm großen Messehalle ('Ermüdungserscheinungen') durch die BesucherInnen, die aufzuwendenden Kosten pro Fläche aufgrund der Größe und die Beteiligung der KünstlerInnen an der räumlichen Konzeption ihrer Ausstellungsräume. Können Sie bitte an Beispielen verdeutlichen, wie Sie mit diesen Faktoren umgegangen sind?

Es war zum Beispiel naheliegend, das größte Tor der Halle als Ein- und Ausgang zu benutzen. Das subtilste und zugleich massivste Mittel räumlicher Platzwirkungen verbot sich aus Kostengründen von selbst: die Höhenentwicklung des Fußbodens. Es wurde aber bald klar, dass die abstrakte Erfahrung des Ausstellungsgrundrisses im Plan oder beim Durchschreiten ergänzt werden musste durch einen tatsächlichen visuellen Überblick. Der Beschauer musste also einmal in beträchtliche Höhe geführt werden, und er sollte diese Höhe relativ mühelos erreichen. Diese Überlegungen führten zu der bildhaften Lösung der Außenrampe. Ein weiteres Element der Raumlösung ist die Vermeidung verlorener Distanzen: Der – immer unter

Zeitdruck stehende – Ausstellungsbesucher zögert, in einen Raum oder Bereich weit hineinzugehen, wenn er sieht, dass er denselben Weg zurückgehen muss. Deshalb konnte man z.B. aus dem Exponat Polke durch eine sichtbare kleine Öffnung in einer entfernten Ecke wieder hinaus und kam so zu Höckelmann. Ebenso konnte man den hohen Polke-Raum aber auf dem umgekehrten Weg durch die kleine Öffnung von hinten betreten. Das ist auch ein Beispiel für die Bespielung der Randzonen.

Wie sah die Zusammenarbeit mit den KünstlerInnen aus? Welche Räume standen fest, welche Räume wurden von ihnen entwickelt?

Genau von den Künstlern gezeichnete oder vorgegebene Räume und Installationen gab es nach meiner Erinnerung von Baselitz, Bayle, Brecht, Bunk, Büttner, Filliou, Gruppe Normal, Huber, Merz, Mucha, Paik, Ruthenbeck, Schütte, Stumpf. Aber auch alle anderen wurden mit den Künstlern entwickelt oder abgesprochen. Bei Baselitz z.B. wurden die Treppen zwischen den beiden Räumen so in die Wände verschoben, dass keine Geländer nötig waren. Der Raum für Anselm Kiefer wieder war von mir konzipiert.

Es ist auffallend, dass die etablierten Künstler der Zeit wie Baselitz, Immendorff, Polke oder Kiefer Räume im Raum, ähnlich einer Einzelausstellung, für ihre Arbeiten zur Verfügung hatten. Wie kam es dazu?

Zweifelloso gab es Rangunterschiede, die sich ja auch



Von hier aus [Displayer](#)

in der Zahl der Werke, vielleicht auch in der Zahl großer Formate ausdrückten. Aber so linear ging es wieder nicht zu: Olaf Metzels einzige Plastik stand frei im Raum, ebenso Schüttes Stelen. Kirkeby hatte nahe-liegenderweise einen Ziegelturm, Beuys (der Schöpfer von Titel und Schriftzug der Ausstellung – ein zuvor erwogener Titel war 'Nach Beuys') hatte einen niedrigen, kleinen Raum und daneben ein freistehendes Exponat, allerdings in der Mitte der Halle, was aber wiederum nicht ins Auge fiel. Kiecol hatte winzige Haus-Plastiken frei am Boden vor seiner Zelle stehen. 'Am besten ist diese Aufgabe gelöst, wenn man nicht sagen kann, welcher der beste Platz ist.' (Aus meinem Katalog-Vorwort.)

Präsentation – Präsenz

Mit der großzügigen Rampe, die sich zur Treppe und Aussichtsplattform in der Düsseldorfer Messehalle entwickelt, wird ein Außen und Innen thematisiert. Was sollte mit der Überschneidung zwischen Innen- und Außenraum sichtbar werden? Auch in späteren Ausstellungen wie WUNDERBLOCK (Wien 1989) oder SCHUBERT⁹⁷ (Wien 1997) wurden die bestehenden Gebäude durch eine Rampe in einfacher, eher informell wirkender Holzkonstruktion neu erschlossen. Was hat es mit dieser Rampe auf sich? Existierte die Idee der Rampe bereits vor von hier aus?

Die Rampe diente zunächst dazu, beim Eintritt in die Halle ausreichende Höhe für eine Übersicht gewonnen zu haben. Diese Übersicht im Inneren war vor der Lösung der Eintrittskarte möglich. Nach diesem Einstieg führte eine Treppe nach unten: Garderobe, Ausgang und Behindertenzugang waren unten. Bei großem Andrang, vor allem bei der Eröffnung (kaum eine Ausstellung ist für Eröffnung und Normalbetrieb gleichermaßen tauglich) bot die Rampe einen zusätzlichen Stauraum, wo sich auch Gruppen unterhalten konnten. Die Signalwirkung der Rampe ist auch bei den späteren von Ihnen genannten Ausstellungen benützt worden, hatte aber auch die Gewinnung des höheren Niveaus als notwendige Grundlage (bei WUNDERBLOCK ebenfalls wegen der Übersicht beim Eintritt, bei SCHUBERT⁹⁷ wegen der Lage der Aus-

Blick von der Eingangsplattform in die Ausstellungshalle

stellung im 2. Stock). Die Konstruktion der Rampe war immer möglichst sparsam, jedes Mal wurde sie auch in Stahl ausgeschrieben, war aber zufällig in Zimmermannskonstruktion etwas billiger. Bei Wien 1938 lag der Austritt an die Fassade innerhalb der Ausstellung, zielte aber auf eine ähnliche, hier nur mit Holzkonstruktion erreichbare Signalwirkung.

Interessant ist, dass Sie von einer Architektur ausgehen, an die man 'sich anlehnen kann' und die Hintergrund ist. Inwiefern hat die Architektur diese Ebene eingenommen? Wo hört bei von hier aus die Sichtbarkeit von Architektur auf und fängt die Präsenz von Kunst an?

Auch wenn 'Hintergrund' das Ziel der Architektur ist, wird ein 'beiläufiger' Eindruck keineswegs durch Unpräzision, ein 'Abwarten wie es ausfällt' erreicht. Im Gegenteil: Dann entstehen Wirkungen, die nach scheinbaren Absichten aussehen. Die Metapher des 'Anlehns' bedeutet zunächst handfeste Bedingungen der Wahrnehmbarkeit und Darbietung; weiters einen eigenen Charakter, der diese Bedingungen erhöht. Dieser Charakter tritt aber gegenüber dem Kunstwerk – oder allgemein: gegenüber der Entfaltung des Benutzers im Gebrauch – zurück, stört jedenfalls nicht, weil er auf einer anderen Ebene liegt. Vielleicht wird er erst später oder in der Distanz bewusst. Es ist dies ein komplexer, jeweils konkret zu erarbeitender Zusammenhang.

Rezeption

von hier aus ist neben der inhaltlichen Konzeption besonders für seine auffällige, vielfältige, auch manieristische Ausstellungsarchitektur bekannt. Diese ist damals sehr kontrovers diskutiert worden. Inwiefern hat sich Ihr Vorsatz eingelöst, 'dass der durchschnittliche Besucher die Architektur gar nicht wahrnimmt, oder erst zweitens, drittens wahrnimmt', obwohl doch gerade die starke architektonische Inszenierung des Ausstellungsorts zu Kritik in der Presse führte. Wie erklären Sie sich die scheinbar gegensätzliche Ausstellungsrezeption von Fach- und SonntagsbesucherInnen?

Die Nicht- oder beiläufige Wahrnehmung der Architektur traf eben beim Besucher ohne Kennerschaft zu,

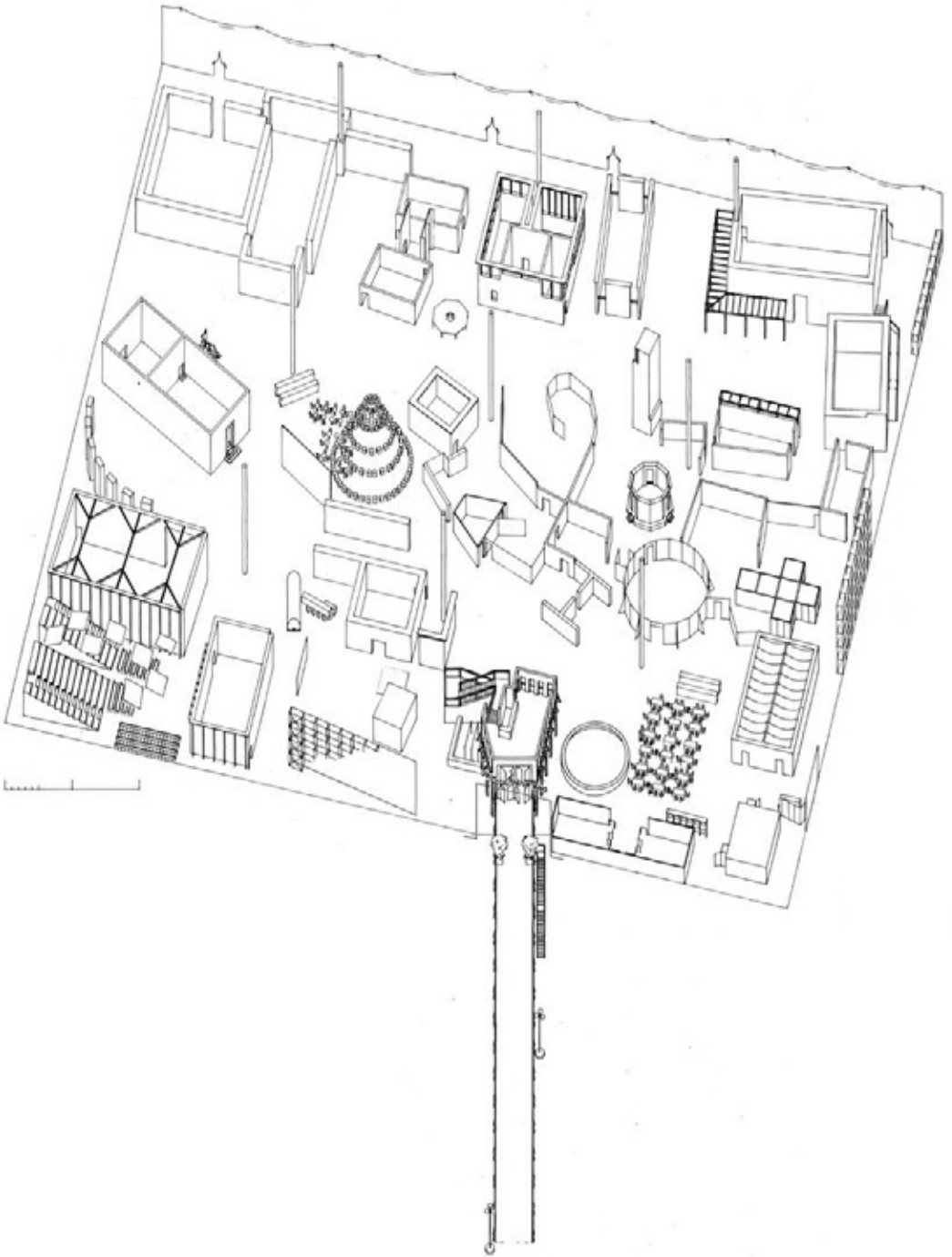
an den die Ausstellung gerichtet war. Für den traten ja die Kunstwerke selbst – in meist erstmaligem Kontakt – in den Vordergrund. Den Fachleuten bot die Kunst weniger Neues und sie konnten ihre Aufmerksamkeit früher auf den Hintergrund richten.

Ich halte es auch aus heutiger Sicht für nötig, zwischen die Halle mit ihrer Anmutung und die einzelnen Kunstwerke eine räumlich relevante 'Schicht' einzuführen, die über die bloße Montagemöglichkeit hinausgeht. Mein Bedenken, dass Unterschiede bloß durch Wandhöhen und -materialien zu wenig Differenzierung schaffen würden, war vielleicht zu groß. Einige wenige der formalen Charakterisierungen würde ich heute weglassen.

Ihre städtebauliche Konzeption der Ausstellung wie Ihr konzeptueller Manierismus können als Modellfälle einer Benutzer-Raum-Beziehung verstanden werden, in der den BenutzerInnen bewusst Freiräume gelassen werden. Wie verstehen Sie die Partizipation von KünstlerInnen und BesucherInnen als RaumnutzerInnen im Verhältnis zur Architektur einer Ausstellung?

Der Begriff 'Manierismus' spielt bei mir eine übergeordnete Rolle und bezeichnet nicht die im vorigen Absatz erwähnten formalen Charakterisierungen, also vereinfacht: zitathafte Versatzstücke. Ich meine damit überhaupt die konzeptuelle Fähigkeit, auch fremde, also vom Benutzer, oder hier: Aussteller, eingebrachte – auch ästhetische – Wünsche und Beiträge zu integrieren. Diese Offenheit ist aber nicht als Zurückhaltung aufzufassen, die dem Nutzer zunächst undefinierten 'Freiraum' gibt. Das wäre entweder dumm oder gelogen. Der Manierismus in meinem Sinne ist einerseits eine Haltung der Intellektualität, der Bewusstheit, und andererseits ein Sinn für das Irreguläre, Absurde, das die jeweils aufgestellten Regeln durchbricht. Es handelt sich dabei um einen zuweilen schmerzhaften Prozess des argumentativen Aushandelns, der auch das Leid der Entstellung mit sich bringen kann.

Oktober 2006



Binding-Brauerei, Ausstellungsarchitektur Kühn Malvezzi, Foyer im Freien



Das kuratorische Konzept der **Documenta11** ist stärker als bei anderen documenta-Ausstellungen mit der Ausstellungsarchitektur verbunden. Indem die Plattform 5 als Ausstellung in Kassel insbesondere in der ehemaligen Binding-Brauerei als eine spezifische Raumanordnung mit wesentlichen Eigenschaften des westlich-traditionellen White Cube realisiert wurde, manifestierte sich eine kuratorische Setzung, die Moderne und hegemoniale Machtverhältnisse zueinander in Bezug setzt. Der Raum der **Documenta11** kennzeichnet zugleich den mentalen Ausgangspunkt für einen neu zu überdenkenden, postkolonialen Diskurs in internationaler zeitgenössischer Kunst mit dem Wissen um die Struktur des 'Westernism' (Okwui Enwezor). Inhaltliche Konzentration und formale Klarheit innerhalb der Ausstellungsräume, die eine deutliche Trennung zwischen Außen und Innen zur Folge hatten, definierten die Ausstellung als 'Handlungszone', in der ein 'Beziehungsgewebe der Macht' (Ute Meta Bauer) untersucht wurde. Die Zusammenarbeit zwischen dem KuratorInnenteam um Okwui Enwezor und den AusstellungsarchitektInnen Kühn Malvezzi führte in der Binding-Brauerei zum Konzept des Stadtmodells mit Durchgängen, Plätzen, Nebenstraßen, Außen- und Innenbereichen. Statt eines Masterplans entwickelten die ArchitektInnen eine Raumstruktur, deren Regelwerke Übersicht und Entscheidungsfreiheit bot – für die kuratorische Arbeit, aber auch für die BesucherInnen der Ausstellung.

Ute Meta Bauer / Wilfried Kühn

Ute Meta Bauer

Die **Documenta11** hat frühzeitig begonnen, sich als Struktur zu formulieren und auszudehnen. Okwui Enwezor wurde 1998 zum ersten afrikanischen Kurator dieser Ausstellung berufen. Er hat kurz danach aus Carlos Basualdo, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash sowie Octavio Zaya und mir ein Team zusammengestellt, das in unterschiedlichsten Feldern sowie geografischen Zusammenhängen verortet ist. In der Presse hieß es mitunter, vor dem Besuch dieser **Documenta11** müsse man erst ein Oberseminar an der Universität besuchen. Es ist ja nicht so, dass man nur KünstlerInnen zeigt, die einem von vorneherein vertraut sind. Man sieht eine Arbeit und geht dann der Frage nach: Was genau interessiert mich jetzt daran? So gesehen hat kuratorische Arbeit immer auch Seminarcharakter, da man sich mit den theoretischen Hintergründen, mit der jeweiligen künstlerischen Praxis und deren Produktionszusammenhängen auseinandersetzen muss, um sich der Arbeit anzunähern. Das gilt für KuratorInnen ebenso wie für KritikerInnen oder die BesucherInnen.

Als so genannten 'Handlungsraum' haben wir die Herstellung eines Ortes, eines Raumes verstanden, in welchem die von uns gezeigte Kunst diskursiv wird. Indem

man sie in andere geografische Zusammenhänge transferiert und dadurch auch in andere spezifische kulturelle Zusammenhänge, geprägt von einem anderen Diskurs, entsteht in der Auseinandersetzung dieser kulturellen Produktion mit einem topografischen/geografischen Raum eine ganz bestimmte Situation, die bestimmt, wie wir eine Arbeit wahrnehmen und rezipieren. Als KuratorInnen interessierte uns, wie künstlerische Praxis in verschiedenen Teilen, verschiedenen politischen Zusammenhängen aussieht: an Orten, wo Zensur oder kein westlich geprägter kunsthistorischer Kanon herrscht. Deshalb war es für uns gar nicht anders denkbar, als mit den verschiedenen Plattformen der **Documenta11** (Wien/Berlin, Lagos, Neu-Delhi, St. Lucia, Kassel) an diejenigen Orte zu gehen, an welchen die jeweiligen Themen in einen Diskurs eingebettet sind und somit ein informiertes und dadurch auch kritisches Publikum haben.

Wir haben die **Documenta11** im März 2001 in Wien unter dem Titel **Plattform1_Democracy Unrealized** – Demokratie als unvollendeter Prozess – mit der ersten von fünf thematischen Plattformen eröffnet. Wien als Ort war Okwui Enwezor deshalb sehr wichtig, weil diese Stadt in ihrer Geschichte bereits als Scharnier zwischen Ost und West fungierte und nach dem Fall des eisernen Vorhangs wieder verstärkt diese Funktion einnimmt. Mit Demokratisierungsprozessen haben wir uns in Wien gemeinsam mit den Studierenden der Wiener Akademie, den ReferentInnen und dem Publikum über mehrere Wochen lang kontinuierlich in Workshops beschäftigt.

Die zweite Plattform fand in Neu-Delhi zum Thema **Plattform2_Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation** – Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung – statt. Dabei ging es u. a. um die Auseinandersetzung mit kollektiven, traumatischen Prozessen, um die Verdrängung und Tabuisierung gemeinsamer politischer Erfahrung in totalitären Staaten, nach Bürgerkriegen usw. Wahrheitskommissionen entstanden aus einem Lernprozess heraus, der sich auf die Erfahrung mit den Nürnberger Prozessen bezieht. Wie können durch Krieg oder

Diktaturen traumatisierte Gesellschaften sich jenseits juristischer Aufarbeitung restrukturieren und das Erlebte gemeinsam verarbeiten? Was für ein kulturelles Gefüge entsteht an einem Ort, an dem das vorherige System zusammengebrochen ist? Wie kann man an einem Ort, wo Täter und Opfer weiterhin zusammenleben müssen, wie z.B. in Südafrika nach dem Ende der Apartheid, überhaupt miteinander umgehen? Aus diesem Grund war es so wichtig, an diejenigen Orte zu gehen, wo sich Menschen länger und eingehend, basierend auf gelebter Erfahrung, mit diesen Fragen beschäftigt haben. Das westliche Feuilleton konstatierte 'Wieso Neu-Delhi, St. Lucia, Lagos? Es kann sich kein/e KulturjournalistIn leisten, diese Plattformen abzuflogen. Diese documenta ist elitär!'. Aber gerade darum ging es nicht! Die westliche Kunstszene war eben nicht der alleinige Adressat dieser documenta.

Die dritte Plattform fand als nicht-öffentlicher Workshop auf der karibischen Insel St. Lucia statt. Dort ging es um **Créolité und Kreolisierung** und deren politische und kulturhistorische Zusammenhänge. Créolité entsteht, wenn verschiedene Kulturräume und kulturelle Praktiken zusammenstoßen oder sich aufgrund dieses – oft erzwungenen – Zusammentreffens generieren. Ein nachvollziehbares Beispiel ist der Karneval in Rio, der als typisch südamerikanisch gilt, jedoch afrikanische Wurzeln hat. Im Allgemeinen werden der Karneval oder der Samba selten aufgrund ihrer spezifischen Entstehungsgeschichte rezipiert, die zurückgeht auf kulturelle Praktiken der afrikanischen Sklaven in Brasilien.

Die vierte Plattform: **Plattform4_Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos** – Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos – fand in Lagos in Nigeria, dem Geburtsland von Okwui Enwezor, statt. Dort wurden unterschiedliche historische und aktuelle Bedingungen der vier Städte Freetown, Johannesburg, Kinshasa und Lagos von überwiegend afrikanischen TheoretikerInnen vorgestellt und diskutiert. Afrikanische TheoretikerInnen treffen sich selten in Afrika zu einem solchen Austausch, denn diese Art von Tagungen finden meist in Paris, London oder Amsterdam – den Haupt-

städten der früheren Kolonialmächte – und nicht in Afrika statt. Deswegen war es für Okwui Enwezor sehr wichtig, diese Plattform in einer der thematisierten Städte stattfinden zu lassen.

Die fünfte Plattform, die Ausstellung, fand in Kassel statt, der Stadt, in der die documenta zuhause ist. Es stand für uns nie zur Disposition, die Ausstellung an einem anderen Standort zu präsentieren.

Wilfried Kühn

Für uns stellte die **Documenta11** von Anfang an keine Form der Weltausstellung dar, sondern wir verstanden die fünfte Plattform als Teil eines europäischen Kunststandorts mit all seinen Repräsentationsbedingungen. In unserer Ausstellungsarchitektur reflektieren wir diese Repräsentationsbedingungen dadurch, dass wir sie ernst nehmen und dabei aber ihre Verabredungen, die auch mit den Traditionen des Galerieraums in Europa zu tun haben, nicht unkritisch einsetzen. Es ging um die Vermeidung eines Exotismus, der auftritt, wenn ich KünstlerInnen aus nicht-westlichen Kontexten gerecht werden will, indem ich ihnen nicht-westliche Ausstellungsräume – was immer das in unserer westlichen Fantasie sein mag – zu geben versuche. Dieser postkolonialistischen Grundhaltung Okwui Enwezors haben wir von Anfang an in unserer Auffassung des Galerieraums zugestimmt. Über die Frage 'Was ist das Museum in Europa und was ist ein Ausstellungsraum?' muss man dann natürlich einen kritischen Dialog führen.



Documenta11 Displayer



Ute Meta Bauer / Wilfried Kühn

Ute Meta Bauer

Es ist überaus spannend zu sehen, wie KünstlerInnen in Kamerun im Gegensatz zu KünstlerInnen in Delhi, im Gegensatz zu KünstlerInnen in New York arbeiten. Worin unterscheiden sich die jeweiligen Praxen oder gibt es Überschneidungen? Das zusammenzutragen auf einem offenen, gleichwertigen Plateau, nämlich der musealen Fläche des White Cube, war uns wichtig, um überhaupt diese Vergleichbarkeit, die Möglichkeit zu einer solchen Auseinandersetzung herzustellen. Aber es ist schon erstaunlich, wie sehr die Tatsache, dass viele KünstlerInnen aus einem nicht-europäischen Raum dabei waren, dazu führte, dass so etwas wie der Nachweis von 'Authentizität' verlangt wurde. Aber das ist ein Authentizitätsbegriff, der vor allem in unserer westlichen, kolonialen wie post-kolonialen, Vorstellung besteht.

documenta-Halle

In der documenta-Halle, die 1992 mit der **DOCUMENTA IX** von Jan Hoet eröffnet wurde, zeigten wir eher Projekte, die eine kollektive Praxis im Zentrum hatten. Le Groupe Amos aus Kinshasa z.B. nutzt öffentliches Fernsehen, Radiostationen, Straßentheater, um möglichst viele Leute in einem Land zu erreichen, in dem der Analphabetismus sehr hoch ist, öffentliche Infrastrukturen derzeit kaum vorhanden sind. Es geht dieser Gruppierung, die eben auch wiederum eine transdisziplinäre Gruppe aus AkademikerInnen, SchauspielerInnen, MusikerInnen und KünstlerInnen ist, letztendlich darum, die Demokratiebewegung vor Ort mit kulturellen Mitteln zu unterstützen, aber auch

darum Aidsaufklärung zu betreiben usw. Sie benutzen ihre künstlerische Praxis, um im sozialen wie politischen Kontext zu interagieren und das machen sie einfach mit all den Mitteln, die ihnen zur Verfügung stehen. Radio ist z.B. in Afrika nach wie vor ein wichtiges Kommunikationsmedium, während diese Rolle bei uns das Fernsehen übernimmt.

Die Gruppe Park Fiction aus Hamburg hat auf der **Documenta11** den zehnjährigen Prozess vorgestellt, wie über öffentliche Mittel aus dem Kunst im öffentlichen Raum-Topf verschiedene Methoden und Strategien entwickelt wurden, um in Sankt Pauli, einem Stadtteil von Hamburg, einen öffentlichen Park mit Beteiligung der dort wohnhaften Bevölkerung, unter der auch ArchitektInnen, KünstlerInnen und MusikerInnen sind, zu realisieren. Dabei wird die Frage aufgeworfen: 'Lässt sich ein derart spezifisch lokal verorteter, langwieriger Prozess überhaupt in einen Ausstellungsraum wie den der **Documenta11** transportieren?'

Orangerie und Karlsaue

In der Orangerie ist inzwischen das Technische Museum untergebracht, deswegen kann dort seit der **documenta X** nur eine Halle im Erdgeschoss genutzt werden. Die amerikanische Gruppe Simparch hat dort zusammen mit Kevin Drumm, Komponist von moderner elektronischer Musik, einen Soundtunnel eingerichtet und bespielt. Dominique Gonzalez-Foerster hat sich mit dem Begriff des Parks auseinandergesetzt, was einerseits auf Kassel und

die Wilhelmshöhe mit dem Herkules Bezug nimmt, gleichzeitig aber auch auf ein historisches Auftragsfeld von KünstlerInnen verweist. In Kassel wurde eine der ersten künstlichen Parkanlagen Deutschlands angelegt. Gonzalez-Foerster hat diesen Ansatz in eine individuelle künstliche Landschaft in die Karlsaue übertragen: Jene Orte, in denen Gonzalez-Foerster die letzten Jahre gelebt hat, waren durch einzelne Elemente wie eine Telefonkabine aus Brasilien, einen bestimmten Stein aus Kyoto usw. miteinander verbunden

Das **Bataille Monument** des Schweizer Künstlers Thomas Hirschhorn war ein weiteres Projekt im öffentlichen Raum. Hier wurde hitzig darüber diskutiert, ob das nun einerseits Sozialarbeit von KünstlerInnen sei oder ob sich hier ein Künstler symbolisches Kapital aneignet, aber trotzdem auf dem Kunstmarkt eine wichtige Rolle spielt. Thomas Hirschhorn widerspricht beidem. Er betont, dass ihn interessiert, was ein Monument heute sein könnte und wie dieses in seiner zeitlichen Begrenzung – und das macht ein Monument für ihn auch aus – funktionieren kann. Ein anderer Diskussionspunkt bei dieser Arbeit war, ob Hirschhorn eine MigrantInnensiedlung benutzt, sich diese als Ausstellungsort aneignet und dadurch zum exotischen Spektakel macht. Dieses mehrteilige Monument aus Standorten wie Kiosk, TV-Station und Bibliothek, großteils zusammengebaut aus Materialien aus dem Baumarkt, erstreckte sich über die Friedrich-Woehler-Siedlung, einen so genannten 'sozialen Brennpunkt' in Kassel. Hirschhorn hat dort mit über zwanzig Jugendlichen und mit Sozial-

arbeiterInnen zusammengearbeitet, die das Monument gemeinsam mit ihm betreut und als Handlungsfläche über die 100 Tage **Documenta11** bespielt haben.

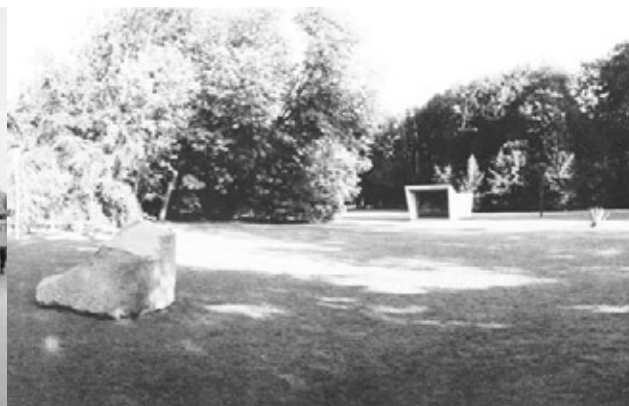
Kulturbahnhof

Im Kulturbahnhof standen Fragestellungen aus urbanen Zusammenhängen in verschiedenen Teilen der Welt im Zentrum. Zum Beispiel Bodys Isek Kingelez' Arbeit, ein aus bemalten Verpackungsschachteln gebautes Modell von Stadt für das neue Manhattan nach dem 11. September. Im selben Raum hingen Fotografien des südafrikanischen Fotografen David Goldblatt. Seine Arbeit **Jo'burg Intersections** beschäftigt sich wie alle seine Arbeiten mit der Segregationspolitik von Südafrika. Goldblatts aktuelle Arbeiten stellen wiederum einen Bezug zu einer Fotoserie des Südafrikaners Kendell Geers über Gated Communities her, eine Form der Fortifikation der Vorstädte, manifestiert aus einem Sicherheitsbedürfnis heraus, das natürlich mit der Apartheid zu tun hat. Diese haben wir einer Fotoserie von Lisl Ponger gegenüber gestellt: eine fotografische Untersuchung der Spuren des G8-Gipfels in Genua im Sommer 2001 und den Übergriffen der italienischen Polizei auf GlobalisierungsgegnerInnen. Es ging dem KuratorInnen-Team um die Gegenüberstellung von Positionen und den Vergleich künstlerischer Untersuchungsfelder wie dem Archiv oder dem Atelier als Ort der Auseinandersetzung. Aber auch das Herstellen von Nachbarschaften durchzog die Ausstellung. Die Raumkonzeption in der Binding-Brauerei funktionierte ja eher wie eine Stadt, in der unterschiedlichste Positionen auf dichtem Raum aufeinander trafen.

Von zahlreichen KünstlerInnen haben wir komplette Einzelausstellungen, gesamte Arbeitszyklen gezeigt, um die Zusammenhänge, in denen KünstlerInnen agieren, vorzustellen, aber auch um Kunst als Wissensproduktion mit anderen Mitteln hervorzuheben. Einzelne Arbeiten kamen so gut wie gar nicht vor. Andreas Siekmanns **Aus: Gesellschaft mit beschränkter Haftung** ist ein Zeichnungszyklus, den er über sechs Jahre angefertigt hat. Gleiches gilt für Allan Sekula und seine Arbeit **Fish Story** oder auch für Constants **New Babylon** ebenso wie Fareed Armalys Projekt **From/To**.



Documenta11 Displayer



102



103

Dominique Gonzalez-Foerster: Park - A Plan for Escape, Karlsaue, 2002

Park Fiction Archiv, Installation, Documenta-Halle, 2002

Thomas Hirschhorn: Bataille Monument, Friedrich-Woehler-Siedlung, 2002

Fridericianum

Das Museum Fridericianum, das traditionelle Herzstück der documenta, war für uns das Museum per se. Wir haben es gezielt genutzt, um Einschreibungen in 'das Museum' vorzunehmen, wo sonst Ausschlussmechanismen greifen. Der 'Eintritt in das Museum' war von KünstlerInnen dominiert, von Chohreh Feyzjou, Doris Salcedo, Hanne Darboven. Hier ging es um Fragen nach dem Politischen und nach Repräsentation in der Kunst (Zarina Bhimji, Leon Golub, James Coleman). Ich kann hier nur ansatzweise nennen, womit wir uns über Jahre gemeinsam mit vielen der beteiligten KünstlerInnen, aber auch mit ReferentInnen der anderen Plattformen beschäftigt haben.

Binding-Brauerei

Die Binding-Brauerei als neuer Standort war für uns auch sehr wichtig, weil wir dort einen ganz anderen Ausstellungsablauf herstellen konnten, der bei den anderen Räumen nicht so möglich war. Es geht bei einer Ausstellung ja nicht nur darum, was man zeigt, sondern auch wie man es zeigt und in welcher Art und Weise sich ein Publikum durch Ausstellungsräume bewegen kann. Gibt es eine autoritäre Hängung oder können die BesucherInnen sich selbst ihren Weg zusammenstellen? Bei den meisten Großausstellungen ist diese Beweglichkeit fast unmöglich. Genau diese Entscheidungsfreiheit haben wir bei Binding gewollt. Dazu war es notwendig, sehr eng mit den AusstellungsarchitektInnen zusammen zu arbeiten.



Documenta11 Displayer

Wilfried Kühn

Viele Arbeiten wurden speziell für die **Documenta11** neu produziert. Das heißt, sie standen in ihrer Form erst fest, als sie wirklich in der Ausstellung am Ort waren. Als wir ArchitektInnen ins Spiel kamen, etwa neun Monate vor Eröffnung der **Documenta11**, gab es ein Raumprogramm, das weder KünstlerInnenamen enthielt noch Größen der Arbeiten, noch Spezifizierungen über die Art der Arbeiten. Es ging damals darum, einen Ort zu schaffen, der es ermöglichen würde, sehr verschiedene Raumgrößen und Raumarten in einem Gefüge unterzubringen, das bis zum Schluss sukzessive vervollständigt werden konnte. Die Idee war daher, eine Art Stadtplan zu entwerfen, in dem noch nicht klar war, welche Häuser gebaut werden würden. So haben wir uns zuerst nicht mit ausstellungs-technischen Problemen – welche Arbeit wo und wie? – beschäftigt, sondern wie beim Städtebau mit Fragen der großmaßstäblichen Organisation, in der die erwarteten BesucherInnenzahlen von bis zu 10.000 BesucherInnen pro Tag und ihre Benutzung und Wahrnehmung der Räume eine entscheidende Bedeutung hatten. Es war wie beim Städtebau zuerst ein infrastrukturelles Problem, aber es sollte kein Masterplan werden, es sollte nicht in die Falle der modernen Stadtplanung geraten, durch große Straßen und Parzellierung die Probleme lösen zu wollen. Im Gegenteil: Unsere Planung sollte spezifische Räume ermöglichen.

Wir haben uns überlegt, dass KünstlerInnen und BesucherInnen in zwei Etappen NutzerInnen des Raumes sind, so wie später Bauherren und MieterInnen NutzerInnen von Stadt- und Wohnraum. Unser direkter Bauherr waren nun weder KünstlerIn noch BesucherIn, sondern KuratorInnen, so dass sich sofort die Frage nach der Repräsentation stellt: Wie sind die eigentlich Betroffenen der Ausstellung, nämlich KünstlerInnen und BesucherInnen, während der Planung präsent und ab wann sind sie an der Raumproduktion beteiligt? Erst ungefähr vier, fünf Monate vor Eröffnung begannen wir einen intensiven Austausch mit den KünstlerInnen, verhandelten die Möglichkeiten der individuellen Installation etc. Und erst dann, relativ kurz vor Schluss, konnte auch die Festlegung der KuratorInnen erfolgen: Welche KünstlerInnen in

welchen Räumen sein sollten, wie die Räume zueinander konstituiert sein sollten und deren definitive Größen. Was wir vermeiden wollten war eine medien- oder genrespezifische Einteilung der Arbeiten, wir wollten im Gegenteil – und das war auch das erklärte Ziel der KuratorInnen – eine möglichst heterogene und nicht an Medien orientierte Konstellation erarbeiten, in der sich Installationen, Videoprojektionen, Malerei und Skulptur direkt ins Verhältnis setzen ließen.

Ute Meta Bauer

Es ging darum, eine Art Stadt- oder auch Dorfkonstruktion zu entwickeln, in der man nicht genau weiß, wer hinterher einzieht. So entsteht eine Heterogenität, eine Nichtplanbarkeit der Begegnungen und Nachbarschaften auf dichtem Raum. Damit kann auch eine Form von 'Clash' von Arbeiten, ein Aufprallen von etwas entstehen, das vermeintlich unvereinbar ist, aber gerade dadurch erst eine Dynamik entwickelt.

Wilfried Kühn

Der große, offene Raum, so verführerisch er wirkt, führt spätestens zu einer unmöglichen Situation, wenn z.B. eine laute neben einer leisen Arbeit steht, eine helle neben einer dunklen oder wenn inhaltliche Interferenzen produziert werden. Deshalb ist die gesamte Architektur eigentlich immer ein Verhandlungsverfahren zwischen Grenzen und Öffnung.

Mit einem Modell, das eine mögliche unter vielen denkbaren Konstellationen der Räume vorführte, sind wir dann in die Startphase mit den KuratorInnen gegangen. Die eigentliche Raumaufteilung war nachher eine ganz andere. Wir haben uns entschieden, nicht von den Räumen in ihrer statischen Form auszugehen, sondern von der Bewegung der BesucherInnen durch die Räume und dabei das Thema der Bewegung als Konstante zu begreifen. Dann haben wir mehrere Bewegungsarten überlagert: eine großräumige, die so etwas wie ein Orientierungssystem bedeutet, nach ganz klassisch-urbanistischen Kriterien wie Achsen und Ringen. Die zweite ist eine Ensuite-Bewegungsform durch die Galerienräume, mit der man immer blickoffen von Raum zu Raum durch die gesamte Ausstellung gleiten kann. Und als dritte Bewegung den

Shortcut, mit dem die BesucherInnen aus den großen Orientierungsräumen durch Korridore direkt zu den einzelnen Ausstellungsräumen stoßen können. Es ging um die Möglichkeit, Überlagerung von Bewegungen zu haben, unabhängig davon, welche definitive Form die Räume nachher erhalten würden.

Den Eingangsbereich der Ausstellung in der Binding-Brauerei bildet eine Lücke im bestehenden Gebäude; dort haben wir den Eingang als Foyer im Freien eingerichtet, das sich durch großflächige graue Wände und Bänke auszeichnet. Von diesem offenen Foyer gibt es zwei Wege ins Innere. Schon hier zeigt sich die Okwui Enwezors sehr wichtige Vorstellung, dass es nicht nur einen Weg durch die Ausstellung gibt, sondern von Anfang an zwei Wege, d.h., es existiert gleich eine Wahl und damit eine Mehrdeutigkeit. Dies setzt sich fort in der inneren Haupterschließung aus breiten Gängen, die ein übersichtliches Rückgrat der BesucherInnenbewegung bilden und von den großen grauen Bänken begleitet werden. Der Raum dieser Bänke zieht sich wie ein komplementäres Foyer durch die gesamte Ausstellung, umrundet und durchschneidet sie. Im Gegensatz dazu gibt es den weißen Teil der Ausstellung, die Kunsträume. Durch die gegenüberliegenden Durchgänge ergeben sich immer Sichtbeziehungen zwischen den benachbarten Räumen, aber auch eine Distanz durch die dazwischen liegenden Korridore. Dass kein Raum isoliert ist, sondern immer schon eine Verbindung zum nächsten hat und dadurch der natürliche Fluss immer auch eine Kommunikation ermöglicht, war einigen KünstlerInnen nicht recht. Die von uns angestrebte



Ute Meta Bauer / Wilfried Kühn

Offenheit war nicht in ihrem Sinne und führte auch zu Konflikten. Denn sie beanspruchten für sich einen völlig abgeschlossenen Raum, der keinerlei Interferenz mit anderen Arbeiten haben sollte.

Am Anfang war weder bekannt, welche Arbeiten oder KünstlerInnen aufeinanderfolgen oder nebeneinander positioniert werden noch wie viele Räume welcher Dimension am Ende gebraucht werden. Wir haben daher eine modulare Matrix entwickelt: Dabei handelt es sich um den Aufbau der Ausstellungsräume aus verschiedenen Modulen, d.h. in verschiedenen Größen und Möglichkeiten der Größenstaffelung, also ein minimales Raster und ein maximales. Zwischen sieben und 35 Räume unterschiedlicher Größe konnten auf dieser Matrix angeordnet werden, so dass sich Kombinationen aus großen und kleinen Räumen ergeben – wie dann eben auch im Endzustand. Entscheidend aber ist, dass die Bewegung durch die Räume, im Prinzip dem klassischen minoischen Labyrinth folgend, als kontinuierlicher Weg in allen Größenverhältnissen und Kombinationen ermöglicht wird. Die äußerste Offenheit bei der Raumbildung wird also von der Konstanz der Bewegungsart ermöglicht. Nach diesem Prinzip sind die Räume so gegliedert, dass man von Raum zu Raum kommt und ganz unterschiedliche Räume nebeneinander liegen können. Helle Räume, dunkle Räume, die zum Teil laut, zum Teil leise sind, werden getrennt durch die Zwischenräume, die auch wie ein Schallpuffer wirken. Dadurch haben wir auch keine Vorhänge verwendet, keine sonstigen Schleusen. Es wurde explizit ohne diese Hilfsmittel gearbeitet. Wie die KuratorInnen und wir haben viele KünstlerInnen die **Documenta11** als ein Zusammenspiel aufgefasst, eine Konstellation von Räumen und nicht nur ein Zusammenspiel von einzelnen Arbeiten als raumlose Objekte.

Ute Meta Bauer

Es ging um den Dialog mit allen Beteiligten, von KünstlerInnen, der Architektur, aber auch mit denen, die an den verschiedenen Plattformen der **Documenta11** beteiligt waren. Um noch einmal auf den Titel, die **Documenta11** als Handlungsraum, zurückzukommen: Wir haben ihn tatsächlich als solchen verstanden. Den Luxus einer vierjährigen Vorbereitungszeit wollten wir auch wirklich nutzen als eine Zeitklammer, in der man etwas gemeinsam erarbeiten kann. Mit vielen KünstlerInnen und Beteiligten des Teams setzt sich dieser Dialog bis heute fort.

Der Text basiert auf dem Doppelvortrag **Handlungsraum Documenta11** von Ute Meta Bauer und Wilfried Kühn im Juli 2006.

Bruce Altshuler: The Avant-Garde in Exhibition, New York 1994.

Ute Meta Bauer: Der Raum der Documenta11: Die Documenta11 als Handlungszone, in: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta11_Plattform5: Ausstellung. Katalog, Ostfildern-Ruit 2002, S. 103–107.

Homi K. Bhabha: The Location of Culture, London, New York 1994.

Pierre Bourdieu: La Distinction. Critique social du jugement, Paris 1979 (Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M. 1982).

James Clifford: Museums as Contact Zones, in: David Boswell, Jessica Evans (Hg.): Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage and Museums., London / New York 1999, S. 435–57.

Gilles Deleuze, Félix Guattari: Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie, Paris 1980 (Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1992).

Okwui Enwezor et al. (Hg.), Publikationsreihe zur Documenta11 Plattform 1 – 4, Ostfildern-Ruit 2002–2003.

Frantz Fanon: Black Skin, White Masks, New York 1967.

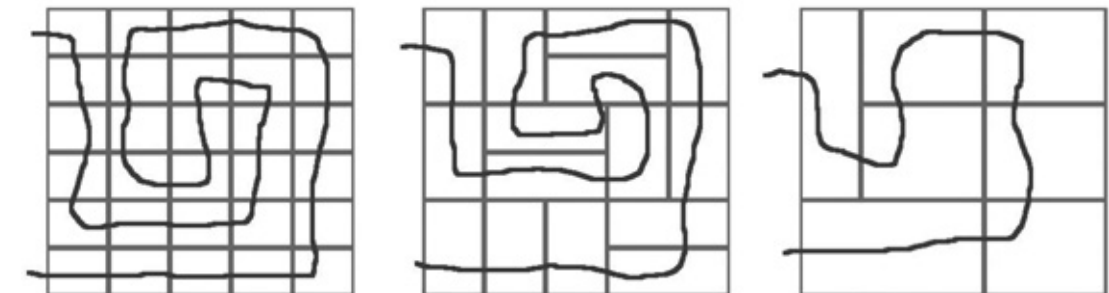
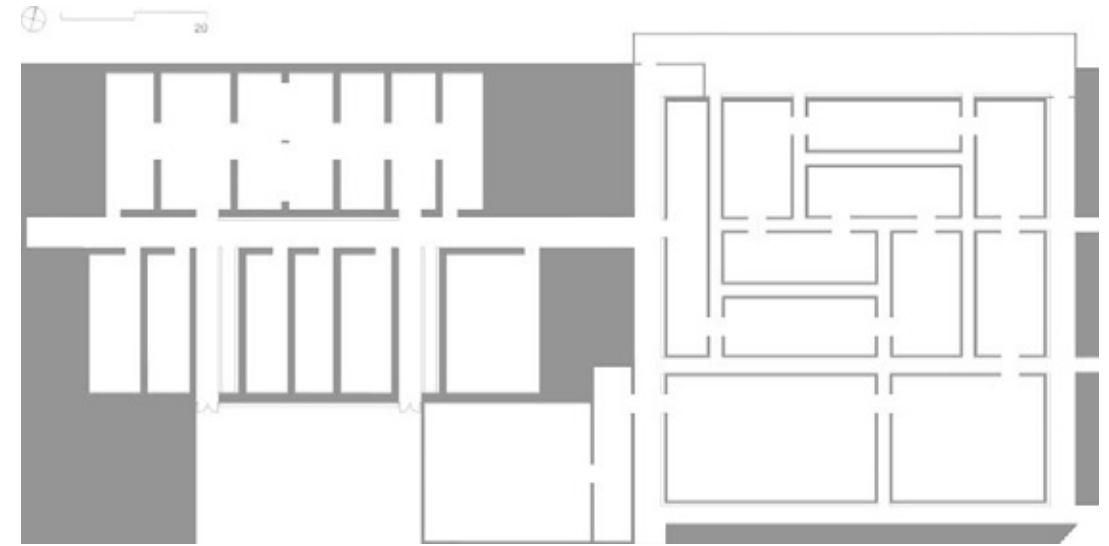
Eduard Glissant: Caribbean Discourse. Selected Essays, Charlottesville 1996.

Walter Grasskamp: Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht?, in: Kunstforum international, Band 49: Mythos documenta. Ein Bilderbuch zur Kunstgeschichte, Köln 1982, S. 15–22.

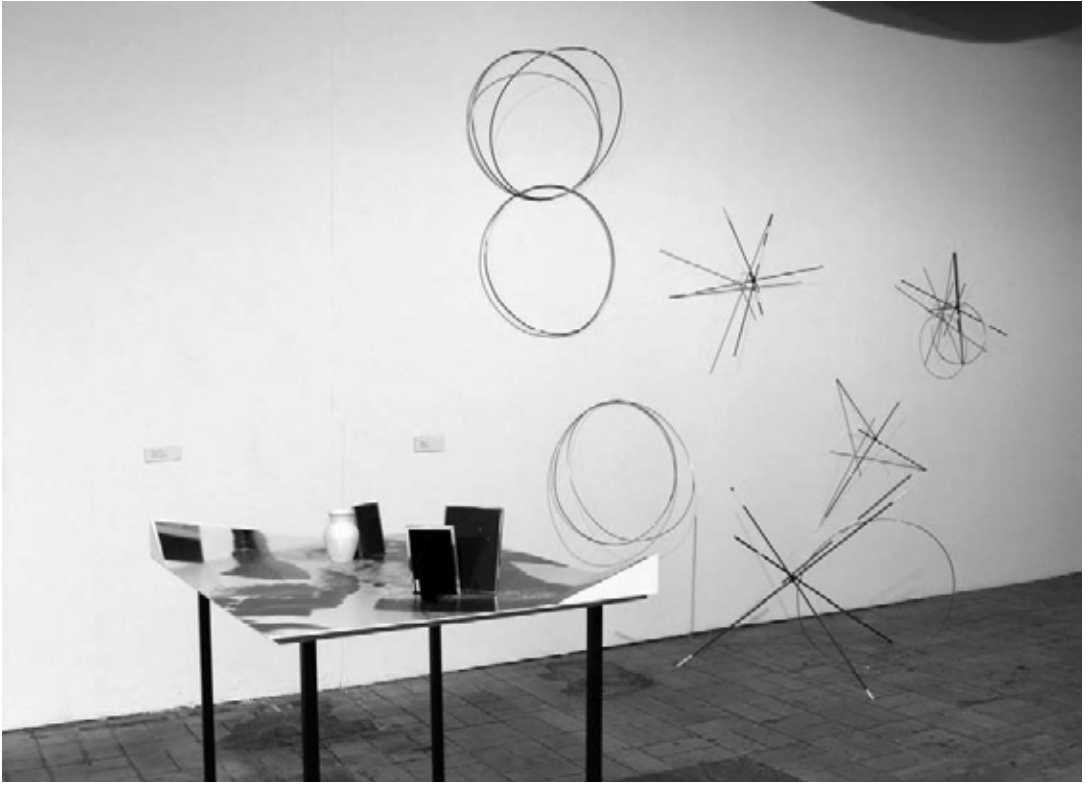
Stuart Hall (Hg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, London 1997.

Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1991.

Sounding Difference. Ein Gespräch zwischen Sarat Maharaj und Anni Flechter über den Umgang mit kultureller Differenz, in: Springerin, Band. VI, Nr. 1, Wien/Bozen 2000, S. 18–21.



Konflikträume



Die Analyse des Gebrauchs von bestehendem Stadtraum wird dann interessant, wenn die sichtbaren Spuren der Nutzung in Fragen münden, die Raum als Handlungsanweisung und Architektur als Rahmenbedingung für gesellschaftliche Prozesse erkennen. Axel John Wieder beschäftigt sich sowohl in dem Ausstellungsbeitrag **Urbane Konditionen**, realisiert mit Jesko Fezer für die **3. berlin biennale** (2004), als auch in dem Ausstellungsprojekt **Jetzt und zehn Jahre davor** (2004/05), organisiert mit Josef Strau und Gertrud Berlin alias Stephan Dilleuth in den KW Institute for Contemporary Art Berlin, mit den Zusammenhängen zwischen Kulturproduktion und Stadtentwicklung. Beide Projekte bringen anhand von visualisierten Untersuchungen von Gentrifizierungsprozessen, Bevölkerungsstrukturen und stadträumlichen Veränderungen an Orten wie Berlin oder New York ein politisches Ausmaß von Stadtentwicklung hervor, das sich einerseits in künstlerischen Debatten niederschlägt und andererseits künstlerische Praxis selbst in einen gesellschaftlichen Kontext stellt. Für **Urbane Konditionen** steht vor allem das Verhältnis zwischen Kunst und Stadt in Berlin nach 1989 im Zentrum der kulturellen Befragung. **Jetzt und zehn Jahre davor** thematisiert in drei methodischen Feldern sozialräumliche Veränderungen durch Aufwertungsprozesse im Verhältnis zu künstlerischem Arbeiten in Berlin und New York. Wie bilden sich gesellschaftliche Prozesse in Stadt und Architektur ab? Wie sind Konzeptionen des Sozialen im Verhältnis zu städtebaulichen Entwicklungen bildhaft darstellbar?

Axel John Wieder

Anhand von zwei Ausstellungsprojekten soll es im Folgenden um Zusammenhänge von Kunst und Stadt gehen, die von sozialen, politischen oder kulturellen Spannungen gekennzeichnet sind. Entscheidend war dabei das Moment des Konfliktes, das in der Untersuchung der Räume im Vordergrund stand. Sie bezogen sich auf ein Politikmodell, wie es vor allem von den Vertretern der radikalen Demokratie entwickelt wurde. In den Texten von Chantal Mouffe und Ernesto Laclau oder von Rosalyn Deutsche im kunstkritischen Bereich wird das Politische nicht mehr im Versuch gesehen, einen gesellschaftlichen Einklang irgendeiner Art herzustellen. Diese Autoren analysieren Macht, Gesetz und Wissen vielmehr im Hinblick auf die Antagonismen, die diese Felder durchziehen. Politische Identitäten, so ihre Analyse, beruhen notwendigerweise auf Akten der Ausgrenzung und sind weniger durch substantielle Ideen, etwa des Gemeinwohls, sondern vielmehr durch konkurrierende Interpretationen bestimmt.

Diese Überlegungen haben Konsequenzen für die Analyse von Räumen, von Architektur und ihrer größeren Ordnung, der Stadt. Üblicherweise wird gebauter Raum als Ergebnis gesellschaftlicher, ökonomischer oder politischer Machtverhältnisse verstanden. Hier scheinen sich hegemoniale

Vorstellungen über Bau und Nutzung zu etablieren, sie reproduzieren sich, werden konkret und durchsetzungsfähig. Die Produktion von Raum übt auf diese Weise eine Kontrolle über die gesellschaftlichen Zusammenhänge aus, die sie organisiert. Umgekehrt scheint die räumliche Gestaltung eine besondere Anschaulichkeit gegenüber komplexen gesellschaftlichen Zusammenhängen zu haben.

Auf der anderen Seite erfahren diese Raum gewordenen gesellschaftlichen Strukturen jedoch in ihrer subjektiven Adaption und Umwertung durch Nutzerinnen und Nutzer entsprechende Aktualisierungen, werden interpretiert, verändert, angeeignet, bisweilen entgegen ihrer ursprünglich intendierten Funktion. Kann also einerseits untersucht werden, welche gesellschaftlichen Vorstellungen in den gebauten Raum eingeschrieben sind und dadurch soziale Prozesse formen, so muss man andererseits feststellen, dass die Beziehungen zwischen Raum und Gesellschaft tendenziell offen und unbestimmbar sind. Aus diesem Grund hat sich die Betrachtung seit den 1960er-Jahren zunehmend auf die vielfältigen Gebrauchsweisen von Architektur und Raum verlagert, da hier – und nicht mehr in der Analyse von gebauten Formen und Strukturen – Aufschluss über die tatsächliche Funktion von Raum erwartet wurde. Auf dieser Annahme beruht beispielsweise die Beschäftigung mit Informalität und spontanem Bauen, deren pragmatische Herangehensweise man in Planungsprozesse zu integrieren versuchte. Zunehmend wichtig wurden dabei auch die medialen Vermittlungsstrategien



Konflikträume Displayer

Jesko Fezer, Axel Wieder: Richtwerte für Bodenpreise, Urbane Konditionen Berlin, 2004
Jesko Fezer, Axel Wieder: Urbane Konditionen Berlin, 2004, Ausstellungsansicht 9, Istanbul-Biennale, 2005

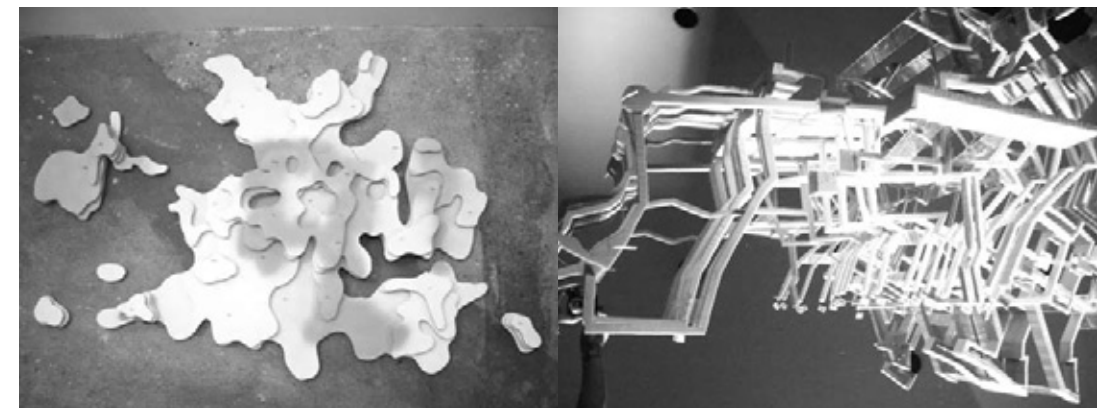
von Raum, deren Beteiligung an der Produktion von Raum erkannt wurde. Sie heben bestimmte Tätigkeiten heraus, eröffnen Einspruchsmöglichkeiten, leiten unseren Blick oder erzeugen überhaupt erst eine Öffentlichkeit für spezifische Räume und deren Nutzung. Am Beispiel der Kartografie ist dieser Mechanismus im letzten Jahrzehnt ausführlich untersucht worden oder allgemeiner anhand der umfangreichen Bildproduktion in und über Städte. Räume sind in diesem Sinne nicht etwas, das substantiell gegeben ist, sondern etwas, das unaufhörlich hergestellt wird und das als gesellschaftliches Produkt von den selben Antagonismen durchzogen ist wie soziale Gemeinschaften.

Urbane Konditionen

Das Projekt **Urbane Konditionen** (mit Jesko Fezer) entstand 2004 als dokumentarischer Beitrag zur Berliner Stadtentwicklung nach dem Mauerfall für die **3. berlin biennale**, die von Ute Meta Bauer kuratiert wurde. Im Zentrum unserer Überlegungen stand die Bildproduktion in und um Berlin, die verdeutlicht, welche wichtige Rolle eine diskursive Ebene des Stadtbbaus neben der tatsächlichen räumlichen Stadtentwicklung gespielt hat. Neben einer Reihe von Interviews und Beispielen aus Zeitschriften waren Modelle zu sehen, in denen wir Datenmaterial zu sozialen Phänomenen dreidimensional umgesetzt haben. Zu diesen Themen zählten etwa Demonstrationsrouten, Wanderungsbewegungen von Clubs und Kunstinstitutionen, die Lage von Neubausiedlungen oder die Dichte von Schlecker-Märkten. Die Themen sollten ein produktives

Aushandeln zwischen den hegemonialen Ansprüchen und subjektiven Umgangsweisen darstellen. Unsere Fragen waren: Welche unterschiedlichen Kräfte sind im Stadtbau wirksam, wie schlagen sich diese nieder, und welches Verhältnis nehmen sie zueinander ein?

Zwei Modelle sollen hier beispielhaft veranschaulichen, wie wir die Transformationen von statistischem Datenmaterial in eine dreidimensionale Visualisierung umgesetzt und präsentiert haben. Die Höhe des gebirgsähnlichen Modells zeigte den Bodenpreis während des Immobilienbooms Anfang der 1990er-Jahre. An einigen exemplarischen Stellen veranschaulichten Schnitte die Bodenpreisentwicklung in einer historischen Abwicklung bis zum ziemlich rapiden Abfall Mitte der 1990er-Jahre. Man sieht an diesem Beispiel auch, dass die Modelle nicht besonders sauber gearbeitet sind. Die erkennbaren Arbeitsspuren stammen aus einem Arbeitsprozess. Die Modelle sind immer wieder korrigiert und umgearbeitet worden, ähnlich wie architektonische Arbeitsmodelle, die ebenfalls nicht etwas bereits vorher fertig Gedachtes repräsentieren, sondern den Visualisierungsprozess zur Ausformulierung und Interpretation nutzen. Ein anderes Modell, das als größtes wiederum ein Display für weitere kleinere Modelle war, bezog sich auf Büroflächen und Insolvenzen. Die einzelnen Flächen des Tisches zeigten die Quadratmeter an neu gebauter Bürofläche pro Bezirk nach 1990. Man kann an diesem Modell gut nachvollziehen, wie die eingesetzten Statistiken einer Bewertung unterliegen, weil die Anzahl der Firmeninsolvenzen beispielsweise, dargestellt in der Höhe der



Jesko Fezer, Axel Wieder: Fluktuation und Armut, Urbane Konditionen Berlin, 2004
Jesko Fezer, Axel Wieder: Demonstrationsrouten, Urbane Konditionen Berlin, 2004

Flächen, nichts darüber aussagt, welche Größenordnungen die einzelnen Fälle der Insolvenz haben.

Jetzt und zehn Jahre davor

Die Ausstellung **Jetzt und zehn Jahre davor** wurde von mir gemeinsam mit Josef Strau und Gertrud Berlin, dem kuratorischen Alter Ego des Künstlers Stephan Dilleuth, 2004 bis 2005 für die Berliner Institution KW Institute for Contemporary Art organisiert. Der Ausstellungsort KW war für das Projekt insofern ein Ausgangspunkt, da die Institution als eine der ersten institutionellen Neugründungen im Osten Berlins nach dem Mauerfall ein entscheidender Akteur bei der Aufwertung insbesondere der Gegend um die Auguststraße zu einem Galerienviertel war. Die Ausstellung **37 Räume**, die parallel zur **DOCUMENTA IX** 1992 vom KW-Gründer Klaus Biesenbach und der damaligen Kuratorin Brigitte Sonnenschein zusammengestellt wurde, führte etwa den Mythos von frei zur Verfügung stehenden Räumen in Berlin, in denen Kunstausstellungen stattfinden, zum ersten Mal in großem Umfang im Ausstellungsbetrieb vor. Problematisch sind Entwicklungen wie die Aufwertung Mittes nach 1990 deshalb, da sie üblicherweise im Zuge einer Ökonomisierung bislang vernachlässigter Gegenden geschehen und einen unfreiwilligen Austausch der Bevölkerung nach sich ziehen. Dieser Prozess der **Gentrification** wird inzwischen nicht nur planerisch toleriert, sondern häufig geradezu gefördert und gefordert. So verfolgen die Debatten um **Creative Cities**, die sich in den letzten

Jahren entsponnen haben, die Funktion von Kunst als eine Ressource im Stadtbau, sowohl in einem konkreten wirtschaftlichen Sinn wie auch als Teil einer städtischen Struktur, die wirtschaftlichen Erfolg begünstigen soll. Der Begriff der Gentrification diente in der Ausstellung als Ausgangspunkt, um diese vielstimmigen Beziehungen zwischen Kunst und Stadtraum zu benennen, die problematischen Prozesse ebenso wie deren kritische Analyse. Im Unterschied zur üblichen Betrachtungsweise, die von den Effekten für den sozialen Raum ausgeht, hat sich **Jetzt und zehn Jahre davor** vor allem auf die künstlerischen Debatten in diesen Prozessen bezogen. Dabei ist die Situation von Künstlern und Künstlerinnen bei der Stadtentwicklung durch Kultur ausgesprochen widersprüchlich. Einerseits ermöglicht die neue Relevanz von Kunst und Kultur eine größere Sichtbarkeit und eine Nähe zu politischen Fragestellungen, andererseits bedeutet sie aber auch eine Involvierung in die problematischen Mechanismen und macht eine distanzierte Betrachtung unmöglich. Zudem haben die Aufwertungsprozesse auch Auswirkungen auf die persönlichen Lebensumstände der Akteure aus dem Kulturbereich, da sie in späteren Phasen häufig selber zu Opfern der Verdrängung werden. Bei aller Ambivalenz lässt sich jedoch festhalten, dass Kunst und Kultur ihre Involvierung in gesellschaftliche und insbesondere in städtische Zusammenhänge, sei es affirmativ oder kritisch, selten so deutlich wie im Zuge von Gentrifizierungsprozessen realisieren. Der amerikanische Künstler und Aktivist Gregory Scholette hat in diesem Sinn die



Konflikträume Displayer



112

Mike Bildt: Dress for Gracie Mansion, 1984. Mark Morrisroe: Fotografieren, Ausstellungsansicht, Jetzt und zehn Jahre davor, Freies Fach / An Architektur: Städtisches Handeln in Berlin, 1995-2000

Gentrifizierungsdebatten der 1980er-Jahre als das Medium beschreiben, in dem ein politisch-künstlerischer Aktivismus neu entwickelt wurde.

Um diese unterschiedlichen und widersprüchlichen Momente differenzierter betrachten zu können, gliederten wir die Ausstellung in unterschiedliche argumentative Stränge, die fast wie in sich geschlossene, einzelne Ausstellungen funktioniert haben. Zwei Abteilungen widmeten sich historischen Phasen des Stadtbaus: Berlin Anfang der 1990er-Jahre und das New Yorker East Village Anfang der 1980er-Jahre als historischen Vergleichsfall. Der Teil zu New York präsentierte Kunstwerke, die sich im Zusammenhang mit einer subkulturellen Aufbruchsstimmung lesen ließen, mit einem Bewusstsein über das Nebeneinander oder Miteinander von queeren Szenen, Disco, Hip Hop, migrantischen Kulturen und deren städtischen Räumen. Diese hatten für die Künstlerinnen und Künstler eine zunehmende Relevanz, da sich hier eine im etablierten Kulturbetrieb schwer zu realisierende gesellschaftsverändernde Kraft zu zeigen schien. Dokumentationsmaterialien von Ausstellungen wie der **Real Estate Show** (1979–80) zeigten wiederum, wie bewusst sich die Künstlerinnen und Künstler über die Fragilität dieser Freiräume waren.

Der Berliner Teil bestand im Unterschied zum New York-Teil nicht aus Dokumenten, sondern aus Rekonstruktionen von Projekten und Äußerungen, die von den damaligen

Akteuren selbst vorgenommen wurden. Die Gruppe Freies Fach, eine Gruppe von Architekturstudierenden an der UdK (damals noch HdK) führte beispielsweise immer wieder Protestaktionen im öffentlichen Raum zu stadtpolitischen Themen durch, etwa die Aktion **Rückbau X** (1995), die den Abriss des Ostberliner Außenministeriums nicht-genehmigt um einen Tag vorwegnahm. Innerhalb der Ausstellung baute das Freie Fach ein Modell, das die Geschichte ihrer eigenen Protestaktionen im Verhältnis zum tatsächlichen Berliner Stadtbau dokumentierte. Der Ausstellung war es wichtig, den Prozess der Geschichtsschreibung an die Protagonisten selbst zu übertragen, da die Berliner Projekte, verglichen mit der Szene im East Village, viel distanzierter zum Kunstmarkt und den damit verbundenen Formen der Verdinglichung geblieben waren. Der Stadtbau im East Village ließ sich als Geschichte eines Hypes erzählen, während es im Berliner Teil eher um unterschiedliche Formen der Verweigerung gehen sollte.

In einem dritten Teil präsentierten wir für die Ausstellung entwickelte Projekte, die sich mit den Möglichkeiten opaker Strategien auseinandersetzen: Strategien, die ein kritisches Verhältnis zur Rolle von Kunst, beispielsweise in der Stadtentwicklung einnehmen, dabei aber eine Involvierung in den Kunstbetrieb und seine institutionellen Präsentationsformen gerade als Ausgangspunkt für deren kritische Untersuchung nutzen. Stephan Dilleuth etwa, der diesen Teil zusammenstellte, richtete etwa gemeinsam



113



Axel John Wieder

Nils Norman, Stephan Dilleuth: The Brecht & Cruickshank Shmizelselhanke Jazz- and Raitinger-Hof / Keller, Original Imbiss- und Spaghetthaus, 2003-2004, Ausstellungsansicht, Jetzt und zehn Jahre davor

mit Nils Norman eine Art Bar ein, die **Schnitzelshanke**, in der ähnlich wie im politischen Kabarett Zuschreibungen auf Akteure aus dem kulturellen Feld oder aus bohemistischen Zusammenhängen überdeutlich auf eine Bühne gestellt wurden.

Der vierte Teil widmete sich mit dem Genre der Metallskulptur als einem beispielhaften Phänomen der Berliner Kunstgeschichte der 1990er-Jahre. Die Metallskulptur stellt ein ästhetisches Moment dar, das im Zuge der Aufwertung verschwunden ist und in angewandte Bereiche verdrängt wurde, etwa die Ladenausstattungen oder als Motiv im Stadtmarketing. Gerade die Ambivalenz des Phänomens erzeugte bei uns eine Neugier, die zum Versuch eines affirmativen Close-Reading führte. Man kann beispielsweise die aktivistische Geste des Genres bemerken, den Bezug zum öffentlichen Raum und zu kollektiver oder anonymer Autorschaft. Josef Strau, der diesen Teil von **Jetzt und zehn Jahre davor** zusammenstellte, machte einige dieser Skulpturen ausfindig und lud dazu zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler ein, mit Skulpturen und bisweilen auch Fotografien Neuinterpretationen des Phänomens vorzunehmen. Als Resultat entstand eine Art kollektive Skulptur. Josef Strau selbst beschrieb das Verfahren des Raum als eine 'Archäologie', die den signifikanten ästhetischen Hintergrund einer Zeit und einer bestimmten Lebensweise wieder hervor bringen sollte, deren Präsenz an den kurzfristig verfügbaren städtischen Raum gebunden war.

Zum Abschluss möchte ich noch einmal auf die Eingangs- these eines Konfliktraumes zurückkommen. Beiden Projekten ging es weniger darum, in der Konzentration auf die soziale Konstitution von Raum eine gerechtere oder

richtigere Auffassung zu finden. Uns lag auch nicht daran, die subjektiven Akte ausschließlich im Hinblick auf eine Verfeinerung von Machttechniken oder einen neuen Typus politischer Rationalität zu lesen, wie dies vielleicht die befriedenden Aspekte einer Involvierung von Kritik nahelegen könnten. Vielmehr war es das Anliegen der vorgestellten Ausstellungen und der von ihnen angelegten Sicht auf die politischen Zusammenhänge, die Wechsel- beziehung zwischen Raum und Gesellschaft, zwischen Darstellen und Herstellen von Raum in all ihrer Konflikthaf- tigkeit in den Blick zu bekommen. Diese Wechselbezie- hungen lassen sich als Teil eines Prozesses der Aushand- lung von Machtverhältnissen und deren Wirkweisen interpretieren. Hier werden die unterschiedlichen, bis- weilen widersprüchlichen Vorstellungen über die Gestal- tung der Umwelt – und die damit implizierten Vorstel- lungen über die Formen gesellschaftlichen Zusammen- lebens – deutlich. Sie bilden ein produktives Feld ab, in dem die Konflikte zwischen hegemonialen Modellen und deren ausgegrenzten Alternativen verhandelbar werden.

Der Text basiert auf dem Vortrag **Konflikträume** von Axel John Wieder im Mai 2006.

Julie Ault (Hg.): *Alternative Art New York, 1965 – 1985*, Minneapolis 2002.

Bernadette Corporation: *Reena Spaulings*, New York 2004.

Kenny Cupers, Markus Miessen: *Spaces of Uncertainty*, Wuppertal 2002.

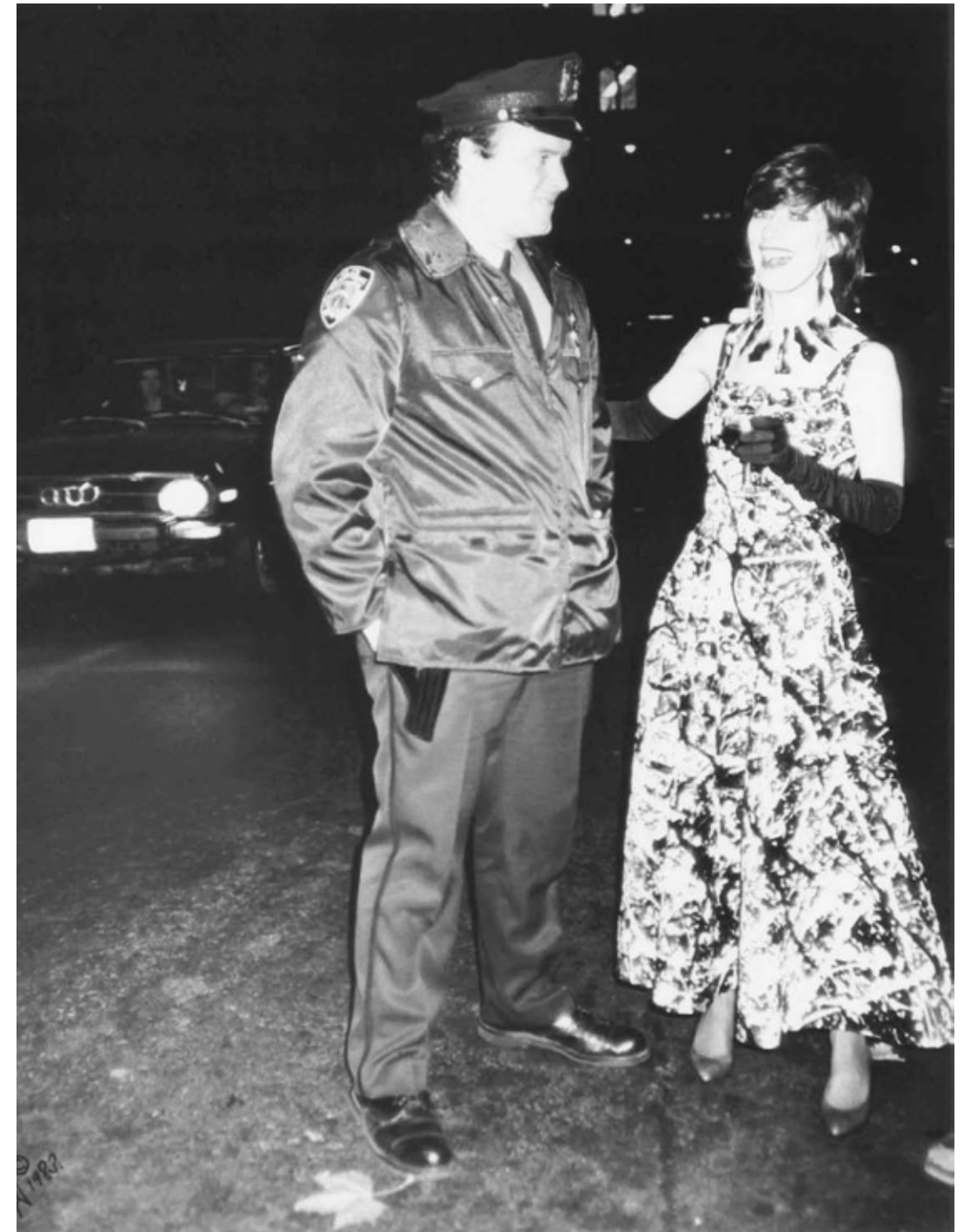
Rosalyn Deutsche: *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge/MA, London 1996.

Jesko Fezer, Axel Wieder: *Raum begrenzter Möglichkeiten. Stadtentwicklung in Berlin nach 1989*, in: Ute Meta Bauer (Hg.): *Komplex Berlin*, Köln 2004, S. 73–81.

Ernesto Laclau, Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien 1991.

Nina Möntmann: *Art and Its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, London 2006.

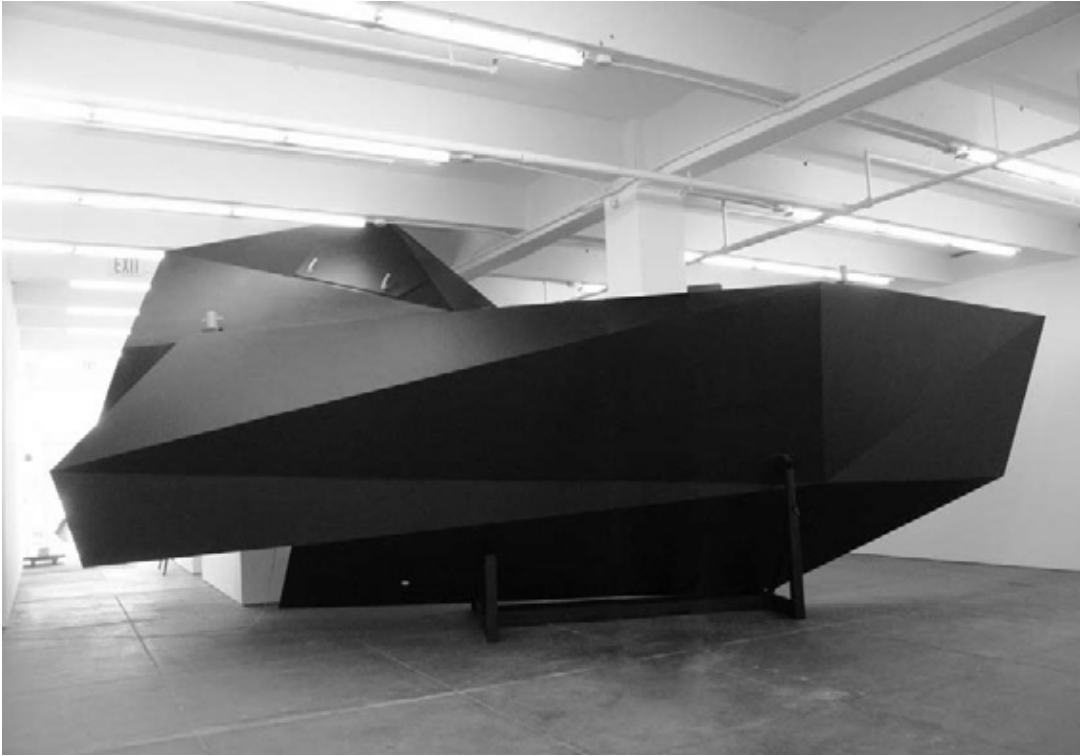
Jacques Rancière: *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris 2000 (Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006).



Gary Azon: Gracie Mansion im Dress von Mike Bidlo, 1982

Gerede über Räume

Tobias Rehberger: American Traitor Bitch, Friedrich Petzel Gallery, New York, 2006



Spielen topologische Kategorien eine Rolle in der Realisierung einer künstlerischen Arbeit für einen bestimmten Ausstellungsraum? Inwiefern wird der Raum der Präsentation zum Teil des ausgestellten Werks? Susanne Bürner, Tobias Rehberger und Thomas Zipp wurden interviewt, um die Diskussion aus der Perspektive von KünstlerInnen zu konkretisieren, deren Arbeit im Spannungsfeld mit den räumlichen Bedingungen entsteht. Anfang der 1970er-Jahre begann, ausgehend von 'Alternative Spaces' in New York, eine Musealisierung von Ausstellungsräumen in vormalig industriell genutzten Gebäuden, die institutionsgeschichtlich an Orten wie der Tate Modern in London, dem DIA Beacon, dem ZKM | Medienmuseum und der Binding-Brauerei für die **Documenta11** ablesbar ist. Auch Galerien ziehen seit einiger Zeit in ehemals industrielle Hallen, die durch ihre immer größeren Ausstellungsflächen wie ein Testlauf der musealen Ausstellung wirken. Ist die Architektur von Kunsträumen ein Werkzeug für die Herstellung von bestimmten Settings und ein Mittel der Platzierung auf dem kuratorischen wie auch kommerziellen Markt?

Die drei KünstlerInnen argumentieren aus medien-spezifischen Blickwinkeln: Bürner begreift ihr Medium, das Video, als installativ per se. Die raumgreifenden Skulpturen von Rehberger aktivieren ein gesellschaftliches Feld, wodurch ihre konkrete Umgebung rekonfiguriert wird. Für Zipp ist der Ausstellungskontext seiner Werke primordial, da sein Augenmerk auf Aufladung, Geschichtlichkeit und Aktualität von Kunsträumen liegt.

Susanne Bürner

DISPLAYER Der Raum spielt bei der Präsentation einer Videoinstallation eine ganz andere Rolle als bei einer Filmvorführung im Kino, wo die Präsentations- und Rezeptionsform durch die Ordnung des Raums festgelegt ist. Ist das Verräumlichen der Projektion ein Punkt, der Sie interessiert?

SUSANNE BÜRNER Auf jeden Fall. Jeder Mensch, der einmal im Kino war, hat ähnliche Erfahrungen. Ich finde interessant damit umzugehen, diese Situation umzudrehen und bewusst einzusetzen, um Dinge theatralischer zu machen. Ich betrachte das jedoch als eine Möglichkeit der Präsentation unter vielen. Mich hat Minimal Art früher sehr interessiert. Neu daran war, dass man um die Objekte gehen kann und dadurch ein persönliches Verhältnis zu diesem Ganzen möglich wird. Für mich ist bei jeder Ausstellung entscheidend, wie man sich mit seinem Körper im Raum bewegt und verhält. Selbst bei der Größe eines Fotos: Verhält es sich wie ein Fenster oder eher wie eine Fläche?

Mit welchen ersten Fragen nähern Sie sich sowohl dem Raum als auch dem Präsentationsformat?

Die einfachste Überlegung ist die Dimension der Arbeit. Beim Projizieren von Video sind die Maße flexibel und so kann man auf den Raum eingehen. Auf einer Messe zeige ich ein Video kleiner als im Galerieraum. Es gibt zwar immer einen Spielraum, dessen Grenzen allerdings nicht überschritten werden können. Bei meinem Video 50.000.000 can't be wrong, bei dem Gesichter von Elvisfans zu sehen sind, kann man die Projektion nicht beliebig groß machen, sonst werden die Menschen monumental und das Verhältnis zum Betrachter stimmt nicht mehr. Für mich ist auch wichtig, dass der Betrachter sich in diesen Menschen sehen kann. Wenn diese riesig sind, dann ist das etwas Abstraktes für den Betrachter.

Der Monitor hat einen ähnlichen Stellenwert wie die Projektion im Kinosaal: Man assoziiert Fernsehen

damit und das hat einen Einfluss auf die Arbeit. Eine Monitorpräsentation muss für die Arbeit einfach Sinn machen. Ich tendiere meistens dazu, die Videos zu projizieren. Weil man da keinen eigentlichen Bildträger hat und die Bilder wirklich flach auf der Wand sind.

Beinhaltet das, dass die Wand nicht zum Bildträger wird, sondern als Wand, als Teil der Installation, in ihrer Materialität erhalten bleibt?

Die Projektion kann auch zum Fenster in der Wand werden.

Fenster in eine andere Realität?

Das ist genau der Punkt. Es kommt natürlich auf das Video an. Mich interessiert, mit diesen verschiedenen Ebenen zu arbeiten. Es gibt die Wand, auf die projiziert wird, dann gibt es die neue Ebene im Video und man weiß nicht, was hinter der neuen Ebene ist. Eigentlich handelt es sich um eine Verschachtelung von Räumen. Manchmal projiziere ich aber auch auf einen Bildträger, wie z.B. ein Brett. Dann fällt diese Tiefe, die produziert wird, wenn man direkt auf die Wand projiziert, weg. Die ist beim Projizieren auf einen Träger nicht gegeben, weil dieser zuerst als Objekt wahrgenommen wird.

Das hierarchische Verhältnis BetrachterIn/Leinwand wird von Ihnen thematisiert, indem es nicht sichtbar dargestellt oder medienimmanent aufgenommen wird, sondern indem die BetrachterInnen in die Rolle versetzt werden, sich zum Raum und zur Projektion zu verhalten. Welche Konsequenzen hat es, wie und wo die Projektion platziert wird?

Wichtig ist die Höhe, die Ausrichtung – zentriert oder nicht. Das Aufbrechen der Systeme funktioniert eben nur in festgelegten Systemen, wie dem Kino oder Monitor. Im Ausstellungsraum gibt es keine vorgeschriebene Art und Weise, wie man Videos präsentiert. Da arbeite ich auch ganz direkt physisch. Es ist jedoch nicht ausschließlich so, dass der Ausstellungsbesucher sich aussuchen kann, wie er sich im Raum bewegt. Ich gebe zum Teil schon vor, wie er sich bewegen muss. Wenn die Projektion sehr hoch ist, dass muss er eben hochgucken.

Können Sie es anhand einer Arbeit beschreiben?

Das Video *finistère* zeigt Menschen, die hinter einer Absperrung am roten Teppich auf die Stars warten, ihre Gestik und Mimik drücken ihr Warten und ihre Anspannung aus. Sie stehen da, schauen sich um, drehen sich um nach jemandem, sind ungeduldig, steigen hin und wieder auf die Brüstung und wieder herunter, schauen mit dem Fernglas. Da sind diese Unruhe und auch diese Sehnsucht im Warten. Zum ersten Mal wurde die Arbeit in der Galerie Giti Nourbakhsh in einer Blackbox ausgestellt, aber die Wände der Galerie blieben weiß. Die offene Seite des Raums war ein nicht ganz geschlossener Vorhang. In diesem Fall wollte ich, dass die Betrachter sich in einer ähnlichen Situation befinden wie diese Wartenden. Durch die Höhe der Projektion mussten sich die Besucher strecken oder zumindest in die Ferne schauen. Zwischen Vorhang und Projektion war mehr Platz als zur Wand hin. Die Wartenden im Video blicken nach links, Richtung Vorhang. Für mich war es wichtig, da mehr Platz zu lassen, das ist ja der Ort des Auftritts. Der Vorhang hat den Galerieraum etwa im Verhältnis eins zu drei in der Länge geteilt. Der kleinere, vordere Raum war beleuchtet, auf der rechten Seite hing ein Flat-Screen, auf dem die Arbeit *limbo* lief.

Stehen die Arbeiten *finistère* und *limbo* in unmittelbarem Zusammenhang?

Es ist zwar so, dass ich beide am gleichen Ort gefilmt

habe, aber das spielt keine Rolle für die Arbeit. Das Video *limbo* beschreibt einen Zustand von zwei Menschen. Zwei Fremde stehen Rücken an Rücken, bleiben für einen Moment fast symmetrisch im Bild und gehen wieder auseinander. Das ist wie ein Gleichgewicht zwischen den beiden, worüber sie sich gar nicht bewusst sind, das ist eine schwebende Stimmung, eine Spannung zwischen den beiden. In dem Moment, in dem sie sich so nah sind, überschneiden sich diese Bereiche, das ist wie ein virtueller Raum um sie herum. In dem Moment, wo sie sich trennen, separieren sich auch diese Räume.

limbo wurde auf einem Monitor gezeigt, sehr klein, in einem eher beengten Durchgangsbereich, war also hierarchisch der Projektion untergeordnet. Ist die räumliche Situation in Bezug auf die beiden Arbeiten entstanden?

Ich meine, es doppelt sich. Diese Situation gibt es von vorneherein in den Arbeiten und sie spiegelt sich wieder in der Trennung der Räume. Wobei die Trennung der Räume nicht absichtlich wegen der Arbeit *limbo* entstanden ist, es überlagert sich dann einfach. Die Arbeit ist nicht nur klein, sondern auch nah am Vorhang. Sie hat nicht viel Platz, hängt wirklich an der Grenze. *limbo* ist eine Arbeit, die nur auf Monitor funktioniert, weil der Bildhintergrund weiß ist. Das Weiß leuchtet aber nur, wenn das Licht, wie eben beim Monitor, von hinten kommt. Das Weiß einer Wand bei einer Projektion strahlt einfach nicht so.

Susanne Bürner: *finistère*, Installationsansicht Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin, 2005
Susanne Bürner: *limbo*, Installationsansicht Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin, 2005



Das war für mich wichtig.

Welche Qualität hat der Vorhang in der Installation im Vergleich zur Wand und Raumstruktur?

Nun ja, es geht schon um die Fans, die auf die Stars warten und um das Theatralische. Es gibt den Moment, in dem der Vorhang etwas verhüllt, alle warten, er geht auf ...

Wo ist dann die Grenze zwischen Ausstellungsarchitektur und künstlerischer Arbeit?

Es hat einen künstlerischen Aspekt, sobald man sich mit der bestmöglichen Präsentation beschäftigt.

Wird der Sammler sich einen solchen Vorhang kaufen müssen?

Das kommt auf den Raum der Präsentation an. In der Beschreibung steht, dass die Galerieausstellung eine gute Präsentationsmöglichkeit wäre. Außerdem gibt es einen gezeichneten Grundriss mit der Position des Vorhangs. Der Käufer bekommt eine Installationsbeschreibung mit einer möglichen Alternative. Die Beschreibung, ein DIN A4-Blatt, beinhaltet eine Anleitung über die verwendeten Geräte, Bank oder nicht Bank, etc. Aber das ist alles sehr theoretisch. Es muss auf jeden Fall Rücksprache mit mir gehalten werden.

Dann gibt es eine Art von Raumspezifität in Ihrer Arbeit?

Ja, richtig. Die gleiche Situation nachgebildet wäre ja auch nicht die gleiche Situation, da ja das Gebäude

und die Geschichte, auf die sich die Ausstellungsform bezieht, fehlt.

Warum ist das Vorgefundene für Sie interessanter als neu zu bauen?

An vorgefundene Räume finde ich interessant, dass sie schon eine Geschichte mit sich bringen. Von daher würde ich mich lieber dazu positionieren, das Vorgefundene aufzunehmen als komplett neu zu bauen ohne Rücksicht auf den Ort. Ich glaube, es tut einer Arbeit gut, eine solche Schicht noch zu haben. Die Videoarbeit ohne Titel 3 zum Beispiel hatte ich an zwei verschiedenen Orten präsentiert. In der Galerie Chantal Crousel in Paris war das wie so ein kleiner Gewölbekeller: Er wirkte etwas unheimlich. Für das Video verwendete ich den Sound von Horrorfilmen und die darin vorkommenden Vorhänge flackerten extrem im Licht. Das war perfekt für diesen Kellerraum, den es in dieser Galerie gab. Dieselbe Arbeit habe ich in der Kunsthalle Düsseldorf präsentiert. Es macht keinen Sinn, die Arbeit in einem riesigen Raum zu zeigen. Da die Räume dort so groß waren, haben wir eine Box unter die Treppe der Kunsthalle gebaut. Das hat dann sehr gut funktioniert, da es wie ein Kabuff unter der Treppe war. Aber es ist schöner, wenn das mit dem Gebäude oder dem Haus Hand in Hand geht, wenn es sich verbindet.

Der Titel der Videoarbeit **Montauk** benennt wie **finistère** einen konkreten geografischen Ort. Montauk liegt an der Ostspitze von Long Island, Finistère an der Westspitze



Gerede über Räume [Displayer](#)

Susanne Bürner, ohne Titel, Kunsthalle Düsseldorf, 2003
Susanne Bürner, Montauk, Konrad Fischer Galerie Düsseldorf, 2006

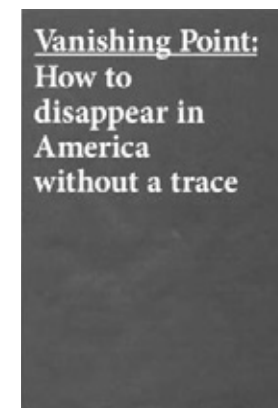
Susanne Bürner, Vanishing Point: How to disappear in America without a trace, Publikationsprojekt, 2006

von Frankreich. In welchem Zusammenhang stehen sie? Wie müssten **finistère** und **Montauk** in einer Ausstellung präsentiert werden?

Für mich sind die beiden Arbeiten wie ein offenes Paar. Die Arbeiten innerhalb eines engen Raumes zusammen zu zeigen, funktioniert für mich nicht. Ich fände es gut, wenn man die eine Arbeit sieht, während die andere im Gedächtnis bleibt. Angenommen, man stellt sie in einem großen Museum aus, fände ich es interessant, eine Arbeit in einem Flügel, die zweite im anderen zu zeigen. Der Zusammenhang der beiden Arbeiten und der jeweilige Titel, der sich auf den Ort bezieht, ist ein weiteres Element, von dem man profitiert. Es erschließt sich nicht, wenn man nur eine einzelne Arbeit sieht. Beide Arbeiten funktionieren aber auch ohne Bezug zueinander. Es gibt zunächst die physische Arbeit, das ist im Grunde der Träger. Die Arbeiten öffnen einen Denkraum durch das Vorhandensein nebeneinander bzw. das Rezipieren nacheinander. Aus der Verbindung der Ausstellungssituation und der Arbeit ergibt sich ein weiterer Raum. In der Arbeit selbst treffen und überlagern sich dann diese beiden Gedankenräume.

Sie nutzen auch die Publikation als künstlerisches Format: Unter dem Titel **Vanishing Points** ist zum einen ein Bildband erschienen, zum anderen aber auch eine reine Textausgabe, ein Essay, eine Wiederveröffentlichung eines Textes aus dem Internet. Würden Sie das auch als Raum charakterisieren?

Publikationen sind grundsätzlich geistige Räume. Der



Text in Vanishing Point stammt von der Internetseite Sceptictank. Eine Einführung erklärt, dass der Text ein anonymer Upload auf die Seite sei, niemand bekennt sich als Autor und kein Mensch weiß, von wem der Text wirklich stammt. Dieser Text kursiert also im Internet und ich habe ihn veröffentlicht wie er war. Ich habe ihn weitergegeben.

Es stellt sich die Frage nach dem Kontext, in dem man etwas veröffentlicht und an welches Publikum man sich richtet. Es gibt einen Unterschied zwischen dem Redakteur von Sceptictank und Ihnen. Er hat ein riesiges Archiv, eine Unmenge an Daten, die er veröffentlicht und zur Verfügung stellt. Das Herausbringen der Publikation ist aber in Ihrer Praxis ein besonderes Moment. Sie richten sich außerdem nicht an ein anonymes, sondern an ein spezielles Publikum. Machen Sie tatsächlich das Gleiche wie der Herausgeber auf der Webseite, der im Grunde eingereichte Daten an ein unbestimmtes Publikum weitergibt?

Natürlich veröffentliche ich es als eine künstlerische Arbeit von mir, aber ich habe auch dieselbe Funktion wie der Typ, der die Webseite betreut und die Einführung geschrieben hat. Ich sage, das ist der Text, der von dieser Webseite stammt und ich habe die Einführung übernommen, da sie für mich auch zutrifft. Es bleibt ein anonymer Text, für den niemand verantwortlich zeichnet. Von daher bin ich Herausgeber und nicht Autor. Aber es ist eben die Frage, inwieweit man als Herausgeber Künstler ist. Da ich es habe drucken lassen, hat es nicht so ein offenes Publikum, es spricht auch nur bestimmte Menschen an. Andererseits ist es auch eine Erweiterung zum Internet. Das Eine schließt das Andere nicht aus. Vanishing Point funktioniert in mehreren Bereichen gleichzeitig.

Oktober 2006

Tobias Rehberger

DISPLAYER American Traitor Bitch, Ihre dritte Einzelausstellung in der Friedrich Petzel Gallery in New York, ist eine Schiffsskulptur, die mit dem Künstler Danh Vo entstand. Er ist Däne mit vietnamesischen Wurzeln. Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit?

TOBIAS REHBERGER Das hat vor allem damit zu tun, dass er mit drei Jahren auf einem Boot aus Vietnam war. 80er-Boatpeople – die Geschichte ist bekannt. Dieses Boot hatte sein Vater entworfen, finanziert, konstruiert, gebaut und sie sind damit geflüchtet. Er hat mir das einmal erzählt und da mich Zusammenarbeiten immer sehr interessieren, wenn sie aus einer bestimmten, persönlichen Historie kommen, habe ich ihn gefragt, ob er seinen Vater bitten könnte, dieses Boot noch einmal zu zeichnen. Sozusagen Baupläne aus dem Gedächtnis, weil es damals keine wirklichen Pläne gab. Als der Vater dann die Pläne gemacht hatte, bat ich Danh, das Boot nach diesen Plänen auf eine zeitgenössische, aber auch auf meine Art und Weise, zu re-designen.

Bei den Vasenporträts findet eher eine Interpretation von Künstler zu Künstler statt. Ist diese Strategie der Formfindung spiegelbildlich zu Ihrem Vorgehen bei der Schiffsarbeit?

Bei den Vasenporträts ist es anders, aber nicht andersherum. Man darf die Vasenporträts nicht als Vasen sehen, sondern es sind Vasen mit Sträußen. Da war meine Interpretation als Künstler, aber da waren durch den Blumenstrauß auch die Selbstinterpretationen der Künstler. Sie haben natürlich einen Blumenstrauß ausgesucht, den sie adäquat fanden – man sucht ja keinen aus, den man eigentlich hässlich findet. Somit war auch ein unbewusstes Element eingebaut. Sie wussten nicht, wofür es ist. Es war angesagt als 'Bitte schickt Blumen für das einjährige Jubiläum der Galerie'. Es ist aber auch eigentlich mehr als Frage, denn als Statement zu verstehen. Wie funktioniert diese Skulptur? In so einer Arbeit gibt es auch die Frage, ob nur die Vase

oder der Blumenstrauß dazu gehört und wenn ich ihn herausnehme und andere Blumen hineinstelle, ob es dann nur noch eine Vase ist oder nur noch eine halbe Skulptur ...



Wurden zum Boot auch die Skizzen ausgestellt?

Nein. Ich gehe eigentlich immer davon aus, dass eine Arbeit nicht nur aus dem besteht, was man sieht, sondern dass sie immer Teil eines größeren Zusammenhangs ist. Wie ist sie produziert? Wo kommt sie her? Was war die Idee? Was für eine Idee kann man darüber hinaus entwickeln, wenn es jemand anderes sieht? Der Kontext, in dem die Arbeit entstand, ist natürlich extrem wichtig für so etwas wie die Auralität eines Objekts. Deswegen ist die Geschichte für mich einfach Teil der Arbeit und deswegen gehe ich nicht davon aus, dass man immer alles eins zu eins ablesen muss. Die Legende, die Wissenschaft – es ist alles Teil der Arbeit. Wenn du morgens an einer Straßenbahn vorbeiläufst, die gelb ist und du findest Gelb so toll, dass du es nachher in deiner Malerei benutzt, dann kommt das ja auch irgendwoher. Nichts kommt von nichts.

Passte das Boot als komplettes Stück in den Raum bei Petzel?

Es ging nicht im Stück hinein. Wir hatten Glück, weil die Pläne der Galerie drei Fuß zu hoch gezeichnet waren, das heißt, die Galerie drei Fuß niedriger als erwartet war. So hat unser Boot auf einen Inch, also zweieinhalb Zentimeter, bis zur Decke hineingepasst,

rein aus Zufall. Wenn es noch ein bisschen niedriger gewesen wäre, hätten wir die Ausstellung nicht machen können.

War die Präsenz der Skulptur im Raum also wegen eines Zufalls brutaler?

Brutaler nicht. Da es nur noch ein paar Zentimeter bis zur Decke waren, war es natürlich unglaublich eingesperrt darin. Es war nicht ganz so geplant. Auch mit den anderen Raummaßen wäre das Boot eigentlich immer noch eine überdimensionierte Skulptur für so einen Raum.

Gibt es architektonisch interessante oder weniger interessante Räume?

Ich habe es eigentlich gern, wenn mich der Raum zu bestimmten Dingen zwingt. Egal, ob er jetzt eine orangefarbene oder eine schräge Wand hat. Das liegt auch bestimmt an der Art und Weise, wie ich arbeite, wenn ich Einflüsse klarstellen und darstellen kann. So geht es mir auch bei Räumen. Die optische Wirkung ist natürlich leichter zu erzielen im klassischen White Cube. Damit etwas prägnanter, imposanter, eindringlicher aussieht, muss man sich bei Räumen, die einen sehr starken Eigencharakter haben – deswegen gibt es den White Cube ja – sehr wehren. Aber mir liegt so etwas. Ich mag auch komische Lösungen. Ich mag Dinge, die oft bei Kunst am Bau vorkommen, wo man eigentlich schreiend weglaufen müsste, wenn einem gesagt wird: 'Hier soll eine große Skulptur hinein, aber wir machen hier auch unsere Versammlungen ... deswegen muss man die wegschieben oder zerlegen oder die muss irgendwie ...' Ich mag solche Aufgaben, die mich zwingen, mir seltsame Konzepte auszudenken, die aber auch rückgekoppelt sind in die tatsächliche Arbeit, die in das physische Produkt mit hineinspielen.

Führt die Absorption von Dingen und Geschichten zu einer die Arbeit verbessernden Komplexität?

Besser würde ich nicht unbedingt sagen. Wie beim Kochen ist das Wichtigste das Zusammenspiel. Manche Gerichte sind besser, wenn sie nur aus

Tomate, Salz und Öl bestehen und andere sind besser, wenn noch mit dem Schneebesen gearbeitet wird. Eine kleine Zeichnung kann eine wunderbare Arbeit sein. Mal hilft es auch, wenn man die Hälfte der Komplexität wegschneidet und plötzlich ist die Arbeit besser als vorher. Die reine Anhäufung von Komplexität ist, glaube ich, nicht sehr Sinn erzeugend. Dann wäre ja die Welt die beste Arbeit, die es gibt, da sie ja am komplexesten von allen ist.

Aber das Verarbeiten von Komplexitäten wäre hier ein Thema, wenn Sie sagen, Sie weichen bestimmten Bedingungen nicht aus, sondern arbeiten mit ihnen?

Oder ich weiche einmal konkret aus, wenn es sinnvoll ist. Je nachdem, was sein soll. Es gibt ja auch die interessante Diskussion nach der Kontextdebatte der 90er darüber, was nach dem Ganzen eine Drop Sculpture ist? Das ist eine interessante Überlegung. Und wie komplex sie ist, weil es die ganze Diskussion vorher gab.

Von manchen GaleristInnen hört man, dass sie ihre KünstlerInnen kaum ein drittes oder viertes Mal dazu einladen können, im selben Raum eine Arbeit zu realisieren, da der Raum einfach abgearbeitet ist. Trifft das für Sie zu?

Bei drei, vier, fünf Malen liegt schon die Schallgrenze. Es ist nicht bei allen Künstlern gleich, aber bei mir ist es so, dass meine Ausstellungen in einem bestimmten Raum immer anders aussehen sollen und sich mit etwas anderem beschäftigen. Dann hattest du schon kleinteilig und groß und an der Wand und in der Mitte und hast schon zumindest die Volumina deiner eigenen Arbeit durchdekliniert. Es ist einem Publikum schwer verständlich zu machen, wenn du eine Arbeit machst, die komplett anders ist, die aber vom Feeling her, vom Volumen her, ähnlich bleibt. Dann wird die sofort mit der anderen verwurschtelt im Sinne von: 'Oh, das hat man doch schon gesehen ...' Bei der Bärbel Grässlin habe ich bisher fünf Ausstellungen gemacht, glaube ich. Und bin jetzt auch wirklich froh, dass sie umzieht.



Haben Sie Erwartungen an die Architektur des Raums? Zum Beispiel die Ausstellung im ZKM | MNK, **Geläut – bis ichs hör ...**, da waren auch Arbeiten wie **Fragments of their pleasant spaces** ausgestellt, die zuvor bei Grässlin in Frankfurt zu sehen waren, allerdings in einer völlig anderen Art von Raum.

Die Arbeiten sind sowieso Fragmente von Räumen und haben eigentlich gar nichts mit dem bestehenden Raum zu tun. Daher sind das Arbeiten, die speziell in neutralen Räumen sehr gut funktionieren, weil sie selbst schon einen Raum definieren oder ein Raum sein wollen, aber eben einen Ausschnitt von einem Raum darstellen.

Im MNK, einem alten Industriebau, hat die Installation einen fast schon kunsthistorischen Kontext aufgemacht. Denn der Präsentationsort erinnert an Loftwohnungen, in denen seit den 1960er-Jahren Kunst gezeigt wurde. Mittlerweile ist die Kunstaussstellung in der Fabrikhalle institutionalisiert. **Das war etwas, worüber ich nicht nachgedacht habe. Wobei ich nicht sagen möchte, dass das in der Rezeption nicht relevant sein kann, nur weil ich nicht darüber nachgedacht habe. Wenn jemand den Zusammenhang herstellen kann, ist das durchaus interessant. Aber erstens kann ich nicht alles mitdenken, zweitens will ich nicht alles mitdenken. Ich glaube, Kunst ist auch dafür da, dass man eben genau Dinge finden kann, die außerhalb des Kopfes vom Künstler liegen. Sonst könnte man das alles auch erzählen.**

Wie war es 1997 in Münster: Es gab zunächst den Vor-

schlag, mit der Donald Judd Skulptur von 1977 umzugehen. Das ist ja auch wieder so eine Art Zusammenarbeit, wenn auch keine vitale. Es ist ja fast eine Aufwertung durch Entwertung, ein eigenartiges Praktisch-Machen von einem auratischen Gegenstand, der aber von einem Künstler ist, aber jetzt sozusagen versteinert dort steht. War das ein Motiv?

Auf jeden Fall war das ein Motiv. Zum Beispiel gefiel mir daran, dass es etwas Auratisches gibt. Und das verwandelt man in ein einigermaßen praktisches Objekt, aber es ist auch wieder ein Kunstwerk. Wie kann man aus der Distanz ein auratisches Objekt sehen, aber auch hingehen und etwas trinken? So ein Perspektiv-Wechsel ermöglicht, dass so ein Ding mehrere Dinge gleichzeitig ist. Man kann ja auch dort hingehen und gedanklich ausblenden, dass man sich dazugesetzt hat und dann bleibt nur der Judd. Durch den Judd hat man auch eine Arbeit von Rehberger, aber man hat auch noch eine Bar. Mir ist in vielen Arbeiten sehr wichtig, dass man die Perspektive wechseln kann und Dinge dann plötzlich etwas anderes werden. Dinge sind nicht, was sie sind, sondern wie man damit umgeht. Ich kann auch einen Hammer essen, wenn ich ihn ganz klein schneide und runterschlucke. Die Frage ist nur, unter welchen Umständen lässt sich ein bestimmtes Objekt sinnvoll einsetzen. Kunst wird auch dadurch definiert, wie sie in einem Kunstkontext am sinnvollsten eingesetzt wird. Aber ich kann natürlich auch mit einer Skulptur einen Nagel in die Wand schlagen und dann ist es eben ein Hammer.



Tobias Rehberger sitzt in Skulptur von Donald Judd

Tobias Rehberger: Geläut – bis ichs hör. ZKM | MNK Karlsruhe, 2002

Tobias Rehberger: Günter's (wiederbeleuchtet), Skulptur Projekte in Münster, 1997

Judd war noch da. Er wäre nicht weg gewesen, er wäre geblieben, aber er wäre erweitert worden.

Man hätte den Judd als Teil, als Material ansehen können, man hätte ihn selbst ansehen können, man hätte aber auch den ganzen Kontext angucken und das Kunst-Sein komplett vergessen können.

Wie kam es dann dazu, auf das Unigelände zu gehen und dort eine Skulptur umzusetzen?

Die Suche nach einem Ersatzort für eine Bar hatte mit der Arbeit selbst eigentlich nichts zu tun. Dadurch hatte aber diese Bar einen völlig anderen Sinnzusammenhang. Da die Judd-Arbeit nicht möglich war, hatte ich eine andere vorgeschlagen, die auch nicht realisiert wurde, und so lief ich in Münster herum, guckte Orte an und dachte, was könnte man hier machen, was dort.

Eines Abends lief ich am Schloss entlang und guckte hinüber auf dieses Hochschulgebäude, dessen Sockelgeschoss, wenigstens von der Seite, relativ betonhaft wirkt. Darauf liegt dann dieser transparente Kubus. Ich dachte, das ist ja wie eine Lampe! Was passiert, wenn man diese große Architektur in eine normale Lampe verwandelt. Dann habe ich noch diese Terrasse dort gefunden, die eine Art schwarzes Loch in der Infrastruktur von Münster war. Ein starker Ort, der aber nie benutzt wird. Zwei, drei Studenten haben da mal eine geraucht, aber es war eigentlich ein Un-Ort. Dann dachte ich, okay, mach' ich das Gebäude zur Lampe, um diesen Ort zu beleuchten, so dass ein bisschen Licht in dieses schwarze Loch fällt. Was für einen Grund kann ich dafür konstruieren? Da kam dieses Bar-artige mit hinein, dieser Aufenthaltsort. So gut ist die Aussicht auch nicht, um nur deswegen dort hinzugehen. Wie kann man diesen Ort produzieren? Da war also diese Idee mit der Bar, die tagsüber schläft, indem man die dafür gebauten Tische einfach umkippt. Waschbetonbänke gab es sowieso. Man konnte sich hinsetzen, etwas essen – es waren ja genug Leute unterwegs mit Lunchpaket. Aber eigentlich hab ich es immer 'die schlafende Skulptur' genannt. Nachts ist sie aufgewacht, denn immer wenn es dunkel wurde, wurde das Licht angeknipst. Diese Lampe hat den Platz beleuchtet und dieser wurde dann zur Bar. Die Tische wurden hochgeklappt, aufgestellt,

um 90 Grad gedreht ... Ein paar Leute haben ein paar Flaschen gebracht ... Ein paar Kisten Bier, die dann ausgeschenkt wurden ... Als Ort hat es dann tatsächlich sehr gut funktioniert.



Wenn man Ihre Arbeit als Kommunikations-Plattform betrachtet, erinnert es an Rirkrit Tiravanijas Food-Pieces. Sie sind aber selbst nicht als Gastgeber aufgetreten, das lag in den Händen der Betreiber. Sehen Sie die Bar und die Kommunikation als Teil oder Folge Ihrer Arbeit oder als reine Skulptur, die Möglichkeiten freigibt?

Ja, eher so. Die Steuerung bei der Arbeit war relativ minimal. Natürlich war es Teil der Arbeit, dass es da Leute gab. Dieser Perspektivwechsel ist mir wichtig. Guckte man von gegenüber, vom Schloss, herüber, dann sind die Leute eher ein Teil der Arbeit, weil die Arbeit ja damit umgeht. Aber man kann das natürlich auch unter formalistischeren Gesichtspunkten sehen. Am Ende würde ich sagen, weder das eine noch das andere. Ich denke, dass es verschiedene Möglichkeiten gibt, diese Arbeit anzugucken. Das ist es dann auch, was mich daran interessiert.

Gibt es, so wie bei dem früheren Entwurf an der Judd-Skulptur, einen unmittelbaren Bezug zu einer Arbeit dort am Haus?

Ja, auf einer künstlerisch-architektonischen Ebene. Ich bin vom vorgefundenen Gebäude ausgegangen, deswegen heißt es ja Günter's (wiederbeleuchtet). Günter war der Architekt dieses Gebäudes, aber es heißt auch nicht Günter's sondern Günter's (wiederbeleuchtet)

Wobei Günter nicht der Nachname ist, der hieß Günter irgendwas. Da ist ja schon der Schöpfer als Künstler mitenthalten. Ich habe das Gebäude als ganze Arbeit, als Manifestation gesehen und die habe ich genauso benutzt wie ich den Judd benutzt habe. Warum kann ein Gebäude nicht ein Stück Material sein, so wie eine Tube Ölfarbe?

Sie verhalten sich nicht unähnlich zu architektonischen Eingriffen, in denen auf Situationen hingearbeitet wird, ohne auch Regie bei deren tatsächlicher sozialer Entstehung zu führen.

Ich denke, es ist auch eine Frage, unter welchen Gesichtspunkten der Künstler oder Architekt da herangeht. Du kannst ein Vordach bauen und sagen, das ist meine Arbeit, aber da gehört das Haus dazu. Oder du kannst sagen, ich baue das Vordach und es ist nur das Vordach, das andere hat damit nichts zu tun. Das ist die Perspektive, aus der es entsteht. Wenn ich eine Coverversion in der Musik mache würde, könnten ja – auch nicht uninteressant – nur die Töne, die ich dazu tue, meine Arbeit sein, das andere ist sozusagen nur Background, das ist das Blatt Papier. Aber ich kann auch sagen, das ist ein neues Musikstück, in seiner Gesamtheit ist es etwas Neues.

Im Abschneiden des Symbolischen und Allegorischen ist der Minimalismus erst einmal eine Befreiung. Aber in der Wiederaufladung von diesen Objekten liegt auch wieder die Gefahr, dass sie zu diesen abgeschnittenen Dingen werden. Ja, eben. Man erkennt aber, dass man nichts abschneiden kann. Du kannst eine Skulptur in einer bestimmten Zeit noch so industriell herstellen, aber sie ist ja trotzdem entstanden und eingebettet in eine Wirklichkeit und in einen Prozess, der nicht vor der Galerietüre aufhört. Für mich sind White Cubes auch keine neutralen Räume. Sie sind anders als ein Polizeipräsidium, aber beide Räume bilden bestimmte Voraussetzungen. Ob man jetzt mit der Kunst in ein Möbelhaus geht oder mit den Möbeln in den White Cube, ist, wenn man es auf eine bestimmte Weise macht, genau dasselbe.

September 2006

Gerede über Räume [Displayer](#)

Thomas Zipp

Viele Ihrer Installationen beziehen sich unmittelbar auf den Raum. Wie schlägt sich das Spezifische eines Raumes in der Präsentation Ihrer Arbeit nieder?

Wenn ich eine Arbeit in die bestehende Architektur einbringe, spielt natürlich die Beschaffenheit und die Struktur des Raums eine Rolle. In welchem Zusammenhang steht er? Je 'besser' die Räume sind, das heißt, je mehr sie in Richtung White Cube gehen oder zur Standardisierung neigen, desto schwieriger ist es. Je 'schlechter' der Raum, desto besser ist es für den Künstler darin zu arbeiten. Für mich jedenfalls.

Können Sie die Charakteristik des 'besseren' und des 'schlechteren' Raums konkretisieren?

Es gibt Räume, die an sich schon gut sind: Sie haben eine gewisse Ausstrahlung und Intensität. Andere sind einfach kaputt renoviert oder kaputt gemacht, die sind tot.

Einen toten Raum wieder mit etwas zu füllen ist schwieriger, als es bei einem Raum der Fall ist, der eine Geschichte oder eine Lebendigkeit hat. Das Letztere liegt mir mehr.

Manche Räume sind besonders toll, wenn ich sie überhaupt nicht mag. Das ist dann eine schwere Aufgabe, die man besonders lieb hat. Wenn ein Raum richtig übel ist, dann hat er meistens trotzdem eine Qualität, auch wenn es eine negative ist – immerhin ist eine da! Und bei diesen klassischen White Cubes gibt es überhaupt keine Qualität – das ist einfach nur steril.

Aber doch bewusst steril, um eine Autonomie der Kunst zu behaupten.

Genau. Manchmal muss man sich einen solchen Raum auch schaffen, wenn man den gerade will. In der Galerie von Rüdiger Schöttle in München (Ausstellung: Hier (Futuristic Mess), 20.12.06 – 17.02.07) lasse ich jetzt gerade alle Fenster zumachen, denn für meine Installation brauche ich einen geschlossenen Raum.

Welchen Raum würden Sie nennen, den Sie nicht für 'gut' halten?

Der kommt noch ... Es ist der hässlichste, in dem ich jemals gearbeitet habe, weil mindestens 15 Leute ohne Gefühl daran herum gedoktort haben. Der ist kaputt auf unterstem kulturellen Level. Er hat keine Eigenschaften, nur Fehler. Der beste Raum den es für mich gibt, ist die Sixtinische Kapelle im Vatikan.

Wo würden Sie an einem symbol- und kulturträchtigen Ort wie diesen eingreifen?

Überall. Es ist der wichtigste Ort für die Geschichte der Malerei. Ich würde die Kapelle gern einmal 'ummalen' oder ein paar Werke installieren. Man müsste den Ort neu definieren. Es gibt immer Phasen, wo man Sachen, die es schon gab und die vielleicht auch ganz gut waren, wieder verbessern muss, damit es weiter gehen kann.

Wie eignen Sie sich den Ausstellungsraum an, um ein Verhältnis zwischen Raum und Präsentation auszuloten? Wichtig für mich ist, dass die Werke unabhängig von Räumen funktionieren. Wenn man ein Bild an die Wand hängt, hat das Bild automatisch einen Bezug zur Wand und damit zum Raum. Man kann die Sache beispielsweise auch umgehen, indem man ein Bild einfach nur in die Ecke lehnt. Das trennt das Bild von der Räumlichkeit.

Können Sie das an einer Arbeit genauer verdeutlichen? Für die Bilder in der Installation man muss das adjektiv



Thomas Zipp: Man muss das Adjektiv abschaffen, Galerie Baronian, Francey, Brüssel, 2005
Thomas Zipp: Inside K.Ba.: Achtung! Vision: England attacked by Samco, Ausstellungsansicht Made in Berlin, Art Forum Berlin, 2004

abschaffen (2005) habe ich zum Beispiel Stelzen benutzt. Auf diesen können sie überall stehen, sowohl in einer Ecke als auch an eine Wand gelehnt – an Stellen, an denen man sie sonst gar nicht befestigen könnte. Im Ausstellungsraum der Galerie Baronian – Francey in Brüssel, wo die Arbeit gezeigt war, hat eine Wandfläche einen Rücksprung und man kann da gar nichts hängen. Mit dieser Architektur wäre es gar nicht möglich, Malerei zu platzieren. Wenn ich ein Bild dort mit Stelzen aufstelle, bin ich unabhängig von der Wand. Das Bild hat mit der Wand nichts mehr zu tun.

Heißt das, dass für Sie die Wand eher eine Art Ordnungsraster ist, um die Arbeiten im Raum zu platzieren? Zunächst geht es erstmal darum, eine geeignete Form der Befestigung zu finden, um die Malerei zu zeigen. Es geht von der Arbeit aus. Sobald das Bild an der Wand hängt, bekommt sie einen von der Architektur bestimmten Kontext. Das möchte ich oft nicht. Deshalb stelle ich meine Arbeiten in einen eigenen Kontext, der nicht von der Architektur bestimmt wird. Das Bild auf Stelzen kann man überall hinstellen, es bezieht sich nicht auf die Architektur, sondern in dem Fall auf andere Arbeiten im Raum. Aber du kannst es auch an einen Baum lehnen. Es braucht nicht einmal einen gebauten Raum.

Sie tricksen den Raum aus?
Ich beschneide ihm seine Wichtigkeit.

Wie ist das bei der Arbeit **Inside K.Ba:Achtung!**

Vision: England attacked by Samoa, die den Raum mitbringt?

Das ist ein Spezialraum. Es ist ein Modell der Kaaba in Mekka mit meiner Vision vom Inneren. Im Grunde brauche ich hier auch gar keinen Raum, sondern nur die Wand, an die Bilder angelehnt werden können. Es ist eigentlich auch kein Raum im architektonischen Sinne, da er ja nach oben offen ist.

Raumtypologien

Spielen der institutionelle Charakter oder die Typologie eines Ausstellungsraums für die Art der Präsentation Ihrer Arbeiten eine Rolle?

Nein, eigentlich nicht. Der entscheidende Ausgangspunkt sind meine Ideen. Ich hab immer verschiedene Projekte oder Themen, an denen ich parallel arbeite. Manchmal merke ich, dass ich in einem Raum etwas realisieren kann, das ich woanders nicht kann. So ordne ich auch Arbeiten den Räumen zu. Dabei spielt es keine Rolle, ob das jetzt eine Galerie oder Kunstverein oder eine Wohnung ist. Für Freunde hatte ich eine Zeit lang eigene Ausstellungensräume. Zum Beispiel nutzen wir eine Garage oder ich baute ein Zelt aus Segeltuch – insgesamt waren es etwa acht verschiedene Räume. Das waren prima Räume, in denen man auch gut Malerei zeigen konnte.

Hatte das was mit der Maschenmode, bzw. dem dirt Raum zu tun?



Gerede über Räume **Displayer**

Nein, der hieß 'Menschenraum'. Die Maschenmode gab es vorher. Das dirt war mehr ein Club, um die Maschenmode finanziell zu unterstützen und um einen Treffpunkt zu schaffen für die Künstler, die dort ausstellten, aber auch für interessierte Leute, die mit uns in Kontakt treten wollen.

In welchem Raum hat eine Präsentation Ihrer Meinung nach überhaupt nicht funktioniert?

Ja, das ZKM ist auf jeden Fall ein geeignetes Beispiel: Dort wird mit den Räumlichkeiten sehr unsensibel umgegangen.

Galerie

Inwiefern ist die Galerie als gebauter Raum wichtig in Anbetracht der Präsenz von Messen, Biennalen oder Internetplattformen?

Durch ihre Ortsgebundenheit setzen sich Galerien einer schnellen Vermarktung entgegen. Die Internetsachen sind sehr verfügbar und schnell, aber die Galerie ist der einzige Ort, an dem ein Werk überhaupt betrachtet werden kann. Messen vielleicht auch noch, aber die sind sehr kurzlebig, schnell und voller Leute. Eine Galerie ist sehr wichtig, weil sie eine Möglichkeit schafft, in Kontakt mit den Werken zu treten. Als Ausstellungsraum ist der Galerieraum gerade für Künstler total wichtig, vielleicht sogar entgegen modernen marktwirtschaftlichen Methoden. Für mich als Künstler geht es ja um die Arbeit selbst und nicht um ihren Marktwert. Ich will ja etwas formulieren. Wichtig ist mir der Transport von kulturellen Ideen und philosophischen Gedanken in ein Werk. Das muss in seiner Komplexität aus verschiedenen Perspektiven und nicht auf kleinen, verpixelten Jpegs gesehen werden.

Die Architektur der Galerie Guido W. Baudach ist durch die vorhandene Substanz stark bestimmt. Der Raum bringt sehr viel mit, mit dem Sie umgehen müssen. Wie gehen Sie vor allem mit der Dimension um, die wir in musealen Ausstellungshallen wieder finden können? **Ja, aber die Größe eröffnet mir auch verschiedene Möglichkeiten. Ich kann hier auch eine kleine Kammer**

Thomas Zipp: Neroir, Maschenmode / Galerie Guido W. Baudach, Berlin, 2003

zimmern, wenn es die Arbeit braucht. An sich ist der Raum sehr gut: Er hat viel Licht, ist selten renoviert worden, hat noch seine ursprüngliche Ausstrahlung und Geschichte. Er ist super, weil er nicht so klar vordefiniert ist. Das ist einfach eine Fabrikhalle, die jetzt umgenutzt wird. Viele hier ausstellende Künstler haben die Ausstellungsräume total umgebaut. Guido stellt den Ausstellungsplan so auf, dass längere Umbauzeiten möglich sind, um mit größerem Aufwand alles zu realisieren, was man vorhat. Das ist wichtig.

Welche Qualitäten schätzen Sie an diesen Räumen im Vergleich zum klassischen White Cube als Galerieraum? **Normalerweise würde eine Fensterfront komplett mit Gipsplatten versiegelt, dann käme der übliche graue Boden hinein, diverse Stellwände verschiedener Couleur und grelles Neon-Tageslicht – wie man die meisten Galerieräume eben kennt. Das ist der internationale Standard, von dem die Leute glauben, dass man in solchen Räumen Kunst präsentiert. Aber das hat weder was mit der Architektur noch dem Ort zu tun.**

Das ist eine Verabredung ...

Das ist eine Überhöhung einer räumlichen Situation, die Bilder wie eine Art Rahmen umgibt. Für meine Arbeiten mag ich das gar nicht. Wenn ich das vorfinde, kann ich schon damit umgehen, aber ich muss es dann erst wieder zerstören – mit der Arbeit.

berlin biennale

Wie sind Sie im Klassenzimmer der Ehemaligen Jüdischen Mädchenschule vorgegangen, in dem Sie den Beitrag für die letzte berlin biennale realisiert haben?

Es waren an allen Seiten des Raums Wände von mir vorgesetzt. Ich hab an keiner bestehenden Wand gearbeitet, nur auf meinen eigenen Wänden.

Ist der Transfer der Arbeit in einen anderen Raum möglich? Oder wird sie so zu einer neuen Arbeit?

Generell ist das schon möglich. Da es sowieso nur meine eigenen Wände waren, wäre es natürlich auch einfach, diese woanders hinzutransportieren. Das einzige, was wegfliehe, wäre die Fensterwand und die

Decke, aber der eigentliche Raum ist klar definiert. Es entfliehe nur der Raum, in dem meine Arbeit installiert wurde, der aber durch einen anderen Raum ersetzt würde. Ich glaube jedoch nicht, dass das an meiner Arbeit viel verändern würde. Selbst wenn sie in einem großen Raum stünde.

Ändert das nichts am Inhalt der Arbeit?

Nein, denn die Idee für diese Arbeit gab es schon länger, bevor der Ausstellungsraum auf der Biennale feststand. Als ich diese Klassenräume gesehen habe, kam mir diese Arbeit wieder in den Sinn und sie hat dort ideale Bedingungen gefunden. Die Arbeit wurde dort zwar zum ersten Mal installiert, aber existiert in groben Zügen prinzipiell schon vorher. Sie wurde nicht extra dafür gemacht. Die Fotografien zeigen verlassene Schulräume in einer künstlichen Stadt bei Tschernobyl, die dort für die Ingenieure, die Besserdienenden und ihre Familien aus dem Boden gestampft wurde. Als sie evakuiert werden musste, bestand sie noch nicht einmal seit einem Jahr. Man spürt bei der Jüdischen Mädchenschule auch, dass sie irgendwann verlassen wurde. Diese Geisterstadt-atmosphäre macht die beiden Räume verwandt.

Gibt es eine Grenze in der Vermischung von 'atmosphärisch' Vorhandenem im Raum und der Präsentation von Kunst?

Bei allem Gerede über Räume muss ich jetzt noch



Thomas Zipp

einmal ganz deutlich machen, dass das Werk das Wichtigste ist. Je mehr man sich mit Raum auseinandersetzt, desto mehr steht die Arbeit im Zentrum. Wenn ein Raum sich dem Werk gegenüber gegenläufig verhält, dann ist das generell nicht gut. Ein gutes Werk wird es auch aushalten, in einem schlechten Raum gezeigt zu werden. Es gibt einfach gute und schlechte Räume. Aber es ist das Werk, um das es geht. Es muss so stabil sein, dass es alle Räume aushält. Manchmal ist es haarsträubend, wenn Kuratoren anfangen zu puzzeln. Sie haben eine halberzige Idee und schneiden sich dann scheinbarweise Positionen zusammen und collagieren sich ein komisches eigenes Ding. Die künstlerische,

ursprüngliche Aussage wird zerstört und benutzt für eine kuratorische Aussage.

Wenn eine These mit Kunst illustriert werden soll, geht es meistens schief.

Welche Rolle spielt dabei die Ausstellungsarchitektur?

Die Ausstellungsarchitektur ist wieder ein anderes Talent. Eine gute Auswahl zu einem guten Thema zu treffen, ist das eine. Ob man dann in der Lage ist, es so zu präsentieren, dass es funktioniert, ist eine andere Qualität.

Dezember 2006



Thomas Zipp: Futurism Now! SAMOA leads, Daniel Hug Gallery, Los Angeles, 2004
Thomas Zipp: EEEEEEE, Galerie Guido W. Baudisch, Berlin, 2006

4. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst / 25.03. – 05.06.2006 an 12 Orten in Berlin



Auguststraße, Berlin-Mitte

Giorgio Agamben: L'aperto. L'uomo e l'animale, Turin 2002 (Das Offene. Der Mensch und das Tier, Frankfurt a.M. 2003).

James Agee, Walker Evans: Let Us Now Praise Famous Men, Boston 1941.

André Breton: Nadja, Paris 1928, revidiert 1963.

Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni, Ali Subotnick/4. berlin biennale für zeitgenössische Kunst/KW Institute for Contemporary Art (Hg.): Von Mäusen und Menschen. 4. berlin biennale für zeitgenössische Kunst, Ostfildern-Ruit 2006.

Chris Dercon, Thomas Weski (Hg.): Partners. Ydessa Hendeles, Katalog, Köln 2003.

Rainer Werner Fassbinder: Angst essen Seele auf, Spielfilm, 93 Min., BRD 1973/1974.

Rainer Werner Fassbinder: Berlin Alexanderplatz, 14-teiliger Fernsehfilm, insg. 900 Min., BRD 1979/1980.

William Least Heat-Moon: PrairieErth. A Deep Map. An Epic History of the Tallgrass Prairie, Boston 1991.

August Sander: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts, München 1929.

W.G. Sebald: Austerlitz, München 2001.

W. G. Sebald: Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt, Frankfurt 1995.

W.G. Sebald: Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere, München 1998.

W. G. Sebald: Luftkrieg und Literatur, München 1999.

John Steinbeck: Of Mice and Men, New York 1937.

Lars von Trier: Dogville, Spielfilm, 177 Min., DK 2003.

Die 4. **berlin biennale** aktivierte ausdrücklich die Symbolik und das narrative Potential von Orten. Kaum eine Ausstellung bisher nutzte so unterschiedliche Räume des Alltags für die Präsentation von Kunst: Die St. Johannes-Evangelist-Kirche, Privatwohnungen, die Ehemalige Jüdische Mädchenschule, ein Keller, die Pferdeställe des Postfuhramts oder der Alte Garnisonfriedhof markierten zusätzlich zu den KW Institute for Contemporary Art Stationen auf der als Kunstmeile bekannten Auguststraße, die so zur Metapher für das menschliche Leben per se wurde. Abblätternde Tapeten, verblasste Graffitis, herausgerissene technische Einrichtungen oder gesamte Wohnungseinrichtungen waren Teil der Inszenierung unter dem Titel **Von Mäusen und Menschen**. Die KuratorInnen Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni und Ali Subotnick realisierten ein Raum- und Ausstellungsexperiment, das in der deutschen Presse anfänglich distanziert besprochen, international allerdings geradezu euphorisch begrüßt wurde und nunmehr als internationales Ausstellungsereignis des Jahres 2006 gilt. Von den etwa 80 eingeladenen KünstlerInnen wurden laut Pressemitteilung 30 Auftragsarbeiten realisiert, 50 Arbeiten oder Neuberarbeitungen waren zum ersten Mal in Berlin zu sehen und zahlreiche neue, ortsspezifische Projekte entstanden, zum Teil in Verbindung mit dem aktuellen Leben der Auguststraße. Wirken die Kunstwerke katalytisch auf die Orte oder vice versa? Wird die vorhandene Substanz zum Material der künstlerischen Arbeiten?

Massimiliano Gioni

DISPLAYER What led to the decision to skip the Martin-Gropius-Bau and choose spaces of daily life and reality?
MASSIMILIANO GIONI It started out first of all by looking around in Berlin. When we started coming to the city, it soon became clear to us that the spaces of Martin-Gropius-Bau didn't really participate in the world and in the languages of contemporary art as they were lived by artists and their audiences. We realized very early on that artists and a huge portion of the public for contemporary art might not experience art in those kind of spaces, but could in much more varied situations, ranging from temporary exhibitions in apartments or artists' studios to galleries, not-for-profit spaces etc. Museums, and particularly a bourgeois museum like Martin-Gropius-Bau, seemed very foreign to the daily practice of art in Berlin. Therefore we felt the necessity of moving away from that model and try and tune in to a much more complex, free and interesting way to produce and see art. To make a long story short, the first idea of leaving Martin-Gropius-Bau came from the feeling we had of the city and the artistic communities in Berlin as being a place not so much of institutions or museums, but more of an artist-driven reality, or anyway a less structured situation.

Where did this research lead you?

As we were thinking about these things, we started looking around everywhere in the city for different spaces that might be available. This is another important element of the Berlin Biennial and of our relationship to the city of Berlin. The mythology of Berlin relies heavily—for better or worse—on the idea of available space, and spaces that can be reinvented. If Berlin is still a magnet for artists in Germany and internationally, it largely has to do with the idea of space being available. This is also related to the idea, eventually, of opening our temporary gallery, Gagolian. We felt in Berlin everybody had a space, or a small gallery or a pavilion or a place where they could say what they wanted, if only for one evening, so we decided to open our own space and started presenting shows and events organized by people we were interested in.

As we kept looking around for other possible venues for the biennial, we came across the Jewish School. It was such a privilege to be able to have access there because everybody at the office and KW had said it was impossible get inside the building, because the Jewish Community was very protective of it. When we finally saw the space, it was simply great. It was rich with so many layers of history, and some of these layers were absolutely crucial to the history of Germany and, even more, to the history of humanity.

So the school revealed itself as a strong place we really wanted to work with. There was resistance, especially from some people we asked what they thought about it: we realized many Germans found it was so common to have exhibitions in empty buildings that they were fed up with it.

Which approach did you take to using the Jewish School as a space for art?

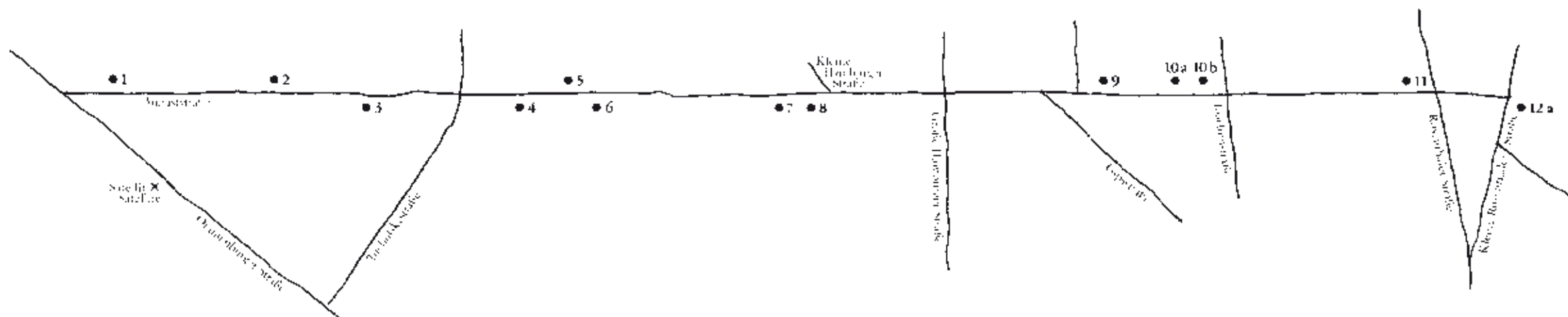
What we wanted to stress was not that the Jewish School was an empty place that could be reinvented: on the contrary it was a space full of things, of memories, of histories, of dust and voices. In a way we wanted to say: this is the opposite of gentrification, this is about using what's there and preserving it, and it's not about the vacuum, it's actually about things being full, it's about the lives that were here before us.

As soon as we started working on getting use of the school (which took us more than one year) we realized that common elements were already surfacing in our research, not only in the works of artists we were seeing and visiting, but also in the actual spaces and the construction of the show. It was clear to us that the idea of trauma, the idea of reclusion, the idea of history as both narrative and loss were going to be crucial elements. And then there was this quality of the school of being incredibly rich in connections and memories but also of being purely pictorial and

incredibly powerful on a visual level, which is something we are always interested in.

How did you appropriate Auguststraße?

Walking up and down Auguststraße thinking of the show, it became clear: the idea of using the whole street as both a metaphor, a backdrop, a stage set, and a narrative structure. We started looking for spaces that were empty or available or could be made available. We spoke to house owners, to neighbors and to different communities (for example the church or the Verein that runs the cemetery) and we worked on finding out which spaces could be used for art. Once we had the street, it was suddenly clear that somehow the show was going to be about life, and about the everyday. The very structure of the street, starting with the church and ending with the cemetery lent itself to the projection of different seductions on it, suggesting the idea of a lifetime, maybe tinted with some metaphysical tensions. We kept working to identify spaces that would also symbolize different rites of passage and spaces where some of the fundamental things in our life are carried out, so that's how we went looking for apartments, and also factories, stables, places where you are supposed to play like the ballroom, or more neutral places like shipping containers.



You planned to avoid the ideology of the White Cube. But I'm not sure whether you succeeded. Is it possible to avoid the idea of the White Cube at all, particularly within an international, institutional, big show?

It's not that we decided to be against the White Cube per se. In fact we have avoided in all communication about the exhibition any reference to the expression White Cube, because we find it boring, as an expression. What we tried to stay away from was the usual standards of biennials: white cubes and the global sprawl, where everything is connected and leveled out. We wanted instead to try and see what happens to art when: a) it is presented in charged environments; b) it is presented in charged environments where traces of other activities are kept intact; c) it is presented in such ways that it can also be experienced as intimate. We wanted to work on different scales, having a biennial that could be very small and intimate in some moments and more open in other moments. We wanted to remind ourselves, the artist and the public that you don't always need a mammoth space or a limousine, but also smaller environments are ok; d) we wanted to see what happens when you see art next to art that we did not select (for example the paintings in the apartment where Damián Ortega and Aneta Grzeszykowska were installed); e) we wanted to see what happens to art when it has to measure and confront itself with the everyday, an everyday that can at times be spectacular and other times boring (Alfred Hitchcock said 'film is life with the boring parts cut out'); f) we wanted to use spaces that were left over, forgotten, not used or looked at.

How did you deal with the question of the autonomy of art? **Art, good art, creates its own autonomy. If an art work can only function in a white cube situation it is a pretty depressing art work. We believe art has the power of creating a space around itself, of opening a new world around itself and therefore it can virtually be anywhere. Of course some works function better in some places than others but this has nothing to do with the autonomy of art, it's more a matter of the**

potentiality of each piece.

What were the criteria used to select and commission, respectively, the pieces for the specific spaces in terms of their spatial conditions, which are not only visible but which are partly also charged very much with time and history?

For the criteria, I can only say there were no fixed criteria. Some works were commissioned, some were old, some new, in certain cases we selected specific pieces because we thought they helped the narrative of the show, others because we wanted to see how an artist would react in a certain environment and if he or she was open to playing with a certain space. Generally we are not very systematic; we tried to follow what the work of the artists demanded. There is a great quote by Jean Christoph Amman: 'Hang the work where it demands to be hung, not where you think it should be hung.'

Which kind of difference, if there is one, do you see between realizing a biennial in private, urban, non-museum spaces against the background of an art institution like the KW (and the **berlin biennial**) and realizing an exhibition project without such an institutional context as in the Wrong Gallery in Chelsea, or **37 Räume**?

One general reflection, 37 Räume was not relevant to us, on many levels. First of all it was a show that was itself inspired by chambres d'amis; second, it treated the area as an empty space, our show instead treats it as a very charged and full space (if only full of memories and voices); third, it didn't take place in the street and it didn't describe a sort of metaphorical parcours through the life of a person and the life of a street and a community...Anyway, having clarified this, which really was not a confrontation for us (it was also ten years ago so things can be changed and reimagined) I can tell you that it's not that institutions allow some things and are against other things. I believe institutions are people, software not hardware. So we ended up doing whatever we wanted and it's great to have the support of something like the Kulturstiftung des Bundes that allows you to try things

out on a bigger scale and on multitude of scales. We don't believe in the idea that the underground is necessarily better than the overground, we don't believe that less money or more money is better. It's more about what you can do with money and what you can do with institutions. Those institutions that are willing to play a new game and with a new set of rules have incredible potential that individuals or smaller groups might not have. You know, the best thing is that in the end even the smallest thing can be an institution. After all the Wrong Gallery is just a name, an institution in itself if you wish.

Regarding the idea behind **chambres d'amis** in Gent in 1986, the curator Jan Hoets talked about the 'integration of art into banal reality.' How would you place the **bb4** in respect of this kind of transgression of art into life? **Stealing words from W.G. Sebald, who is one of the secret heroes of the exhibition, we could say that art sometimes has the power of turning the quotidian into the extraterrestrial. So Of Mice and Men is not about the banality of the everyday; it's about the myriad of histories that turn the every day into an incredibly interesting novel.**

A huge quality of **bb4** is its use of so many different spaces, and the way it showed the importance of space in the presentation of art. What is the result of that experiment? How do you work with that experience in mind in exhibitions and spaces after **bb4**?

We got the idea of occupying spaces and using charged environments in the biennial because together and individually the three of us had already experienced art in strange places that are far from being white cubes or aseptic places. In my work at the Trussardi Foundation in Milan I have installed many, many shows in spaces that are visually striking, either because they are very old or very charged with precious details and always layered with many different histories and visual stories. With the Wrong Gallery we have always worked in the interstices of places that are certainly not clean and perfect. So basically I have worked more often in dirty cubes, in dark cubes, in historical cubes, rather than White Cubes.

I think for me and hopefully for the artists the experience of the berlin biennial was very important in opening up the possibility of showing and experiencing art in spaces that speak of history and culture and are not just fake neutral environments. Just recently I was reading an article by Germano Celant, who was saying that maybe the museum of the future is not an empty box but a box full of different stories and signals, a space in which art works are brought back to the contexts that generated them. The berlin biennial was a show as a book, so precise and evocative at the same time.

Mai/Dezember 2006



St. Johannes-Evangelist-Kirche, Auguststraße 00
 Priesteställe des Postkaramts, Auguststraße 5a
 Private Wohnung, Auguststraße 84

KW Institute for Contemporary Art, Auguststraße 69
 Bismarck-Jüdische Mädchenschule, Auguststraße 11-13
 Rathaus Mitte, Auguststraße 24/25

Gegenart Gallery, Auguststraße 50a
 Büro im Plattenbau, Auguststraße 44
 Alter Garnisonfriedhof, Kleine Rosenstraße 3

Momentane Monumente / 12.05. – 03.07.2005, Berlinische Galerie / Aedes West, Berlin / 05.04. – 29.04.2006, Galerie Gió Marconi, Mailand

Michael S. Riedel: Kühn Malvezzi – Momentane Monumente, Ausstellungsansicht



Kristin Feireiss, Hans Jürgen Commerell (Hg.): Kühn Malvezzi, Ausstellungskatalog Aedes, Berlin 2005.

Michael S. Riedel: Kühn Malvezzi, Künstlerbuch Revolver, Frankfurt 2005.

Wie lässt sich Architektur ausstellen? Nicht als Original. Gebaut kann sie nicht im Ausstellungsraum erscheinen, ist sie ungebaut, stellt sich zuerst die Frage nach dem Werkcharakter. Damit verstößt eine Architekturausstellung gegen das Axiom einer Kunstausstellung, Originale zu zeigen. Ausstellbar wäre die Planung von Architektur, das heißt, Architekturpläne, Arbeitsmodelle. Ausstellbar wäre auch eine Darstellung von Architektur, Fotos oder Präsentationsmodelle, deren Objektcharakter das fehlende Original evozieren könnte und doch Dokument bliebe. Welchen Raum erzeugen diese möglichen Darstellungen als Ausstellung und welche Möglichkeiten bieten sie, einen konkreten Ausstellungsraum zu produzieren? Lässt sich Architektur ausstellen, ohne der Gefahr zu erliegen, entweder nur Dokumentation – historische Ausstellung – zu sein oder aber die Frage der Originalität im Sinn von originell statt original misszuverstehen wie die üblichen Beiträge der Architektur-Biennale?

In ihrer Ausstellung **Momentane Monumente** im Landesmuseum Berlinische Galerie sowie in der privaten Berliner Architekturgalerie Aedes gehen die ArchitektInnen Kühn Malvezzi von dieser Problemstellung aus und versuchen, durch Kooperationen mit den KünstlerInnen Michael S. Riedel und Candida Höfer eine angemessene Präsentationsform ihrer Arbeit im Ausstellungskontext zu finden. Durch eine Einladung Gió Marconis kommt es schließlich zu einer Aktualisierung und Fortführung dieser Kooperationen in dessen Mailänder Galerie.

Momentane Monumente (2005 und 2006) ist ein Versuch, die Ausstellung als Ort der Re-Produktion nutzbar zu machen. Im Mittelpunkt der Darstellung steht der Katalog, ein wiederkehrendes Format, das jede Architekturausstellung der Galerie Aedes als 180 x 180 mm-Paperback begleitet. Die Produktion des Katalogs wird zur Aktivität des Ausstellens, indem das Verfahren selbst in den Mittelpunkt rückt.

Wir befassen uns zunächst mit dem Katalog, da dieser die direkteste Beziehung zur Darstellung von Architektur besitzt – Reproduktionen, Pläne, Architektur Fotografien und Texte erscheinen konventionell gedruckt und gebunden am passenden Ort. Hier sind sie unzweifelhaft Dokument und sind doch mehr, weil die Publikation in ihrer Materialität eine eigene Form gewinnt. Wir wählen die Darstellungen für den Katalog aus, Pläne und Fotografien sowie Bilder von elf Projekten, acht davon realisierte Bauvorhaben. Das Kataloglayout wird anhand von A4-Abzügen auf dem Studiotisch entwickelt und die Auswahl des Bildmaterials finalisiert. Ein Parcours von Projekt zu Projekt entsteht, der sich als Reihenfolge der Darstellung im Katalog konkretisiert. Wir transferieren die Studiosituation der Re-Produktion in den Ausstellungsraum der Berlinischen Galerie, indem wir dort einen raumfüllenden Durchlichttisch mit A4-Diapositiven aufstellen, die dem Kataloglayout entsprechen. Die BesucherInnen finden einen weißen Raum vor, dessen Wände leer bleiben. Auf dem Tisch ist in Form eines geschlossenen Bandes, ähnlich einer Rennbahn, das Material zu sehen, das sich nicht als Original ausgibt. In der Verbindung mit dem Tisch verlässt es auch hier die Ebene reiner Dokumentation und wird Teil einer konkreten Raum-Situation. Die BesucherInnen werden zu BenutzerInnen der Anordnung. Ein Bild an der Wand gibt es allerdings: Wir hängen eine Arbeit Candida Höfers, 150 x 150 cm gerahmt mit Passepartout, an eine Seitenwand. Es handelt sich um eine Fotografie aus dem Jahr 2004 von der Kasseler Binding-Brauerei, die wir zwei Jahre zuvor für die **Documenta11** Okwui Enwezors adaptiert hatten.

Im Bild Höfers sind Spuren unserer architektonischen Intervention sichtbar, doch wird auch deutlich, dass die kurze Zeit dieser Intervention abgelaufen ist.

Zwei Orte, ein Katalog, eine Ausstellungszeit. Der Transfer des Aedes-Katalogs in den Ausstellungsraum der Berlinischen Galerie macht die Architekturgalerie Aedes frei für weitere Verwendungen. Wir entschließen uns, hier eine Plattform zu schaffen und stellen den Raum Michael S. Riedel für eine gleichzeitige Ausstellung zur Verfügung. Riedel arbeitet regelmäßig an Situationen der Erweiterung und Verdoppelung von Ereignissen, indem er Ausstellungen, Veranstaltungen, Kataloge und Einladungen anderer KünstlerInnen wiederholt, kopiert, bearbeitet und dabei verändert. Zwischen 2000 und 2003 hat er gemeinsam mit Dennis Loesch und anderen die Oskar-von-Miller-Straße 16 in Frankfurt betrieben, wo er in unmittelbarer Nähe zum Portikus dessen Ausstellungen bearbeitet wiederholt hat. Riedel sagt: 'Zur Ausstellung erscheint eine Ausstellung.' und setzt sich direkt mit unserer Ausstellung auseinander. Er beginnt dort, wo wir begonnen haben: bei der Produktion des Katalogs. Den Prozess der materiellen Herstellung und Vermarktung unseres Katalogs begleitend, ist Riedel beim Grafiker, beim Drucker, bei der Buchbinderei und beim Verkaufstand im Buchhandel anwesend und macht dort Aufzeichnungen in Bild und Ton. Die Aufzeichnungen werden transkribiert und zusammen mit unserem Katalog als dessen Ergänzung auf verlängerten Seiten gedruckt, so dass ein zweiter Katalog erscheint, der eine Erweiterung des ersten ist. Aus dem quadratischen Ursprungsformat wird ein rechteckiges Hochformat. Wie Lesezeichen oder eingesteckte Papierbögen stehen die nicht gebundenen Seiten aus der eigentlich quadratischen Publikation heraus und geben so den Produktionsprozess wieder. Seite für Seite lässt sich die Entstehung des Katalogs beim Lesen mitverfolgen.

Beim Grafiker:

Machen wir es hier andersrum
Ja
Buch weg der Schutzumschlag bleibt
Nein der wird dann zusammengefaltet und reingelegt

irgendwie

Na ja
Ungefaltet als Edition
Einlegen recyceln
Nur so die Rippen bob bob bob bob bob klappst es auf und passiert nichts
Nur so
Das stimmt der war sehr schön
Der war sehr gut
Das war also echt gut
Dann müsste das Projekt ganz in der Mitte sitzen oder da gibt es einmal so diese na das besprechen wir morgen
Dann
Ja das wäre super weil du klappst es dann aus so mit großen Hoffnungen
Ja
Und nichts passiert und nichts passiert

Beim Drucker:

Moment Yellow minus und hier noch mal in dem Bereich extra ein bisschen Magenta ja
Ja
Ein bisschen Rot minus
Drüben wollte mal schauen also es kann sogar noch ein bisschen dunkler also dunkler können Sie es nicht machen was
Machen wir dort wenn ich das
Ja dann nehmen wir halt Gelb einfach
Muss Gelb raus und ein Tick Blau rein
Müssen wir halt noch ein bisschen drehen mal

gucken wie weit wir da kommen

Okay ja
Yellow minus Cyan plus

Beim Buchbinder:

Der kommt nicht raus
Was ist
Der kippt nicht rum schau dir das mal an
Ja ich gucke gleich nach ich habe die ganze Zeit geguckt aber da war es gut weißt du
Hier läuft es wunderbar
Ja da fummelt der mir an der Backe rum
Ey ist ja merkwürdig was ist auch scheiß
Weißt Du mit Tamele
Ja aber was sollst du machen ja aber jetzt kommt der Kleine auch noch mal
Ja
Weißt du der mit dem HipHop
Ach echt
Hat gerattert
Hast du angehalten
Ich hat gerattert war so ein komisches Geräusch
Ach hier
Genau ich bin unschuldig

Beim Buchhandel:

Das ist wahnsinnig teuer
Gitta Raum und Zeit im Werk von Gropius das habe ich am Montag hier noch gesehen Akademie
War das bestellt
Verlag oder einmal einmal war es hier noch vielleicht danke bitteschön

Ausstellungskatalog Michael S. Riedel
Ausstellungskatalog Kühn Malvezzi



Danke

Kurze Frage ich suche eher so bisschen kritische Texte zum Thema Raum und Geschlecht

Mhm jetzt haben wir nur gerade den Tisch hier abgeräumt wo die Thematik ist jetzt muss ich mal schauen ob ich das finde

Ja aber das kriegen wir erst dann Montag wieder ja danke

So ich habe jetzt hier ich müsste dann noch mal gucken ich bei der Architekturtheorie gucken ob da noch was ist

Ich suche schon eher kritische Texte

Und so was hier nicht nein

Nein

Das muss jetzt auch nicht der Raum und Frau sein sondern einfach so

Der erweiterte und der ursprüngliche Katalog wurden de facto gemeinsam in einer Auflage gedruckt. Um den quadratischen Katalog zu erhalten, mussten bei einem Teil der Druckauflage die Texterweiterungen Riedels abgeschnitten werden. Am Ende ist das Original technisch ein Derivat seines Derivats.

Auch Riedel ist mit seinem Katalog in den Raum gegangen. Er hat die Architekturgalerie Aedes in ihrem bekannten Raum unter dem Bahnviadukt am Savignyplatz besetzt, indem er dort analog zu unserer Ausstellung des Lichttisches die vier Tische der Produktion eins zu eins in weiß gepinseltem Sperrholz nachbaut: Grafikertisch, Druckertisch, Buchbindertisch, Buchhandelstisch. Zu jedem Tisch stellt er analog die Lichtsituation in Form von Leuchten und Lichtschlitzen her. In Sichtweite jedes Tisches tapeziert Riedel einen Fotoausschnitt der Originalsituation auf die Wand wie Bild des Höfer-Fotos in unserer Ausstellung.

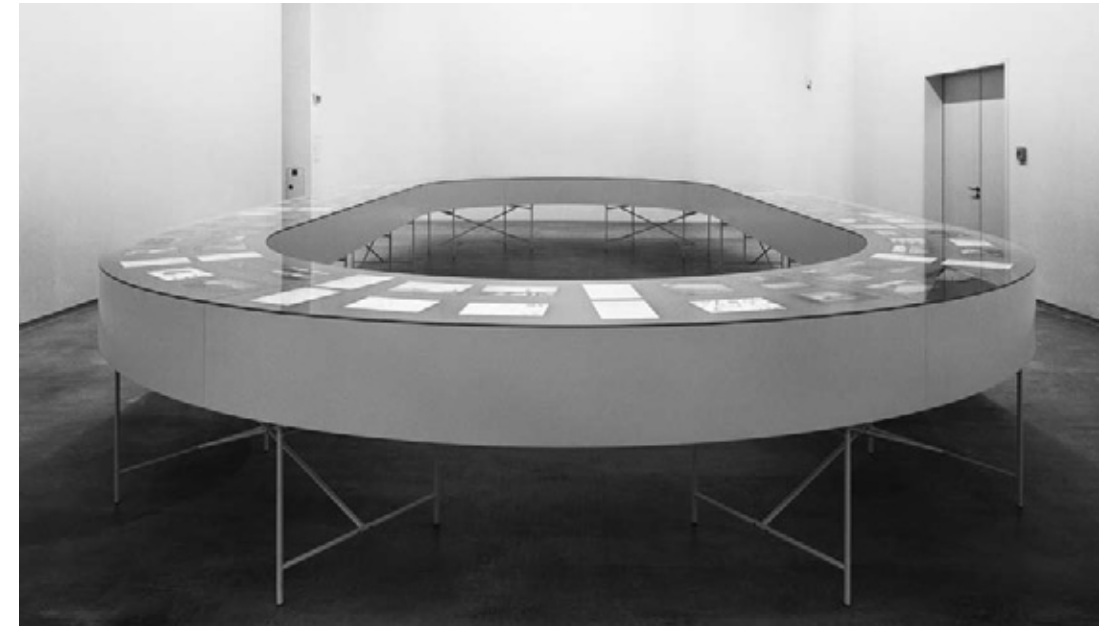
Ein Jahr später kommt es zu einer Fortsetzung der Ausstellung in Mailand. Bei Gió Marconi, dessen Galerie wir kurz zuvor erweitert und umgebaut haben, stellen wir den Lichttisch erneut aus. Er passt exakt in den neuen Ausstellungsraum und so entscheiden wir uns, keine Veränderungen daran vorzunehmen. Es erfolgt eine Aktualisierung des Katalogs, indem ein neues Cover

produziert und dem bestehenden Katalog umgelegt wird. Der neue Umschlag ist ein gefaltetes Poster, das die gelbe Empfangstheke der Galerie zeigt und auf der Rückseite einen Text von Luca Cerizza zur Ausstellung. Der Umschlag ist ein Lesezeichen, das zum Kapitel über das Projekt der Galerie führt. Eine weitere Änderung wird am Höfer-Bild vorgenommen, das nun eine Fotografie der Galerie Gió Marconi ist. Dargestellt ist das graue Büro, dessen ansonsten unsichtbare Gegenwart nun im Ausstellungsraum erscheint.



Ausstellungskatalog Michael S. Riedel

Michael S. Riedel wird eingeladen, seinen Beitrag fortzusetzen. Er verwertet die Restbestände der ersten Ausstellung. Die bei der Produktion des quadratischen Katalogs abgeschnittenen Zusatztexte, von Riedel aufgehoben und gelagert, bilden allein den neuen Katalog. Der physische Rest des Grafikertisches samt Leuchten, seit der Berliner Ausstellung zerlegt, wird als Gruppe von Einzelteilen im Vorraum der Galerie ab- und ausgestellt.



Ausstellungsansicht Kühn Malvezzi, Momentane Monumente, Leuchttisch



Druckertisch
Grafikertisch



Buchhandelstisch
Buchbindertisch



TIRALA



Wlfrid Kühn (Hg.): Michael S. Riedel: Tirala, Wien 2006

TIRALA ist der Name einer Publikation, die auf der Art Basel 2006 als Statement mit der Gabriele Senn Galerie vorgestellt wurde. Namensgeber ist der österreichische Sammler Dr. Lothar Tirala, der mit dem Kauf dieser Arbeit von Michael S. Riedel den Titel samt Messestand erwirbt und die Publikation dadurch finanziert. Auf dem Cover findet sich der Hinweis, **TIRALA** erscheine unregelmäßig, mit wechselndem Namen und Format. Letzteres gibt sich als Kopie des Kunstmagazins ARTFORUM zu erkennen, dessen Anzeigenmaterial auch übernommen scheint. Daran schließt Riedel seinen eigenen Inhalt an – und fügt am Ende leere Blätter hinzu, um so die Seitenzahl des Vorbilds zu erreichen. Der mit Tisch und Freischwinger möblierte Messestand kopiert eine von Heimo Zobernig 1992 für die Galerie Anselm Dreher produzierte Art Cologne-Koje aus 'einem Standregal mit schrägen Auflageflächen, einem Hängeregal mit Steckfächern sowie einem thekenartigen Board', die von Riedel nun als Fototapete verwendet wird. Riedel adaptiert einen bereits formulierten und präsentierten Diskurs, indem er mimetisch innerhalb vorhandener Strukturen agiert und gibt sich als subversiver Trittbrettfahrer. Fragestellungen zu Identität, Originalcharakter und Repräsentationsmodi des Kunstwerks werden im Falle von **TIRALA** dringlich; der Sammler wird in die Produktion der Arbeit involviert, seine Rolle im Kunstsystem thematisiert. Die Tragweite der Konzeption übersteigt die Begrenzungen des Magazins, sie eignet sich den Ausstellungsraum an. Riedel selbst spricht von einer 'Tournée-Skulptur'. Die Offenlegung von Re- und Post-Produktion impliziert die Frage nach Verhältnis und Ursprung von Form und Inhalt, umso mehr, als Riedel diese Aspekte als einzige Wiedererkennungsmerkmale seiner Arbeiten zulässt.

Lothar Tirala

Prozess

Der Künstler Michael S. Riedel produziert Texte, Poster oder Bücher, die für sein künstlerisches Schaffen wesentlich sind. Eine seiner jüngsten Arbeiten, eine Skulptur in Form einer Zeitschrift – von Riedel als 'Tournée-Skulptur' bezeichnet – nimmt formal ein bekanntes Kunstmagazin auf und basiert auf einer Sammlung aus fotografisch dokumentierten Ausstellungs- oder Alltagssituationen mit Riedel und anderen KünstlerInnen sowie transkribierten Tonaufnahmen. Wie kam es zum Kontakt mit Riedel? Mit welcher Anfrage sind Sie in das Projekt einbezogen worden?

Der Kontakt kam über Galerie Gabriele Senn, Wien, bei der ich in den letzten zwei drei Jahren schon Arbeiten von M. S. Riedel erworben habe. M. S. Riedels Konzept interessiert mich und ich stehe seit dieser Zeit zu seinem Werk. Die Anfrage war einerseits, ob ich für mich diese Öffentlichkeit haben möchte und ob mir das andererseits etwas wert wäre. Ich wurde von Gabi Senn aus ihrer Sicht in das Projekt eingeweiht und ergänzend hat Michael S. Riedel über mich Details, Fortschritt, Inhalt etc. auf dem Laufenden gehalten. Mein Wunsch war, direkt im Inhalt nicht aufzutreten.

Was haben Sie mit dieser Arbeit erworben?

Als Tiroler kann ich Ihnen mit einem aktuellen Bild antworten: Erworben habe ich einen abschmelzenden Gletscher, der sich irgendwie kleiner, d.h. mit weniger Eis (Publikationen) stabilisiert oder von dem nur geformte Umwelt übrig bleibt und das Eis in alle Windrichtungen verkauft und verschleppt.

Der ersten Ausgabe – mit Ihrem Namen **TIRALA** als Titel – sollen weitere unter neuem Namen und bei verschiedenen Galerien folgen. Haben Sie **TIRALA** als einzelne Arbeit erworben oder als Teil einer Werkgruppe? Wie wichtig ist **TIRALA** als Titel der Arbeit/der Publikation für Sie? **Derzeit ist es wohl eine Einzelarbeit. Ich hoffe doch, dass M.S. Riedel weitere Ausgaben auf den Markt**

bringt und daraus eine Werkgruppe wird. Die Idee hat sicher einiges an Entwicklungspotential, Breiten- und Vorbildwirkung.

Re-Präsentation

Der Titel auf dem Cover, der auf einen möglichen Inhalt verweist, stellt eine für alle sichtbare Verbindung zu Ihnen her. Damit ist auch ein Kontakt speziell zu Ihnen als Sammler und somit auch zum Kunstmarkt hergestellt durch ein Öffentlichkeit schaffendes Medium, vertrieben bisher vor allem auf Kunstmessen. Welche Rolle haben Sie übernommen bzw. ist aus dem Prozess heraus entstanden?

Werden Sie als Sammler zum Inhalt, zum Material, zum Katalysator, zum Medium oder zum exemplarischen Analyseinstrument? Welche Rolle spielt für Sie als Sammler die Produktion von Öffentlichkeit durch Ihren Namen? **Man könnte mich in der Rolle des Mentors sehen, dessen beabsichtigter Einfluss aber nur bis in die Tiefe der Druckerschwärze reichen sollte. Vielleicht? Eigentlich unbeabsichtigt, aber inzwischen unzweifelhaft, fällt mir die Rolle des Beneideten zu. In dieser Rolle aber lebt man bei uns recht schnell und oft zu unrecht, aber im Kontext mit der 'Tournée-Skulptur' macht mir diese Rolle auch 'diabolische Freude'. Diese Publikation bewirkt durch viele Eingriffe Neugierde, und der Titel wirkt hypnotisch wie ein Astloch in einer hohen Bretterwand.**

Sie sind im Vereinsvorstand des Kunstraum Innsbruck. Seit 2000 ist die inhaltliche Grundausrichtung des Kunstraums enger definiert. 'Künstlerische Arbeitsprozesse und Strategien sollen in Ausstellungsprojekten transparent gemacht und aktuelle künstlerische Produktion einer historischen Reflexion unterzogen werden.' Wie sehen Sie diese Form der Sichtbarmachung Ihrer Person in einem ökonomischen Kunstkontext (Galerie, Messe) im Verhältnis zu Ihrer Position als Obmann? **Ich denke, dass Sie eine Unvereinbarkeit vermuten. Ich sehe wenig Kontroverses in diesen beiden Positionen: Sammler/Obmann 'Kunstraum Innsbruck'. Es geht mir immer darum, dem Künstler und seinem Werk die notwendige Öffentlichkeit zu ermöglichen. Als**

Privatmann auf eigene Rechnung, als Obmann auf die Rechnung anderer Mäzene. Gleich ist sogar, dass ich auf beiden Seiten als Bettler auftrete: um Kunst oder um Geld. Eine Art dieser Skulptur im Kunstraum Innsbruck ist durchaus denkbar und machbar, der Titel ist nahe liegend, ist aber nicht so leicht in Ähnlichkeit zum Vorbild zu finden. Der Titel fällt in die Verantwortung des Künstlers M.S. Riedel. Ergänzen möchte ich, dass die Entscheidung für künstlerische Positionen in unserem Verein der hauptamtliche Kurator, Stefan Bidner überantwortet bekommen hat, der alleinverantwortlich über die Ausstellungen entscheidet. Sein Programm und Engagement im Jahre 2004 und 2005 ist im Katalog Der soziographische Blick/The socio-graphic view dokumentiert.

Wie kann die Arbeit ausgestellt werden?

Die Arbeit kann in jeder dem Künstler notwendig erscheinenden Art präsentiert werden, als Installation, Konzept, in einer Koje, einem Raum, usw. Egal.

Kontext

Welche Rolle nehmen Ihrer Meinung nach die KäuferInnen der Publikation **TIRALA** ein? Ist es eine Dokumentation des Projekts **TIRALA** oder besitzen die KäuferInnen einen Teil einer Skulptur, die Sie finanziert haben? **Publikationserwerber sind für mich alle Freiwillige, aber eigennützige Sponsoren des Projektes ohne weiterreichende Rechte. Um beim obigen Bild zu bleiben, Menschen, die ein Stückchen Gletschereis, Künstlerleben, Astloch oder/und Werk abgeschleppt haben und**

es in der Welt, hoffentlich, verteilen.

Liest man **TIRALA**, so glaubt man eine Art Dokumentation von künstlerischem Leben und Schaffen vor sich zu haben. Gleichzeitig stellt die Arbeit eine Kopie eines bekannten Kunstmagazins dar, was wiederum die künstlerische Strategie ist. Was dokumentiert dieser Report Ihrer Ansicht nach? Was ist in einer Skulptur als Publikation möglich, das in einem architektonischen Raum – im gewöhnlichen Ausstellungsraum – nicht möglich ist?

Der Report scheint mir Teil des Werkes. Genaueres lässt sich aber von Kunsttheoretikern erfahren. Die neue Ebene besitzt sicher wieder Werkcharakter. Der offensichtliche Vorteil des gedruckten Buches liegt in seiner geduldigen Verfügbarkeit, es lebt physisch mit seinem Besitzer. Der Nachteil, dass das Begreifen des Installativen die Architektur und den Raum braucht für das 'Aha-Erlebnis'. M.S. Riedel wirft sein Netz eines Werkbegriffes aber über beides. Ich glaube, dass das doch eine typische Frage an M.S. Riedel wäre.

Sehen Sie außerhalb der Kunstwelt ähnliche Strategien der Offenlegung, aber auch der Verwirrung? **Überall und permanent. So allgegenwärtig, dass wir es gar nicht merken. Also hier fängt dann Diskussion an. Zum Schluss verrate ich kein Geheimnis: M.S. Riedel hat bei uns im Kunstraum Innsbruck im Januar 2007 eine Einzelausstellung. Wie nicht anders denkbar: Es gibt eine Publikation.**
Dezember 2006



Michael S. Riedel: Tirala, Statement Art Basel, Gabriele Senn Galerie, 2006

Index-Display / 11. – 16.07.2006, HfG Karlsruhe



Index, Rundgangspräsentation, HfG Karlsruhe, 2006

Ausgehend von einer Rundgangspräsentation stellte sich im Sommersemester 2006 des Studiengangs Ausstellungsdesign und kuratorische Praxis die Frage nach der Ausstellbarkeit von Arbeitsabläufen: Wie können Prozesse des Sammelns, Recherchierens und Analysierens in der praktischen wie auch theoretischen Arbeit so transferiert werden, dass sie in einem Präsentationsobjekt Ausdruck finden und wie kann eine einfache Illustration der Inhalte vermieden werden? Nach einem standardisierten Ordnungsprinzip wurden die Inhalte zunächst textlich und bildlich in Form eines Index inventarisiert: die Vorträge von Lucy Byatt, Axel John Wieder, Karin Geiger und Ute Meta Bauer / Wilfried Kühn, die Referate zu historischen Ausstellungen wie **Information, von hier aus, This is Tomorrow** und anderen, die eigenen praktischen Projekte sowie die zahlreichen gemeinsamen Besuche von Ausstellungen und Ausstellungsräumen. Der kuratorische Grundsatz der Selektion wird exemplarisch auf diese Zusammenstellung angewandt. Gleichzeitig bildet er die thematische Grundlage der Publikation **Displayer**. Die Präsentation des Index als Zwischenbericht ermöglicht einen Blick in die Werkstatt. Die Präsentationsform ist ein Arbeitstisch, der in Form einer Theke zum Display verändert wurde: Es handelt sich um ein 1.6-fach vergrößertes Eiermann-Gestell mit einer ebenfalls 1.6-fach vergrößerten Arbeitsplatte. Durch die Skalierung wird der individuelle Arbeitstisch zum öffentlichen Präsentationsobjekt und verlässt den Seminarraum, um in Beziehung zum Maßstab des Lichthofs in der Hochschule für Gestaltung zu treten.

Adam Wieland

DISPLAYER Als Sie 1963 als Werkstattleiter an die Technische Hochschule Karlsruhe kamen, an der Egon Eiermann seit 1947 lehrte, waren die 'Eiermann-Tische' dort schon zehn Jahre in Benutzung.

ADAM WIELAND Das Original mit dem fest verschweißten, schräg liegenden Kreuz ist von der Firma Max Meier in Grötzingen gefertigt worden. Mit diesem Modell war immer der Transport des Tischgestells das Problem: Ein Gestell ins Auto, und es war voll, es sei denn, man hatte einen VW-Bus. 1964 zog ein Assistent von Eiermann nach Freiburg. Er kam in meine Werkstatt an der Architekturfakultät und hat mich gebeten, das Tischgestell auseinanderzusägen und wollte es in Freiburg wieder zusammenschweißen. Ich habe ihm gesagt: 'Das machen wir anders!' Ich habe das Gestell schraubbar gemacht, das Kreuz senkrecht gestellt – dann war er ganz happy! Egon hat das begutachtet. Danach habe ich noch zwei für einen Assistenten oder für das Sitzungszimmer der Fakultät angefertigt. Es wurden immer mehr. Ich habe nach Feierabend kleine Serien hergestellt und musste an die Uni etwa fünf Prozent als Nebentätigkeit abgeben.

In der Folge wurden also auch an der Technischen



Index-Display Displayer

Hochschule nur noch ihre Modelle eingesetzt?

Ja, für das neue Gebäude der anorganischen Chemie und die heutigen Übungssäle habe ich bereits die Tische hergestellt.

Wie war Egon Eiermanns Auffassung von der Vermischung der Gestellformen?

Dem war das egal.

Gibt es die Firma Max Meier noch?

Nein, die ist vor vier, fünf Jahren Pleite gegangen. Aber die Tischproduktion hatten sie schon ziemlich bald eingestellt. In der Hauptsache haben die Tribünen gebaut.

Waren die Höhenversteller beim Original vorgesehen?

Das Original war 62 cm hoch. Der Clou war der, dass jeder Student damals eine Zeichenschiene hatte. Wenn er die Platte schräg haben wollte, legte er Backsteine hinten unter die Füße oder schob die Platte nach hinten, denn dann fällt die vordere Kante so drei Zentimeter herunter. Die Höhe ist nur als Zeichentisch gedacht.

Die Eiermann'schen Stühle gibt es in vielen Variationen, auch ein als Bausatz lieferbarer Stuhl wurde bereits 1949 hergestellt. Haben ihn solche Modifikationen für das Tischgestell nicht beschäftigt?

Das weiß ich nicht. Den Tisch hat er auch nicht ganz allein entwickelt, sondern Studenten waren da beteiligt. Vor dem fest verschweißten gab es noch eine ähnliches Tischgestell, und zwar sah das so aus (zeichnet).

Diese Gestelle wurden um 1944 in seinem Ausweichbüro in Beelitz, der 'Baracke', benutzt. Hat er das auch selbst entworfen?

Ich weiß nicht, wer das entworfen hat. Vermutlich hat er es gemacht. Allerdings hat dieses Modell gewackelt. Das Originalgestell ist nach einem Gussgestell von 1900 entstanden, das sicher 100 Kilo wiegt! Das ist ein Kunstguss und besteht auch aus zwei Seitenteilen mit Kreuzstreben in einem Stück, das Ganze verschraubt.

Höhenverstellbares Gussgestell, ca. 100 Jahre alt

Ich bin zufällig durch die Brüder Biro darauf gestoßen, die Mitarbeiter im Büro Eiermann waren. Die erzählten mir, dass dieses Gestell, von dem Egon abgekupfert hat, beim Fehrenbach steht. Fehrenbach war hier der Schreiner, mit dem Egon viel zusammengearbeitet hat. Sie waren auch befreundet. Ich habe Fehrenbach einmal gefragt, wo er dieses Gestell her hatte: Er meinte, von irgendeiner Entrümpelung. Eines hatte er noch auf dem Speicher, das hat er mir gegeben. Vor fünf, sechs Jahren hat die Witwe Brigitte Eiermann die Rechte für alle Möbel, Lampen und korbgeflochtenen Sessel der Firma Lampert und Gudrow in Stuttgart verkauft. Damals gab es eine Auseinandersetzung über die Rechte an diesem Tischgestell, obwohl ursprünglich außer ein paar Stühlen, wie dem Klappstuhl, gar nichts geschützt war. Der Anwalt der Brigitte Eiermann schlug vor, meine Abänderung Eiermann/Wieland zu nennen. Damit kann ich leben. Ich habe das als Gebrauchsmuster schützen lassen, aber das Patent ist abgelaufen. Jetzt wird das verschraubbare Gestell mit schräg liegendem Kreuz als Eiermann I und den (zeigt auf seine Version) als Eiermann II verkauft, und ich benutze den Namen Eiermann gar nicht.

Wie nennen Sie Ihr Tischgestell?

Nur 'Zeichentisch'. Auf meiner Homepage steht die Geschichte, wie ich das Original veränderte. Das ist ja mein Entwurf! Der Name spielt bei mir keine Rolle. Ich hab ja fast nur Privatkunden, die wissen, dass ich nur das Modell mit den senkrechten Streben mache.

Binnen eines Jahres nach dem Entwurf 1953 taucht das Originalgestell außerhalb der Technischen Hochschule auch in der Matthäuskirche in Pforzheim als Subkonstruktion für Altar und Taufbecken, sowie als Stütze eines Klavichords in der Wohnausstellung der Mailänder Triennale auf. Es scheint, als hätte Eiermann diesen Entwurf, anders als die vielen Varianten von den Stahlrohrstühlen, später nicht mehr weiterverfolgt?

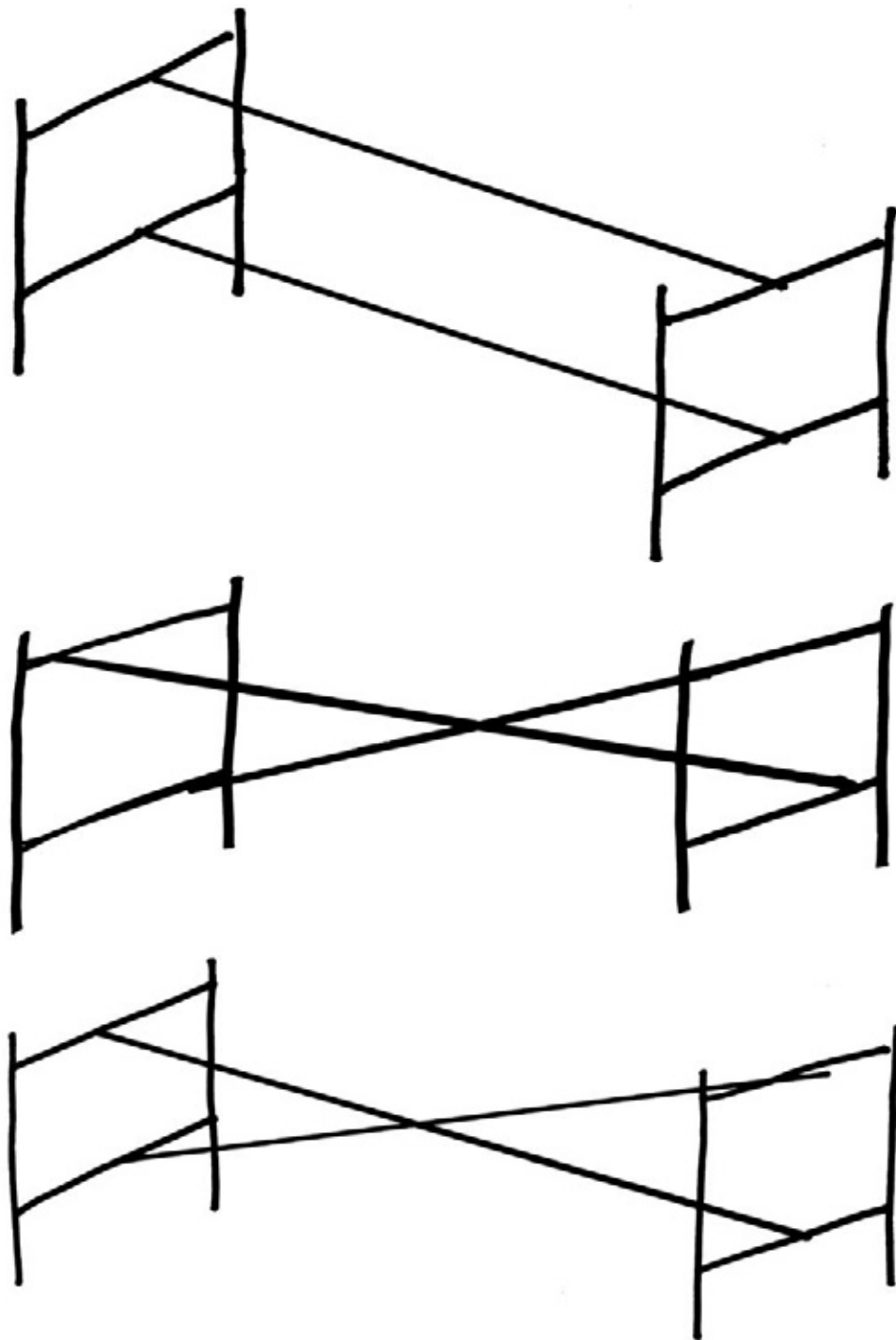
Er hat sie auch nicht vertrieben. Max Meier hat sie hergestellt und wenn es Bedarf gab, konnte man es dort bestellen. Außerhalb Karlsruhes ist nicht viel passiert.

Aber heute hat fast jedes Architekturbüro diese Tische! Aber nicht die fest verschweißten, sondern diese.

Wie kam es dann dazu, dass dieses Tischmodell derart Verbreitung gefunden hat?

Als ich an der Architekturfakultät anfang, gab es dort etwa 70 Studienanfänger. Die Zahl ist jedes Jahr gestiegen. Als ich dort 1992 aufgehört habe, waren es bereits 185. Da die großen Übungssäle erst später gebaut wurden, hat fast jeder Student bei mir einen Tisch gekauft. Ich habe ein in schwarz lackiertes Gestell – damals gab es noch keine Verchromung – für 28 Mark verkauft. Als mein Chef, Professor Lederbogen, in Ruhestand ging, war ich 58 Jahre alt. Ich habe überlegt, ob ich an der Uni weitermachen soll. Aber da ich das Grundstück hier bereits hatte, habe ich eine eigene Werkstatt gebaut und habe meine Tische hergestellt. Die Studenten haben die dann nach dem Studium bei mir bestellt, wenn sie ein eigenes Büro hatten, beim Bauamt gearbeitet haben oder Professor waren oder weiß der Kuckuck.

November 2006



Zeichentischgestelle: Frühe Version von Egon Eiermann, Egon Eiermann, Adam Wieland (von oben nach unten), Zeichnungen Adam Wieland