

Displayer 02

Fluxshop / 005

Konzept. Aktion. Sprache. / 019

Sammlung Zobernig / 035

This is what we share / 047

Generali Foundation / 067

Zwei Privatsammlungen / 081

St. Georgen / 131

Musée d'Art Moderne / 145

Candida Höfer. Werkgruppen seit 1968 / 161

Phenotypes/Limited Forms / 171

Playground Surrealism / 185

Vorwort

Die Publikationsreihe **Displayer** ist wesentlicher Teil der Lehre im Studiengang Ausstellungsdesign und kuratorische Praxis an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Sie ist Recherchewerkzeug und zugleich Bestandsaufnahme zu Themen der Ausstellungspraxis. Auf Grundlage unterschiedlicher O-Ton-Formate wie Vortrag, Telefonat, Gespräch oder Interview, Rundgang, Chat und E-Mail-Austausch setzt das vorliegende Heft eine editierte Text- und Bildsammlung zu Strategien des Ausstellens im Raum fort.

Die zweite Ausgabe des **Displayer** veröffentlicht O-Töne von KünstlerInnen, KuratorInnen, ArchitektInnen, SammlerInnen, einem Computerspezialisten und einem Museumsverwalter. Die einzelnen Beiträge tragen kaleidoskopisch eine Untersuchung zusammen, die sich mit jenem Prozess des Ausstellens beschäftigt, welcher vor der eigentlichen Präsentation liegt: der spezifischen Auswahl von Ausstellungsstücken und deren Sichtbarmachen im Raum.

Je konkreter ein Präsentationskonzept wird, desto präziser werden die Kriterien für die Auswahl der Werke. Zahlreiche, zum Teil heterogene Faktoren wie auch Interessen prägen zu unterschiedlichen Zeitpunkten die individuellen und wissenschaftlichen Auswahlkriterien. KuratorInnen und AusstellungsarchitektInnen sind an diesen Prozessen ebenso beteiligt wie SammlerInnen von Kunst und die KünstlerInnen selbst. Zentral ist hierbei jedoch vor allem der Ort der Präsentation: Sowohl Bedingungen der räumlichen Architektur als auch institutionelle Kategorien beeinflussen maßgeblich die Entscheidungen und schließlich die öffentliche Sichtbarkeit.

Jede Ausstellung stellt eine temporäre Sammlung dar. Eine Sammlung entsteht nicht durch Anhäufung, sondern durch Weglassen von Objekten. Sie kann nie vollständig sein, da sie sonst ihre Natur des Werdens und der Veränderung verlieren würde. Oder wie der Publikationstitel zur Geschichte des Sammelns festhält: **Macrocosmos in Microcosmo** (hg. v. Andreas Grote, Opladen 1994). Wie eine Ausstellung folgt auch die Sammlungsprogrammatisierung kaum faktischen Ordnungsprinzipien wie Größe, Entstehungsjahr, Technik oder Medium. Im Gegenteil: In einer Ausstellung wird die Auswahl der Exponate so präsentiert, dass neue Zusammenhänge und inhaltliche Interpretationen ablesbar werden, die einerseits einem wissenschaftlichen Auftrag folgen können und andererseits die Subjektivität von KuratorIn oder SammlerIn ins Zentrum rücken. Ihr selektiver Blick erhält durch die Präsentation im Raum eine an Ort und Zeit gebundene Manifestation, die einer eigenen Logik folgt. Daraus resultiert, dass der Ausstellungsrundgang des Betrachters bzw. der Betrachterin dieser spezifischen Optik zu Grunde liegt und ortsabhängige Komponenten wie Wegführung, Blickachsen und auch Lichtsituationen den Blick sowie die Bewegung im Raum lenken.

Jede Ausstellung ist zugleich ein Publikationsinstrument. Die Präsentation einer Sammlung als Ausstellung im Raum veröffentlicht den selektiven Blick. **Displayer 01** untersuchte anhand verschiedener Projekte und Positionen die Aktivierung von Räumen durch Ausstellungsarchitekturen im Zusammenwirken mit dem kuratorischen Konzept: 'display' findet etymologische Erklärungen im lateinischen 'displicare' – 'entfalten', 'offen legen', 'ausbreiten'. Wenn wir dem Prinzip des Ausbreitens weiter folgen, liegt im Ausstellungsdesign das Potenzial eines publizistischen Vokabulars, das eine räumliche Form entwirft, um Öffentlichkeit anzusprechen. Ähnlich dem grafischen Design für eine Publikation erzeugt das kuratorische Design für eine Ausstellung eine Ordnung innerhalb der ausgewählten Informationen und stellt zugleich eine Seh- sowie Erinnerungsmaschine zur Verfügung. Die Ordnung im Raum führt nicht nur den Blick des Betrachters bzw. der Betrachterin, sondern befähigt das Gedächtnis, die spezifische Optik und Auswahl

später wieder abzurufen. Diese Strategien des Sichtbarmachens führen zu einer Politik der Sichtbarkeit: Wie wird etwas gezeigt? Was wird erinnert? Was bedeutet das für die Präsentation einer Sammlung? Findet sowohl die Sammlungspräsentation als auch die Erinnerung eigene Formen der Konservierung – wie Archivierung, Katalogproduktion, Berichterstattung –, müssen wir auch nach Prozessen der Geschichtsschreibung fragen. Erst die öffentliche Zugänglichkeit einer Sammlung lässt Verfahren einer multiplen Betrachtung und kritischen Dokumentation zu.

Displayer 02 untersucht in elf Kapiteln unterschiedliche Sammlungsstrategien in Verbindung mit deren Präsentationskonzepten. Ausgangspunkte der Befragungen sind private und institutionelle Kunstsammlungen wie auch künstlerische Praktiken. Ziel der Publikation ist die genauere Unterscheidung verschiedener Sammlungstypologien. Wie bereits die erste Ausgabe des **Displayer**, tritt auch die zweite Ausgabe mit Fragen an ProtagonistInnen heran, diesmal jedoch unter verändertem thematischen Fokus: **Fluxshop** wie auch **Konzept. Aktion. Sprache.** sind neue Präsentationen der Sammlung des MUMOK in Wien. Die Kapitel untersuchen das schwierige Spannungsverhältnis zwischen künstlerischen Werken, die im historischen Moment oder außerhalb des Museums existieren und der auf Zeitlosigkeit angelegten musealen Präsentation. **Sammlung Zobernig** trägt jene neuralgischen Punkte der Kunstinstitution zusammen, welche für die Produktion von öffentlicher Sichtbarkeit eingesetzt werden. **Andreas Siekmann, Ján Mančuška** und **Elmgreen & Dragset** argumentieren mit unterschiedlichen Begriffen wie 'zonale Einteilungen', 'Time' oder 'Specifications' über das, was wir in einer Ausstellung miteinander teilen: den Raum. Das Thema der Privatsammlung wird in den Kapiteln **Generali Foundation, Zwei Privatsammlungen** und **St. Georgen** einer weiteren Differenzierung unterzogen; Themen wie Sammlungsstandort, Imagetransfer, Interessenkonflikte und Subjektivität stehen hier im Mittelpunkt. Marcel Broodthaers hat mit seinem **Musée d'Art Moderne, Département des Aigles** sowohl die Absurdität von Auswahlkriterien als auch museale Präsentationsstrategien offen gelegt und damit eine Reihe von KünstlerInnen beeinflusst. Wie sieht eine Aktualisierung dieser Haltung aus? Auch der fotografische Blick unterliegt einer spezifischen Optik. Auf sehr unterschiedliche Weisen wird in den Kapiteln **Candida Höfer** und **Phenotypes/Limited Forms** Fotografie als Sammlungsinstrument thematisiert: zum einen das Sammeln von Räumen bei Höfer, zum anderen die Erstellung einer persönlichen Sammlung anhand des Fotoarchivs von Linke, von dem auch der farbige Bildteil dieser Ausgabe stammt. In der Souvenir- und Objekt-Sammlung der Künstlerin **Madelon Vriesendorp**, die bisher vor allem durch ihre Zeichnungen in Zusammenarbeit mit Architekten wie Rem Koolhaas und Charles Jencks bekannt ist, rücken weitere Aspekte ins Zentrum: Mit welchen Maßstabsverhältnissen haben wir es zu tun, wenn ein selektiver Blick auf die Welt durch eine Auswahl von Objekten in einem architektonisch begrenzten Raum ausgebreitet wird?

Doreen Mende

Foreword

The publication series **Displayer** is an essential part of the teaching program in the Department of Exhibition Design and Curatorial Practice at the Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. It is both a research tool and a way of taking stock of specific subjects relating to exhibition praxis. On the basis of original materials in various formats—lectures, telephone calls, conversations or interviews, tours, online chats, and e-mail exchanges—the present volume is the continuation of a published collection of texts and images on strategies for exhibiting in space.

The second volume in the **Displayer** series offers original texts by artists, curators, architects, collectors, computer specialists, and a museum administrator. The individual contributions bring together kaleidoscopically an investigation concerned with part of the exhibition process that precedes the presentation proper: the specific selection of exhibits and making them visible in space.

The more specific a presentation proposal is, the more precise will be the criteria for selecting the works. Numerous, sometimes heterogeneous factors and interests influence individual and scholarly selection criteria at various times. Curators and exhibition architects are involved in these processes as are art collectors and the artists themselves. The site of the presentation is particularly important here as well: both the architectural circumstances of the space and institutional categories crucially influence the decisions and ultimately the public visibility.

Every exhibition represents a temporary collection. A collection is not, however, solely the result of the accumulation of objects but also of their exclusion. It can never be complete as otherwise it would lose its qualities of development and change, or, as the title of a publication on the history of collection would have it: **Macrocosmos in Microcosmo** (ed. Andreas Grote, Opladen 1994). Like that of an exhibition, the program for a collection can scarcely follow principles for ordering facts such as size, date, technique, or medium. On the contrary, in an exhibition the selection of exhibits is presented in such a way that new contexts and interpretations of the subject matter can be read out of it. They can follow a scholarly mission, on the one hand, and focus on the subjectivity of the curator or collector, on the other. Through its presentation in the space, its selective gaze takes on a manifestation tied to a specific place and time that obeys its own logic. Consequently, the viewer's path through the exhibition is based on these specific optical qualities, and site-specific components such as routes, axes of sight, and lighting situations govern both the viewer's gaze and movements in the space.

Every exhibition is at the same time an instrument for publishing. The presentation of a collection as an exhibition in space publishes the selective gaze. **Displayer 01** examined various projects and artistic positions in order to explore the activation of spaces by means of the exhibition architecture in conjunction with the curatorial concept: the etymological roots of 'display' lie in the Latin word 'displicare', which means 'unfold,' 'lay open,' 'spread out.' If we pursue the principle of spreading out further, the exhibition design possesses the potential of a publishing vocabulary that shapes a spatial form in order to address the public. Like the graphic design of a publication, the curatorial design for an exhibition creates order within the information selected and at the same time offers a mechanism for seeing and remembering. The ordering in space not only guides the viewer's gaze but also enables the memory to call up the specific optical qualities and selection later. These strategies of making visible lead to a politics of visibility: How is something shown? How does one remember? What does that mean for the presentation of a collection? If both the

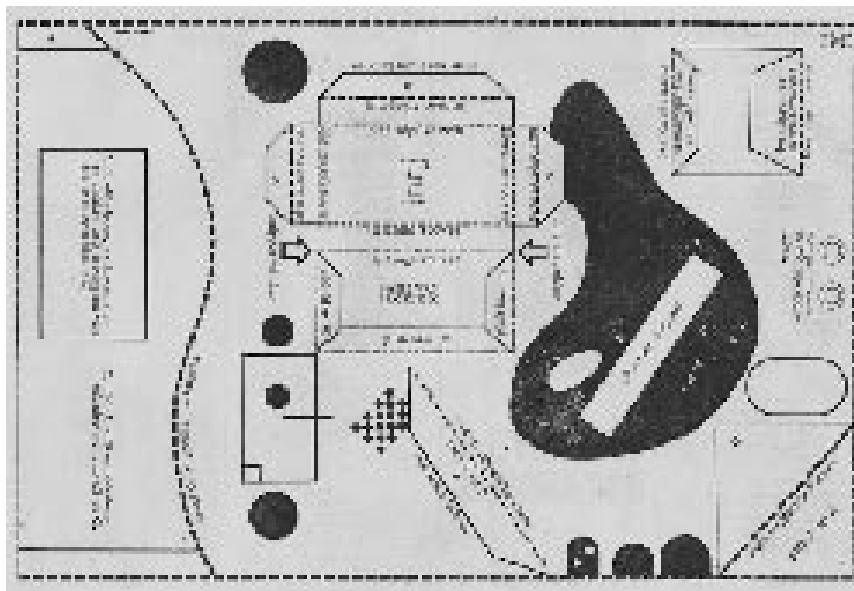
presentation of a collection and memory have their own forms of conservation—such as archiving, producing a catalog, reporting—then we also have to inquire into processes of historical writing. It is only with public access to a collection that procedures such as multiple viewing and critical documentation become possible.

Displayer 02 explores in eleven chapters various collecting strategies in connection with their presentation concepts. The points of departure for these examinations are private and institutional art collections as well as artistic practices. The objective of the publication is to distinguish more precisely between various typologies of collection.

As in the first volume of the **Displayer** series, the second one also puts questions to the protagonists, though this time the thematic focus has changed. **Fluxshop** and **Concept. Action. Language.** are new presentations of the collection of MUMOK in Vienna; those chapters examine the difficult tension between artistic works, which exist in the historical moment or outside of the museum, and their presentation in the museum, which aims at timelessness. **Zobernig Collection** brings together the critical points of the art institution that are employed for the production of visibility and publicness. **Andreas Siekmann, Ján Mančuška, and Elmgreen & Dragset** argue using various terms such as 'division into zones,' 'time,' and 'specifications' about what we share with one another in an exhibition: the space. The theme of private collections is examined in greater detail in the chapters on the **Generali Foundation, Two private collections, and St. Georgen**; themes such as the location of the collection, image transfer, conflicts of interest, and subjectivity are the focus. With his invention of the **Musée d'Art Moderne**, Marcel Broodthaers exposed not only the absurdity of selection criteria (in this case, the motif of the eagle) and strategies for presentation in a museum; in the process he influenced a series of generations of artists. What would an update of it look like today? The photographic gaze is also subject to a specific optical quality. In very different ways, the chapters on **Candida Höfer** and **Phenotypes /Limited Forms** thematize photography as an instrument of collecting: first, the collecting of spaces in Höfer's work; second, the creation of a personal collection in the form of Linke's archive of photographs, which makes up the color section of the present volume. In the souvenir and object collection of the artist **Madelon Vriesendorp**, who is known above all for her drawings in collaboration with architects such as Rem Koolhaas and Charles Jencks, other aspects come to the fore: What relationships of scale are we confronted with when a selective gaze at the world is spread out as a collection of objects in an architectonically defined space?

Doreen Mende

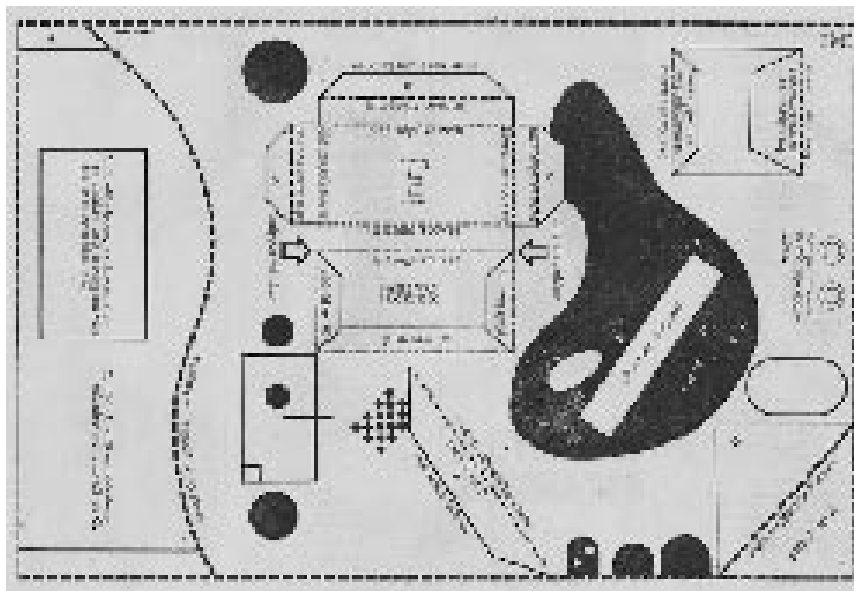
Fluxshop / 15.12.2006 – 29.06.2008, Fokus 03, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien



Willem de Ridder: Fluxus-Bastelbogen. Halbseitig erschienen in KUNST VAN NU auf S. 7 als Spezialbeilage in der holländischen Zeitung Algemeen Handelsblad. Gestalter/Herausgeber: Willem de Ridder und Wim T. Schippers, 1966.

Der Begründer von Fluxus, George Maciunas, fordert in seinem **Manifesto** von 1963 eine neue Form der Kunst, ein 'Abführmittel' für die intellektuelle und kommerzialisierte Kultur. In seinem New Yorker Loft entwirft er den **Fluxshop**, der nicht auf einen konkreten Ort festgelegt ist. Vielmehr handelt es sich um ein systematisches Konzept zur Distribution von Fluxus-Objekten: Schachteln mit Dingen aus einfachen Materialien wie auch Textanweisungen – wesentlich ist das performative Element dieser Objekte. 1964 ernennt Maciunas den Amsterdamer Künstler Willem de Ridder zum Vorsitzenden von Fluxus in Nordeuropa. De Ridder erfindet darauf folgend das **European Mail-Order Warehouse** mit der Vertriebszentrale in seiner Amsterdamer Wohnung. Fluxus entsteht durch Ereignisse als unmittelbare Ansprache an die BetrachterInnen, die dadurch selbst zu AkteurInnen werden. Diesen Anspruch realisiert de Ridder heute durch das Internet: Auf www.ridderradio.com veranstaltet er regelmäßig Livechats, aus denen auch das folgende Interview mit Displayer hervorgegangen ist. Welche Anforderungen stellt die explizite Verweigerung von Musealisierung an zeitgenössische Ausstellungspraxis in Institutionen? Wie kann Zufälligkeit vermittelt werden, wenn der Ort der Wahrnehmung, das Museum, strengen Verhaltensregeln unterliegt? Gemeinsam mit den MUMOK-KuratorInnen Susanne Neuburger und Achim Hochdörfer haben die Ausstellungsarchitekten Kuehn Malvezzi für die Ausstellung **Fokus 03** ein Raumkonzept entwickelt, das die Sammlungswerke aus Fluxus, Pop-Art und Concept-Art neu präsentiert: Das Modell eines Magazins – im Sinne von Shop, Lager und Zeitschrift – thematisiert sowohl Musealisierung (Depot, Archiv) als auch Publikationsdisplays.

Fluxshop / 12/15/2006 – 06/29/2008, Fokus 03, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien



Willem de Ridder: Fluxus-Punch-Out. On a half page published in KUNST VAN NU, p. 7, as a special supplement of the *Durch* news paper *Algemeen Handelsblad*. Designer/Editor: Willem de Ridder and Wim T. Schippers, 1966.

In his **Manifesto** of 1963, the founder of Fluxus, George Maciunas, called for a new form of art, a 'purging' of intellectual and commercialized culture. In his New York loft, he designed the **Fluxshop**, which is not tied to a specific place. Rather, it is a systematic concept for distributing Fluxus objects: boxes with things of simple materials and written instructions—the performative element of these objects is essential. In 1964 Maciunas appointed the Amsterdam-based artist Willem de Ridder chairman of Fluxus for northern Europe. De Ridder then invented the **European Mail-Order Warehouse**, whose distribution center was in his Amsterdam apartment. Fluxus emerges from events as direct address to the viewers who thus become participants themselves. De Ridder achieves this address today through the Internet: at www.ridderradio.com he organizes live chats from which the following interview with *Displayer* is taken. What demands does the explicit refusal of 'museumization' place on the contemporary practice of exhibitions in institutions? How can randomness be communicated when the place of viewing—the museum—is subject to strict rules? Together with Susanne Neuburger and Achim Hochdörfer, curators at **MUMOK**, the exhibition architects, Kuehn Malvezzi, developed a concept for the space of the exhibition **Fokus 03** that presents works from the collection from the Fluxus, Pop, and conceptual art movements in a new way: the model is that of a 'Magazin'—in German 'shop', 'warehouse', as well as 'magazine'—which makes the museum (depot, archive) its theme, as well as publication display.

Willem de Ridder

The sound of an accordion can be heard, a rustling at the microphone. After a while, the melody stops.

WILLEM DE RIDDER Rhmmhm (sings, picking up the accordion tune). Yappadappada yadidadadi yadadadidyadadam yadadam. Hi Displayer! We have a date! Mmh. Aha. Yapadada mmmhbodidodi.

Yes. Okay dear chatters. Hello Displayer. Hello. Hahaha. Rhmmhmmhm. Tonight I have to give a little introduction. Tonight I'm gonna be interviewed on this program by Displayer! Yeah. And I'm going to tell a story of a long time ago. And Displayer is actually in Germany, somewhere I think in Karlsruhe and Berlin. Displayer is a magazine, a very famous art magazine, yes, and they want to interview me. I got your question, Displayer.

DISPLAYER How did you get to know George Maciunas? Long time ago. Rhmm. Now can you start recording because it's a story about a long time ago. Rhmm. Yeah it's quite a story. Actually it all started in the early sixties, late fifties. I brought together all the young, big name Dutch composers. I got them to do three concerts under the name of the Mood Engineering Society, DE M.E.S. to do the first performances and happenings and events and what have you. And it was very exciting, because there was new music, there were new developments. But the press was absolutely disgusted and angry, so they were terrified for their carriers, oh yes, they had all studied and wanted to become famous composers. So they stopped, they were terrified. So they totally forgot about it. I was a little disappointed because I thought: this is where we have to go! Then I heard about Nam June Paik, the guy from Korea. He had an exhibition in Wuppertal in Germany. I'd already heard many interesting things about him. So I went to a local magazine in Holland named HP, the Haagse Post and did a little interview

with him. So I hitchhiked to Wuppertal, I had no money and there I met Nam June Paik. And the interesting thing was that we had a long, long talk. I was telling him about my disappointment with all the composers and all the weird things I was doing and he said: 'You should be part of Fluxus!' And I said: 'Fluxus?' 'Yes, we talked all about it,' he said, 'in fact what you have been doing already for years is what Fluxus is doing. Like so many artists now were stepping out of art and actually doing completely different things.' I said, 'Okay, okay.' He said, 'You will hear from us.' He was one of the first ones to start working with video, with television. So what happened was that, I think a week or so later I got a telephone call in Amsterdam. It was George Maciunas! And George Maciunas worked for a magazine. He was an editor for a magazine for the US Army, still in Germany at that time. He was actually from Lithuania. He said to me, 'You should be part of Fluxus! I got the whole story from Nam June Paik and you should be absolutely part of it.' He said, 'We are coming to Holland in a gallery in the center of town. And you should be part of this performance. Your first Fluxus performance.' Indeed, George Maciunas kept in contact. And at some point indeed they came to the center of town. There was a gallery then. And there were Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik and many other artists. I felt right at home. I had stopped with painting. So what happened was that I took the last white piece of paper from my easel where I worked on and I crumbled it up and I said, 'This is my last work of art.' This crumbled piece of paper. I started to make crumbled music and crumbled theatre and crumbled fashion and crumbled paintings and crumbled statues etcetera, etcetera. There at my first performance I did something with my big crumbled paper balls, burning them at the end. It was quite nice. Vostell was there, too. Yeah, incredible things happened. We did performances all through the streets and so. It was wonderful! From now on I was part of Fluxus. I got invitations to do all sorts of concerts, as they called them. All over Europe with all those people. It was a very nice community spirit. People were really open to each other. There was no competition, you

know. It was like a fantastic party. The crumbled papers became quite popular. In fact, they even made the pages of Stern magazine in Germany! I did a television program in 1963 on VARA TV the very first television studio that Holland had and it was called Signalement. For the first time, we announced Fluxus and Pop Art and Zero on national television. Again the press was really quite enraged about us, they made it all up, names like Warhol, they clearly made up. You can actually see the film still if you go to my site willemderidder.com, you see a photograph on top of the front page of the opening page and there on that photograph you see a lot of titles and if you click on Signalement 1963 you'll see in black and white that film which is a historic monument. I started organizing Fluxus festivals in Holland. Big Fluxus concerts and we even organized a big Fluxus concert for the TV show, but it was a pity that actually all the recording of it, all the filming of it turned out black so we missed that. Yeah, otherwise we'd had an incredible monument. Yes! At some point—and don't ask me for dates—I have no idea about years and dates, you know, that's out of the question with me—George Maciunas, who wrote me a lot, came to Amsterdam. We had one thing in common: Just like me, he had asthma. We were sitting there, both asthmatic, heeheeheehee! We had endless talks and he said: 'Willem, I'm moving back to America. I have all that stuff in Germany and I want you to be the Fluxus Shop for Europe. I make you the chairman for northern Europe.' Oh wow, heehee! So. Then one day a big, big box arrived, a container. Very big. Full of Fluxus works. Full of boxes, you know. Of Chieko Shiomi, of The Hi Red Center publications and whatever. Incredible, you know.

Willem, we heard that Maciunas was really dominant. How did it work? How did you cooperate with him?

Yeah, you know, we had great talks. Of course he was very dominant and very prominent and he organized everything. He decided who was Fluxus and who wasn't and all that. He was just like me a designer, I liked designing things and he did that, too, you know. He was like a real newspaper maker and he designed

wonderful newspapers that he sent me. At some point, I had an incredible collection of Fluxus works at home where I lived. He was somebody that inspired many people. We had long theoretical talks with each other when we met. The art world had always been so dominant. They always decided what was art and what wasn't. And they have separated everything. Paintings and sculptures in the museums, music in the concert building, theatre in the theatre. It was all different scenes, you know. The music scene, too, it was so conservative. And so we said: forget it. He seriously agreed with me, and he wrote about it in his newspaper and I added things to it, which he used. At some point when he was leaving for New York, he gave me an incredible amount of stuff. Yeah, I had hundreds and hundreds of boxes that he made up. I had all the works of George Brecht in a box. I had all kind of works, I can't even remember anymore. Before this radio show started I was trying to find a catalog, I might have one somewhere in the chaos here. I couldn't find it, otherwise I would have read to you. You could see all the stuff we had to sell, it was quite a lot. I made a nice box with crumbled piece of papers in it. We made a publication. An official publication, it was an art newspaper. As he asked us to make a special issue and we did. We actually had a national publication about the whole Fluxus thing, European Mail-Order Warehouse, as it was called. But you know, I wasn't very commercial at all. So I considered the Mail-Order Warehouse more than a work of art. I had a very good friend, Wim van der Linde, a very famous photographer in that time. I said to him: 'Listen, we have to make a great photograph for the Fluxus Shop!' So in the little house where I lived I had a nice little couch and on the whole couch I put all the stuff on there and you can see on the photograph it's an enormous amount! Wim made a great photograph of it. By that time I was in love with Dorothea, who is the girl that you see in the middle of the Fluxshop photograph. That photograph has become famous. In fact it was on the cover of many magazines and on books. I mean, its not that the Fluxshop looked like that, no. It was just a set-up for the photograph and that was it. And then all the stuff

went back to the attic. When I moved I took all of the Fluxshop with me. So that was it, hahahaha!

The European Mail-Order Warehouse is the same like the Fluxshop? Were they the same boxes as in the NY Fluxshop Headquarters? Who gave the title to it? **The European Mail-Order Warehouse / Fluxshop, yeah that's okay. But it was originally called the European Mail-Order Warehouse. Yeah. Rhmmh. Yeah. A container. I had an enormous amount of stuff! Now it would be a fortune! Hahahaha! And you know, I didn't sell anything in that time. Fluxus was considered weird, a joke. The official art world absolutely did not take it seriously. So we gave a big concert, a Fluxus concert in the Kurhaus in Scheveningen, a very famous town on the North Sea. It's a beautiful theater and we gave a big show there. Sold out, too. The people loved it, you know, but the press didn't. And I invited all sorts of friends to do Fluxus pieces, people who had never heard of Fluxus but loved the idea. So Wim T. Schippers did some Fluxus works and I invited some Dutch guys, but we had peoples from all over, you know. Tomas Schmit was still there in that time, you know. And of course Emmett Williams, Addi Koepcke—yeah you name it. We had many, many people. They were exactly the same boxes as in New York City, Displayer. Absolutely. The title European Mail-Order Warehouse I gave to it. I made it up. I considered the European Mail-Order Warehouse more than a work of art, you know. Because I thought museum is over, I hate museums, I never went to them—or to galleries. Instead of having a gallery or museum where you have overly official situations, you have to watch those art works, you could order it by mail! Just like that! I sold some, actually I sold stuff to America. There was a family with a very famous big business in cosmetics, you know. Max Factor. Yeah, heeheehee. An order of two or three boxes from Max Factor. They were one of my clients. Yeah, hahahaha. Great. Rhmmh. That was basically how I worked with George. Since he was in America I kept in contact through mail. He sent me a lot of letters and later I lost them all. He wrote very precisely, he wrote very small letters like it was printed. He was a**

real designer. Very small capital letters, and used those official airmail envelopes that you fold open.

Was the Fluxshop located in your gallery?

Nonononono. The European Fluxshop was not in a gallery. It was not a place you could visit. It was just in the house where I lived. So I never had an open place where people could see the stuff and buy it, you know. In that time, the official art world absolutely laughed at it. They thought it was ridiculous. The stuff was just in the attic. And there was just a catalog that I made and I sent the catalog all over. Anybody who looked at me got a catalog! That's all I did and if somebody ordered by mail then I would send him the piece. Right. That's all it was. So there was no Fluxshop in the flat. The only thing once that I did I made an incredible set-up, a kind of show window, you can say. At some point I moved. I lived at Amstel 47, where I started a gallery. In the gallery Amstel 47 I held exhibitions with Nam June Paik. With his piano, his famous Piano of All Senses. That was exhibited there. But I had also exhibitions by Zero, of Nouveau Realisme, and all sorts of people. They were not directly Fluxus, but in the same situation. As going into non-territory, that was basically what it was. Much later when so many things had happened, because at some point I moved away from art altogether. I started a national newspaper where anyone could write in it. So that became my Fluxus project and I never mentioned the word art again.

But Willem, what do you think about all the shows held in museums about Fluxshop, like the big Silverman show in 1984?

Yeah, what happened was that at some point John Hendricks contacted me. And he said: 'Willem what are you gonna do with all that Fluxus stuff?' I wasn't someone who was planning to go to an art collector and sell a lot of stuff and make a lot of money with it, you know. So I said it would be great if all that stuff stayed together! Through John Hendricks, Silverman decided to buy the entire collection. So the whole big container that George Maciunas gave me went to Silverman. What he did—and I liked it—he reconstruct-

ed the photograph. Yeah. He made a beautiful big box with a glass window in front and there you could see the photograph in 3D with the real stuff in the photo. That big showpiece has been traveling all over the world. It has become ... hahahaha ... the symbol of Fluxus. I liked that! I prefer that it lead its own life than be sold to a lot of different people and that's it. So it's a memory, you know. I visited Silverman once, he lives in Texas. We had a long talk about it at his villa. It was actually the suggestion I made, 'Just keep the whole thing together.' I think that's why he made this fantastic showpiece with the whole works reconstructed.

Willem, do you still have an original photograph of the Fluxshop?

The original photograph? Oh I don't know if I have the original photograph. George Maciunas gave me a lot of great photographs. But if I have an original print of the original photograph, I don't know. I could look around and try to find one. But John Hendricks put on the cover of his big collection book the big box, the whole thing where it is reconstructed. As I said, the original photo was made by a very good friend, I'll write down his name. (typing) yabadabadaa. He's actually already dead. So we couldn't contact him to find an original print or make a new print.

Willem, how can you present a Fluxus exhibition, if Fluxus was something that happened in real time and concrete situations?

Yeah. You know Displayer, one of the things that I always say is that Fluxus used to be a party. I just don't like exhibitions, you know what I mean? I did illegal exhibitions. You can see on my site where I did an illegal exhibition in the museum, in Amsterdam the Stedelijk Museum and one in the Museum of Modern Art. Fluxus indeed doesn't need exhibitions. It's a way of being.

Willem, what could be an appropriate format for showing all the Fluxus objects in an exhibition?

Oh ja, Displayer, I think that Silverman did that already when he did the photograph of the Fluxshop. And then

you know, you cannot show it, you cannot exhibit it. You have to actually bring a bunch of people together and perform them. Because all those boxes were full of performances! The 'paper Fluxwork cards', for example. I made a bunch of cards that you had to give out to people when they came in. And if you looked on this card it says: 'Okay, throw this card in the air and step on it.' Or it said: 'Hand this card to the people next to you.' Or 'Rip this card into pieces and throw them in the air,' etcetera etcetera, you know. So they gave little instructions and they started doing them. It was great! So if you display it, it becomes dead. It's like to go to a mortuary, you know what I mean? It's something from the past, it's not working.

Willem, I know that it's a usual academic question but we have to touch on it and you can be the person to tell us! **Yes, again, what could be a good idea would be if people come to the show, if you want to make a show, they put headphones on, right? And hear my voice and get instructions. And if they follow the instructions they know exactly what to do, where to go and they become Fluxus themselves. And then all those pieces actually come to life! You know what I mean? Then it becomes something that they will not forget. But if you only show stuff on the wall and it says, 'Please hand this card to the next one,' and you can't even touch it because it's art, it's gone.**

Willem, that would be a new piece for each new exhibition? Nothing for collections, no?

No, rather not! No. In the Vostell Museum in Spain there is a thing of mine that I never mentioned, I never wanted to sell it, you know. And I didn't sell it so he just got it. And its five chairs and if you sit on a chair something very special happens with you. If you sit on one chair, you get rich, and on the other you get sexy. And it became very popular.

But all the other pieces then could not be perceived with the headphones?!

Oh yes! Because they will tell you what to do. And you get instructions. You become the piece, you know

what I mean? And that would be a whole different ball game, its not just explanation, no. It's actually when you follow the instructions you have an incredible adventure! And that is what its all about, you know. That you go into a territory where you don't know yet. Where everything is new. Its not like an official headphone you get in museums. Not at all! For example when I did an illegal exhibition at MoMA, people went into the museum with the headphones on, the guards couldn't stop it. And people watched little dots on the windows and weird things on the ceiling, strange holes in the floor... incredible.

Willem, what could have been your auditive level in the Silverman show in 1984?

1984, that's a long time ago! Like the Middle Ages, last century! So I would have talked with Silverman and they would have done the show quite differently so that actually it creates an incredible adventure rather than show the material as works of art. You know what I mean? And I'm sure if we had done that in that time, I mean, I didn't want to, but it would have been a total different show. Fantastic. And if you listen to the soundtrack than it all comes back to you again. It's just great. You would have to change the show, then. Its not that you first make the show and then you make the soundtrack, no! You make a soundtrack and then you make a show around it. And then every piece comes to life.

Willem, what soundtrack? How would the show change?

Yeah you know, I'm the inventor of that. Can you imagine that if you come into the show. The first room, right? And the voice says: 'Welcome. It's great that you're here. See the chair? Now sit down.' And first it gives you some simple instructions to see if this will work with you. So I give you a simple instruction, you stand up. Very good. Sit down again. Great. Now stand up again, turn around and stand on the chair. Very good, you know how it works now! Now jump off the chair. I said jump off the chair, ha ha. Great. Most of the Fluxus pieces give instructions or are performance pieces. And so they will actually get into an incredible

adventure. And all the other people in the show are surrounded by people who do all these weird things, you know. So you experience Fluxus. It becomes a party again, you know what I mean? Instead of objects that were part of the historic movement. You know what I mean? In fact for a music festival in Berlin I once made Walkman Berlin. Which was a walk through the city in the time that the wall was still up. And it became so popular that by the time the festival was over it has still been going on for years! But then the city had changed too much and the instructions didn't fit anymore and then it stopped. But it was amazingly popular! And you can imagine like they walked through a street in Berlin and then the voice says: 'Okay, you see that very fancy apartment building from the thirties okay, go inside, the front door is open. Go to the second floor and ring the bell there and turn off your Walkman.' And then some woman opened the door and said: 'Come in!' She didn't say: 'Who are you?' She'd say: 'Come in.' And she walked into the corridor and she opened a door and it turned out to be a storage place and there was a chair standing there and she said. 'Sit down,' and you sat down and she locked the door and you sit in the dark. And then she says through the door: 'Okay you better turn on your Walkman again.' Yes, turn on the walkman in the dark you can imagine (starts laughing), it's quite hard. Half of the Germans were quite in shock and when they turned on they couldn't hear anything in the beginning and then the voice says: 'You better knock on the door or you sit the whole day here.' Yeah and if they knocked on the door they could go home again. That's kind of adventure, its fantastic!

Willem, do you feel it's more like a sort of memory of the Flux activities? Or is Fluxus a matter of a special time period in history? So why is Fluxus going into art? No! It was the beginning, Displayer. It was the beginning of something that is now very popular with a lot of young people. The problem is at some point that galleries got interested. They start buying things and you have to be very strong not producing things for the art world. It's that simple. So for me its okay, hahaha-

hah. But I never did. You know what I mean? I rather live like Fluxus and go on and on and on with it you know. Fluxus means forever changes. Everything changes all the time. But also means diarrhea, hee hee. No, its great. So the word art is from the past, its forever changes. (Voice doubles, the past sentence is echoed.) That's something from the church. (...word art is from the past...) The people in power who decide who's art for distant reasons. (...something from the church...) And now we have to make life into art. (...the people in power who decide...) Fluxus started with that. It was the beginning. (...and now we have to make life into art...) And that's why I'm very proud (Echo stops) that indeed I was part of it and still am, you know, busy with it.

Promoting it and its getting really popular. In fact I made a book about how to realize that you are an absolute creator. That you create reality according to your own image, and how you can actually use that. A lot of people worked with it. It's fantastic. I mean the book is already in the seventh printing. If you are interested I will send you an English translation in the mail. Let me know.

Willem, what did you learn from that intensive time with Fluxshop and Maciunas?

Yeah, Raphael says: 'All the flow.' Hahaha. Like Maciunas, to totally go your own way. And I kept doing that with the little movies, the sad movies. They were all Fluxus, but we never gave it a name of a movement. We wanted people to go to unfamiliar places. And you all feel very insecure, very uncomfortable to go places you don't know. And yet that's important, you know. Yeah. Hahahahaha. But Displayer, I really liked that we did the interview like this at the Ridderradio, which is again pure Fluxus.

Willem, yes, we did too, very much indeed. You know, the museum is also a kind of reality. That's also life. So there is a connection.

Yeah, I'm not against museums! Oh not at all! But I think that things should become more alive. And they become aware of that too, you know. I've done all

these things for museums that did everything except exhibiting, you know what I mean? In New York when I did the illegal show at MoMA, the Village Voice called 'exhibition of the month.' They loved it, hahahahah. Yeah. A lot of people didn't, which was also nice. So anyway. I'm still very involved in all kind of projects and it goes on and on and on with playing. That's important.

Willem, do you have any museum exhibition in mind that was really Fluxus lately?

I was in Venice in the big Biennale you know. There was a big Fluxus thing. Yoko Ono was there, too. And that was actually a great exhibition because everybody was there, so there was life. So the museum-like thing there in Venice was great. I think an exhibition would be great if most of the Fluxus people are there and doing things, you know and you almost live there, hihihih.

Was this a kind of historicization of Fluxus? Is it like a family meeting?

Probably it was like a family meeting. The people react very strongly, they get involved. It's not like a passive experience. It becomes more like an active experience. One way of doing that is with a soundtrack, that's one way. I think the best shows have always been when everybody was there. But if that would be now I don't know. No, no, no, no...Anyway! We have three minutes left...

But Willem, the public in museums acts differently today. Listen Displayer. Television has made our attention span very, very short. People go through magazines now at the speed of television. And if you watch, in museums they walk through at the speed of television shows. They have seen everything in seconds. Really. And that's the big difference in museums you know. You very rarely see somebody standing very long in front of a piece and going out of his brain, very rarely. That's why you see a lot of video now, where people actually get involved in a different way. But the young generation is not even working with video anymore. They're working in real life, you know, doing weird things. Fluxus was the beginning of a whole new

experience. Which is developing and developing and developing. Which is great. The Flux keeps going. Okay! That was it dear chatters. Special for Displayer.

Willem, it was a great pleasure! Thank you!

Yeah, I loved it Displayer. Thank you very much for this show. Ha ha ha ha ha! Yeah. Fluxus!

The interview is based on an online-chat with Willem de Ridder on 10/30/2007, 10pm at www.ridderradio.com

René Block: Wiesbaden 1962–1968. Eine kleine Geschichte von Fluxus in 3 Teilen, Wiesbaden 1983.

Ina Conzen, Staatsgalerie Stuttgart (Hg.): Art Games – Die Schachteln der Fluxuskünstler, Katalog, Stuttgart, Hagen 1997.

Ken Friedman (Hg.): The Fluxus Reader, Chichester, New York 1998.

Jon Hendricks (Hg.): Fluxus Codex. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit, New York 1988.

Hannah Higgins: Fluxus Experience, Berkeley, CA 2002.

Kunstforum International: Fluxus – Ein Nachruf zu Lebzeiten, hg. v. Dieter Daniels, Band 115, 1991.

Hanns Sohm (Hg.): Happening & Fluxus: Materialien, Katalog, Köln 1970.

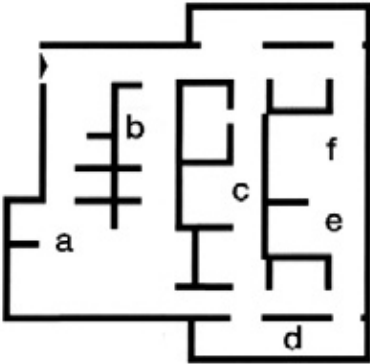
Emmett Williams, Ann Noël (Hg.): Mr. Fluxus, Wiesbaden 1996.



01



02



03



04



05



06



07

01 Willem de Ridder: Fluxshop (Fotografie); Fluxus-Schachteln (unter Vitrine) in der Ausstellung Fokus 03, Ebene 3. Detail der Sammlungspräsentation des MUMOK in Wien mit Werken aus wiener gruppe, Wiener Aktionismus, Fluxus, Pop-Art und Konzeptkunst, Installationsansicht, 2006–08.

02 Robert Pincus-Witten, Gilbert und Lila Silverman (v. l.) im Januar 1986 vor der Rekonstruktion vom European Mail-Order Warehouse/Fluxshop als Box, ausgeführt durch Jon Hendricks für die Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit 1984.

03 Grundriss: 'Magazin' als Raum-Konzept für die Sammlungspräsentation Fokus 03, Ebene 3 im MUMOK; (a) Museum – Kaufhaus (b) Fluxshop (c) Mail-Art, Lecture Performance (d) Instruction Pieces (e) Sprache (f) Publikationen.

04 Dorothea Meijer, damalige Freundin Willem de Ridders, mit Fluxkit, Fluxshop-Schild und Hund Arthur. Der Fluxkit-Koffer enthält ein Sortiment von Schachteln unterschiedlicher FluxuskünstlerInnen, u. a. Water Yam von George Brecht, finger tactile box von AY-O und endless box von Chieko Shiomi. Wohnung de Ridders, Amsterdam, Winter 1964/65.

05 Willem de Ridder: European Mail-Order Warehouse im Wohnzimmer de Ridders, Amsterdam, 1964. Dorothea Meijer inmitten der Fluxus-Schachteln von George Maciunas, AY-O, George Brecht, Hi Red Center, Chieko Shiomi u. a. Diese Fotografie von Wim van der Linden ist bekannt geworden als Vorlage für die Rekonstruktion des Fluxshop für eine Ausstellung der Silverman Collection im Jahr 1984.

06 Willem de Ridder: PK (Papieren Konstellatie). Mehrere PKs und eine Schachtel mit Papier-Assemblagen aus dem European Mail-Order Warehouse, 1964.

07 Willem de Ridder: Walkman Piece. Die Akteure erhalten Handlungsanweisungen über Kopfhörer.

Sammlung Zobernig



Heimo Zobernig: Einzelausstellung im neuen Ausstellungsraum des Kunstverein Ruhr, Essen, 2003.

Wie funktionieren die Schnittstellen zwischen Kunst, Institution und Öffentlichkeit? Welche Verhältnisse werden zwischen künstlerischer Setzung und institutioneller Repräsentation aktiviert? Wo endet eine Skulptur und wo beginnt ihr Display? Die Arbeiten von Heimo Zobernig bergen in ihrer ästhetischen und formalen Reduktion eine komplexe Sammlung neuralgischer Punkte des Kontextsystems Kunst. Seine Analysen fokussieren auf praktische Aspekte wie Gebrauch, Funktion und Präsentation. Sie folgen einem Werkbegriff, der sich aus Kunst, Architektur und Design zusammensetzt. Der Einbau des weißen Kubus im MUMOK in Wien, die Eingriffe in die Architektur der Neuen Galerie in Graz sowie die Installation der Jazzbühne auf der **DOCUMENTA IX** erzeugen nutzbare Aktionsflächen, die gestalterische Konventionen von Ausstellungsarchitektur anwenden und zugleich aufdecken und brechen. Noch unmittelbarer setzt Heimo Zobernigs Auseinandersetzung mit der Institution an Stellen an, wo Sichtbarkeit nach außen verhandelt wird: ein Cover für **Texte zur Kunst**, eine Einkaufsstüte für die Generali Foundation oder ein Flyer-Design für T-B A21 in Wien. Mittels Strategien der Gestaltung von Öffentlichkeitsformaten – zu denen auch das Ausstellungsdesign gezählt werden kann – und in Kooperationen mit institutionellen VertreterInnen wie DirektorInnen und KuratorInnen entstehen in Ausstellungen, Sammlungen und für Präsentationen Modelle für Handlungsräume.

Zobernig Collection



Heimo Zobernig: Solo show in the new exhibition space at Kunstverein Ruhr, Essen, 2003.

How do the points of intersection between art, institution, and public function? What relationships are activated between artistic positing and institutional representation? Where does a sculpture end and its display begin? The works of Heimo Zobernig contain within their aesthetic and formal reduction a complex collection of neuralgic points of art as a contextual system. His analyses focus on practical aspects such as use, function, and presentation. They follow a concept of the work that is composed of art, architecture, and design. The installation of the white cube in the MUMOK in Vienna, the interventions in the architecture of the Neue Galerie in Graz, and the installation of the jazz stage at **DOCUMENTA IX** testify to usable areas for actions that employ the design conventions of exhibition architecture and at the same time expose and refract them. Heimo Zobernig's effort to come to terms with the institution begins even more directly with places where visibility is negotiated outward: a cover for **Texte zur Kunst**, a shopping bag for the Generali Foundation, and a flyer design for T-B A21 in Vienna. By means of strategies for designing forms of publicness—of which exhibition design is one—and in cooperation with institutional representatives such as directors and curators, models for spaces for action result in exhibitions, collections, and presentations.

Heimo Zobernig

Ausstellung als Installation

DISPLAYER Ihre erste Ausstellung fand 1985 in der Galerie Peter Pakesch statt: Malerei in Petersburger Hängung auf schwarzen Wänden. Bei der Präsentation stand aber weniger die Malerei, sondern die Ausstellung als Werk und Medium im Vordergrund. Worum ging es Ihnen dabei?

HEIMO ZOBERNIG Die erste Ausstellung war eine Erinnerung an die Salonausstellungen des 19. Jahrhunderts und das Zitieren des ikonenhaften Fotos der Malewitsch-Ausstellung in Petersburg, bei der das schwarze Quadrat in der Ecke hängt. Ich habe die Wände schwarz gemalt und die Tiefe, die räumliche Illusionswirkung, wurde durch die Bilder, die ich hängte, noch verstärkt. Der Sinn war nicht nur, die Bilder zu zeigen. Es ging eben auch darum, eine Ausstellung zu machen.

Haben Sie Ihre Bilder noch als einzelne Werke verstanden oder ging es hier vor allem um die räumliche Inszenierung? Die Bilder waren innerhalb von zwei, drei Jahren im Atelier entstanden. Natürlich habe ich sie als einzelne Werke gesehen, aber in der Installation war mir das gesamte Ausstellungskonzept wichtiger. Das war dann etwas kompliziert, weil nun viele die Vorstellung hatten, dass es so ein Ganzes ist und man die einzelnen Bilder nicht herauslösen kann. Wenn ich dann die Bilder in späteren Ausstellungen einzeln gehängt habe, waren sie vom Problem des Ganzen erlöst. Aber damals war mir wichtiger, dieses Statement zu setzen. Was sich daraus entwickeln würde, war mir zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar. Für den Galeristen war das ja schwer zu verkaufen, aber es war für ihn interessanter, eine solche Situation und ein solches Statement zu unterstützen, als an den schnellen händlerischen Erfolg zu denken.

1987 waren Sie an der Gruppenausstellung Aktuelle Kunst in Österreich im Museum van Hedendaagse

Kunst, dem heutigen S.M.A.K., in Gent beteiligt. Auch hier hoben Sie wieder die Wand farblich hervor. Ist diese Form der Einbeziehung des Raums als Aneignung, als ortsspezifische Installation zu verstehen?

Ich habe mir den Ort selber geschaffen, eine Situation mit verschiedenen Objekten inszeniert, die sich durch die farbige Wandmalerei zu einem Raum zusammenfügt. Das Braun war ja irgendwie übel gemeint gegenüber dem Weiß der Umgebung. Ein Zufall hat dann zu einer weiteren Arbeit geführt. Die Farbe, mit der ich die Wand braun gestrichen hatte, war nach der Mittagspause verschwunden. Ich habe sie im ganzen Museum gesucht. Die Aufbauleute haben mir den Kübel einfach weggenommen und mit dieser Farbe in einem ganz anderen Teil des Museums einen Sockel für eine Skulptur des österreichischen Bildhauers Fritz Wotruba gestrichen. Ich habe das gesehen und fand es gut. Den Sockel habe ich dann später in anderen Ausstellungen ohne die Wotruba-Arbeit als Skulptur gezeigt. Für meine MUMOK-Ausstellung 2002 habe ich einen Bronzeabguss dieser Wotruba-Skulptur ausgeliehen und wieder draufgestellt. Das Original aus Stein befindet sich in der Sammlung des Kunsthaus Zug, wo ich 2003 eine Ausstellungseinrichtung für Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte gestaltet habe. Seitdem sind die beiden Teile auf Dauer zusammen.

Können Sie einen Punkt nennen, an dem Sie begannen, die Ausstellung oder die Einrichtung einer Situation im Ausstellungsraum als Werk zu begreifen? Also einen Eingriff wie das Streichen einer Wand realisierten, ohne eigene Bilder zu präsentieren?

Wie gesagt, der Gedanke ist ja von Anfang an da und findet vielleicht 1990 mit einer Einzelpäsentation auf dem Stand der Galerie Peter Pakesch während der Kunstmesse in Chicago einen Höhepunkt. Keine Wandmalerei, sondern bildhafte, skulpturale und möbelartige Objekte. Das hat zwar der Nachbarbox ziemlich ähnlich gesehen, ist aber der Idee gefolgt, dass es eben 'so aussieht wie'. Dann folgen eine Reihe von Ausstellungen, die ich mit Buchstaben versehe, in denen sich diese Vorgehensweise weiter entfaltet. Bis zur DOCUMENTA IX mit der Bühne und der weißen

Wand in der Neuen Galerie oder auch bis zum Messestand für die Galerie Anselm Dreher auf der ART COLOGNE 1992, wo nur noch Displayelemente zu sehen waren. Die Grundlagen zu dieser Vorgehensweise habe ich mir wahrscheinlich schon vor meiner ersten Ausstellung geschaffen, indem ich mich in unzähligen Zeichnungen und Gouachen sehr mit modellhaften Raumobjekten und Bildraumanalysen beschäftigt habe. So gibt es immer wieder Möglichkeiten, Realisiertes in diesem Fundus aufzuspüren.

Eingriffe in den institutionellen Raum

In welcher Ausstellung tritt Ihre Arbeit explizit nicht unmittelbar als skulpturales Objekt in Erscheinung, sondern ist für die Einrichtung einer Situation verantwortlich?

Als Helmut Draxler 1992 in München die Direktion des Kunstvereins übernahm, wurden in der ersten Ausstellung Filme von Jef Cornelis und Yvonne Rainer gezeigt. Dabei ging es ihm darum, nicht nur mit dem Programmstart, sondern auch mit einer Umgestaltung der Eintritts- und Aufenthaltsräume diesen Beginn zu markieren. Ich habe dann die Eingangspassage neu definiert, die Kassenkabine mit neuer Farbe verändert, den Bar-Raum aufgewertet, seine Funktion betont und eine großzügige Buch-, Zeitschriften- und Katalogablage gebaut. Darüber hinaus eine Bibliothek, die offen zugänglich ist, wo ausgesuchte Literatur ausgebreitet werden kann und im ersten Stock ein Raum mit zwei großen Tischen, wo auch noch spezifisches Bild- und Lesematerial auslag, wo man Filme ansehen konnte, für komfortablen Aufenthalt mit langen Bänken an den Seiten zum Sitzen. Das ist als eigenes Projekt auf den Plakaten erschienen: Filme von Jef Cornelis und Yvonne Rainer und eine Einrichtung von Heimo Zobernig. Zu dieser Zeit begannen ja viele Institutionen Kaffees und Shops einzurichten. Ich wollte das nicht im Sinne von Design lösen, sondern durch ganz reduzierte, pragmatische Strukturen herausstellen, als Skulptur – oder vielleicht sowas wie performative Skulptur. Das hat auch damit zu tun, dass ich das, was nun als neues Verhalten praktiziert wurde, sichtbar machen wollte. Daraus ist ja gewissermaßen ein Genre geworden: KünstlerInnen gestalten Lounges. Das hat natürlich

eine längere Geschichte, von den russischen KonstruktivistInnen bis zu den Lesetischen von KonzeptkünstlerInnen – oft sehr hart zum Sitzen. Darin liegt zweifellos auch eine ideologische oder didaktische Zwangsbeglückung.

Es gibt aber auch Einrichtungen oder Interventionen von Ihnen, die Ihren Zweck so sehr erfüllen, dass sie im Ausstellungsraum nicht wahrzunehmen sind. Ihren weißen Kubus im MUMOK in Wien z. B. kann man nur vom Foyer aus als Eingriff erkennen. Er wirkt architektonisch und weniger skulptural.

Edelbert Köb, der Direktor des MUMOK, hat mich gebeten, ein Zeichen für die Ebene acht, wo die Wechselausstellungen stattfinden, zu gestalten. Damit man beim Hineingehen gleich ein Signal hat, um die BesucherInnen dorthin zu lenken. Ich glaube, er hat an eine große Schrift oder sowas gedacht. Ich habe das dann aber architektonisch gelöst. In diesem Geschoss ist die einzige Ebene, wo sich die beiden Gebäudehälften auf einem Niveau treffen. Das war die Chance, die getrennten Räume zu verbinden und eine neue Raumsituation zu schaffen. Von außen ist das nun dieser Kubus, eine einfache klare Form in Weiß, die den Blick nach oben zieht. Innen führt es die Ausstellungsräume zusammen.

Könnte diese Arbeit nicht auch von einem Architekten bzw. einer Architektin umgesetzt worden sein?

Ich glaube, die Lösungen unterscheiden sich. Die konstruktive Seite steht bei mir nicht im Vordergrund. Als Beispiel dafür möchte ich Folgendes erzählen: Peter Weibel, der gerade sein Amt in der Neuen Galerie in Graz angetreten hatte, lud mich ein, eine Ausstellung zu machen. Dabei war es sein Wunsch, die Räume neu zu adaptieren, eine neue Eingangssituation zu schaffen, damit die BesucherInnen nicht gleich in den Ausstellungsraum einfallen. Ein kleiner Bibliotheksraum wurde mit Kasse, Bookshop, Regal, Sesseln, Tischen und Kaffeeautomat so eingerichtet, dass die BesucherInnen empfangen werden können und es einen Ort gibt, wo man Kataloge und Bücher studieren kann. Dafür war es notwendig, ein barockes Fenster herauszubrechen. Das

war aufgrund denkmalschützerischer Gesetze nur als künstlerische Intervention möglich. Denn im Denkmalschutzgesetz ist festgeschrieben, dass einem künstlerischen Eingriff Vorzug zu geben ist, wenn er wieder rückgängig gemacht werden kann. Einem Architektenplan wäre das nicht möglich gewesen. Ich habe dann also die ganze Raumsituation geändert, habe eine Tür reingebaut, die Räume eingerichtet. Fast alles in Pressspan. Das war zwei Jahre in Funktion und danach sind alle Teile des Einbaus in der Ausstellung Kontext Kunst in einer Fabrikhalle als Skulptur ausgestellt worden. In der Neuen Galerie wurde alles in den gleichen Proportionen mit Stahl, Glas usw. ersetzt. Das hatte dann nicht mehr diesen temporären Charakter, sondern wieder eher den Charakter einer Architektenlösung.

Ausstellungseinrichtungen

Sie schaffen Situationen für die Präsentation von Kunst, Musik und Diskussionen. Allgemein formuliert handelt es sich um Veranstaltungsorte. Gibt es Unterschiede oder Präferenzen in Ihrem Umgang mit diesen Orten?

Mir ist fast alles recht. Auf der DOCUMENTA IX hat mich Jan Hoet zum Beispiel aufgefordert: 'Such dir was und mach!' So hab ich mich dann für die Bühne im Zelt der Jazzkonzerte entschieden. Ich hatte schon Jahre vorher eine Arbeit im Kopf, die sich langsam entwickelt hat und da war plötzlich der Ort, wo ich das tun konnte. Ich habe mich in Gesprächen mit dem verantwortlichen Kurator zusammengesprochen und das Ergebnis war eine weiße Bühne. Leider war eine weiße Bühne dann für das Theater, das dort außerhalb der DOCUMENTA IX-Programmierung stattgefunden hat, was Übles, die konnten damit schlecht arbeiten. Aber für die Jazzler war das eine wunderbare Plattform, weil sie da ihre Art des Musikmachens ohne Bühnenshow und Inszenierung zeigen konnten – ganz im Gegensatz zu eher theatralischen Rockkonzerten zum Beispiel.

Der von Ihnen erwähnte Leseraum wird als eine künstlerische Arbeit wahrgenommen. Wie wichtig ist für Sie, dass er als eigenständiges, zweckfreies Objekt zu erkennen ist?

Das Ausgestelltsein soll auf dieses Ambiente aufmerk-

sam und das eigene Verhalten darin bewusst machen. Wir setzen uns brav zur Lektüre. Diese Disziplinierung des Publikums wollte ich in die Mitte stellen.

Eine Wahrnehmungsmaschine ...

Ja, irgendwie. Ich hatte nie das Ziel, etwas Bequemes zu machen. Wir hatten bei der documenta X z. B. lange Diskussionen über die Stühle in der documenta-Halle, weil Catherine David ihre eigenen Vorstellungen durch die Prägungen aus den 60er-Jahren hatte: am Boden herumknoten und Pölsterchen haben, so eine Sit-in-Sache. Ihr war es wichtig, dass es bequem ist. Dann sind wir auf die Stühle von Franz West gekommen. Ich behaupte, dass die nicht bequem sind, aber dass man das nicht zu schnell erlebt. Wenn das jetzt einfach bunte Farben hat, dann ist man angezogen davon und findet das toll. Erst nach einiger Zeit kommt man drauf: Das ist eigentlich gar nicht so gut zum Sitzen. Dieser Moment war mit den West-Stühlen am besten erfüllt, die diese sehr gewagten, mit großen kulturellen Missverständnissen beladenen Überzüge hatten. Dazu gab es noch die Videothek im gleichen Raum, in der jederzeit abrufbar sein sollte, was da über die hundert Tage passiert ist. Die hat nicht so recht funktioniert, aber die Anwesenheit dieser Idee war mir wichtig. Unsere Wünsche an die neuen Informationstechnologien waren damit repräsentiert.

Sie sprechen davon, dass man den Raum nicht nur als architektonischen Raum wahrnehmen kann, sondern dass der Raum selbst ein 'Modell' für ein 'Erleben' vor Ort ist. Wodurch entsteht eine Modellhaftigkeit des Raums? Auch Ihre Arbeiten, z. B. den Leseraum in der Generali Foundation, könnte man als 1:1 Modelle für konkretes Verhalten bezeichnen. Wodurch werden Ihre Eingriffe oder Skulpturen zu Modellen, welche Rolle spielt dabei das Material?

Nicht der praktische Nutzen, sondern der symbolische Wert steht im Vordergrund. Damit kann man spielerischer umgehen, das wäre der Modellcharakter. Das habe ich in meinen Beitrag zur Sydney Biennale 2004 mit den brutalistischen Bänken und Tischen, auf denen die Bücher mit schweren Ketten zusammengehängt

sind und der nun als Leseraum in der Generali Foundation eingerichtet ist, in Material und Form launig übertrieben.

Geht es darum, Verhalten zu verändern oder codiertes Verhalten sichtbar zu machen? Wenn ja, wer sind dann die AdressatInnen: die BesucherInnen, die anderen KünstlerInnen, die InstitutionsmitarbeiterInnen (wie Köb oder Draxler), Sie selbst?

Natürlich sind wir alle gemeint. Möglicherweise verändert sich unser Verhalten, wenn wir uns dessen bewusst werden. Vielleicht finden wir so neue Formen für unsere Rituale und neue Formen für unsere Umgebung.

Was finden Sie in einer künstlerischen Praxis, was es im Ausstellungsdesign nicht gibt? Wann wird Ausstellungsdisplay zur Skulptur, wann hört Design auf, Design zu sein? **Ausstellungsdesign ist wohl eher eine Dienstleistung, künstlerische Praxis braucht das nicht zu erfüllen. In unserem täglichen Leben trifft man auf Konventionen, ideologische Setzungen, ökonomische Zwänge usw. Das interessiert mich. Wie kann ich sie auflösen, wie kann ich sie sichtbar machen? Die Formalisierung ist die künstlerische Aufgabe. Es geht um Raum, es geht um Farbe, um Form, um die Umgebung etc. Es geht darum, dieses Vokabular und dessen Grammatik zu begreifen und Kompetenz zu entwickeln, um dort auch die Kritik anzusetzen. Kunst darf ärgern, Design sollte das nicht.**

Hier vermischen sich Ausstellungsdesign, kuratorisches Konzept und der Inhalt Ihrer Arbeit. Wie geht das zusammen?

Das geht ja nicht immer zusammen. Es ist ja gerade spannend, wenn es da Widersprüche gibt. Die Differenzen sollen sichtbar werden.

Display, d. h. etwas offen legen oder ausbreiten, bezieht sich immer auf ein Gegenüber, also ein Publikum. Sie agieren mit Ihren Arbeiten einerseits innerhalb einer sehr spezifischen Öffentlichkeit mit bestimmten Rezeptionscodes. Andererseits verwenden Sie Werbeflächen wie Einladungskarten, Plakate, Staubschutznetze, Einkaufs-

tüten, Flyer, die potenziell verschiedene Öffentlichkeiten adressieren. Was interessiert Sie an der Schnittstelle zwischen Institution und Öffentlichkeit? Verstehen Sie sich in Ihren Kooperationen als Teil der Öffentlichkeit oder als Teil der Institution?

Das kann ich nicht trennen. Die angeführten Medien sind Transportmittel. Diese gilt es zu gestalten. Die Öffentlichkeit sorgt für die Anerkennung der Institutionen.

Strategien

Ihr künstlerisches Arbeiten am und im Ausstellungsraum gleicht einem Sammeln von Systemen, die bestimmten Inhalten (Ausstellung, Institution) Form geben. Indem einige Ihrer Eingriffe bestehende Codes brechen, können Standards erst sichtbar werden. Das könnte auch als Strategie gelesen werden, um an kunstinstitutionellen Abläufen zu partizipieren. Nach welchen Kriterien entscheiden Sie sich für welche Eingriffe in den institutionellen Apparat?

Ich kann das nicht vorhersehen. Die Verknüpfungen sind komplex. Ich kann da nur etwas herausstellen. Reduktion von Komplexität wäre vielleicht eine Strategie

Wann stoßen Sie auf Probleme – wenn andere KünstlerInnen ausgestellt werden und die Wahrnehmung der Kunst entsprechend inszeniert wird?

Wenn ich zu einer Ausstellungsgestaltung wie zur Wiener Werkstätte oder zur Sammlung Herbert eingeladen werde, mache ich einen Vorschlag, der meine Idee skizziert. Wenn das nicht akzeptiert wird, dann mache ich es nicht. Ich möchte komplett meinen Vorstellungen folgen können.

Das Präsentieren von Werken mittels eines sichtbaren Displays vermittelt zwischen den Arbeiten und dem Raum. Dennoch bleibt es als ein Display sichtbar. In Ihrem Fall ist es eine künstlerische Arbeit, die in andere Arbeiten und den Raum eingreift. Geht es Ihnen um die thematische Auseinandersetzung oder um ein Sichtbarmachen des Raums? Wo sehen Sie sich in diesem Arbeitsprozess? **Ich kann nicht sagen, dass ich das von vornherein**

weiß. Das stellt sich jedes Mal mit der Thematik, mit der ich konfrontiert werde, neu heraus. Während der DOCUMENTA IX habe ich einige Kojen der Seitengalerie in der Neuen Galerie durch eine einfache, 24 Meter lange, mit weißer Dispersion gestrichene Wand aus Pressspanplatten geschlossen. Den BesucherInnen wurden so Kunstschätze der Neuen Galerie für die Dauer der Ausstellung vorenthalten. Einige der wichtigsten Bilder des Museums hatten so eine Pause vom Gesehenwerden. Das wurde nach einigen Diskussionen akzeptiert. Da waren Fragen wie: Können wir uns das überhaupt leisten, wenn so viele Menschen nach Kassel kommen und wir unsere schönsten Bilder nicht zeigen? Hier greifen künstlerische Setzungen in kuratorische Praxis ein. Seit den 90er-Jahren, in denen die kuratorische Arbeit eine starke Aufwertung erfahren hat, beginnen sich diese Praxisfelder ja stark zu überschneiden.

Wie steht es um das künstlerische Selbstverständnis? Wie bestimmend soll kuratorische Arbeit gestalten? **Es gibt viel Konkurrenz in der polemischen Machthauptung, aber ich habe sehr viel gute Zusammenarbeit erlebt.**

Nach welchem Ordnungssystem oder welchen Kategorien archivieren Sie selbst Ihre Arbeiten?

Die Kategorien heißen Arbeiten, Einzelausstellung, Ausstellungsbeteiligung, Film-/Videovorführung, Projekt (Kunst am Bau etc.), Performance/Vortrag/Präsentation usw. Alles jeweils chronologisch. Das hat mir die Kuratorin meiner Ausstellung im MUMOK, die mir dabei geholfen hat, das Archiv einzurichten, so vorgeschlagen.

Das Interview basiert auf einem Gespräch in Wien, Januar 2007.

Stefan Bidner, Kunstraum Innsbruck (Hg.): Heimo Zobernig. Display, Köln 2006.

Jim Buckley: The Drama of Display. Visual Merchandising and Its Techniques, New York 1953.

Karola Grässlin, Kunstverein Braunschweig (Hg.): Heimo Zobernig, Katalog, Köln 2006.

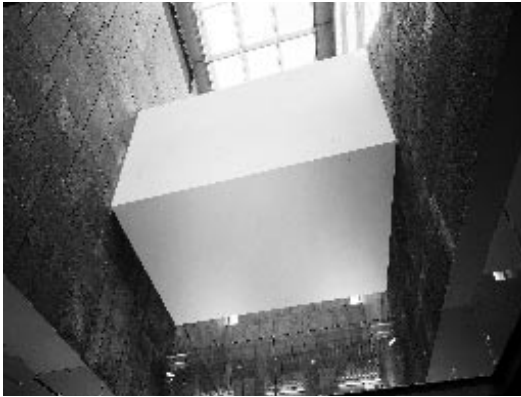
Kunstverein Ruhr (Hg.): Heimo Zobernig, Katalog, Essen 2003.

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.): Heimo Zobernig. Ausstellung Katalog, Köln 2003.

George Nelson: Display. Interiors Library 3, New York 1953.

Ferdinand Schmatz, Heimo Zobernig: Farbenlehre, Wien 1995.

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



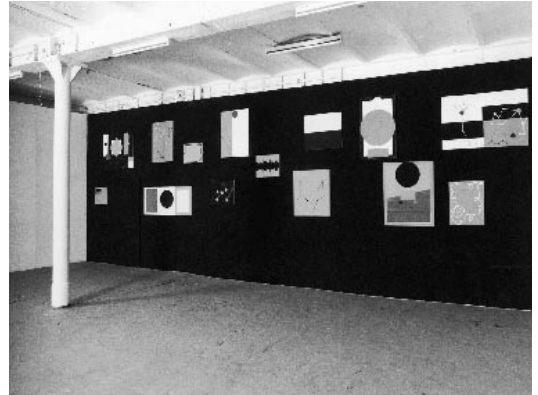
01



02



03



04



05



06

01 Weißer Kubus, Architektonischer Einbau im MUMOK, Wien, 2002.

02 Gläserne Mobilwand als Raum-Modell, Firma Bosch, Berlin 2002.

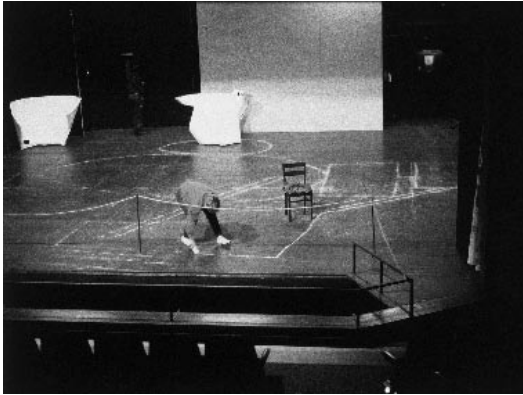
03 Baustaubnetz an der Fassade der EA-Generali Foundation, Wiedner Hauptstrasse, Wien 1994.

04 Wand-Installation im Ausstellungsraum Fettstraße 7a, Hamburg 1986.

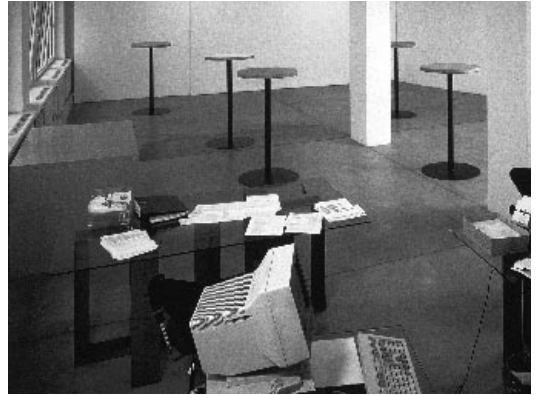
05 Farblich gestrichener Sockel als skulpturaler Eingriff, Actuele Kunst in Oostenrijk, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent 1987.

06 Messestand als Skulptur, Galerie Anselm Dreher, ART COLOGNE 1992.

044 / Sammlung Zobernig [Displayer](#)



07



08



09



10

07 Bühnenbild für Quartett von Heiner Müller, Schauspielhaus, Frankfurt a. M. 1982.

08 Skulpturale Installation aus Stehtischen im ehemaligen Büro- und Ausstellungsraum der EA-Generali Foundation, Wien 1991, Ausstellungsansicht.

09 Einrichtung neuer Eingang und Foyer für die Neue Galerie, Graz 1993.

10 Covergestaltung, Texte zur Kunst, 3. Jg., Nr. 11, September 1993.

This is what we share



Elmgreen & Dragset: Powerless Structures, Fig. 111, Portikus, Frankfurt 2001.

Öffentliche Institutionen stoßen bei zeitgenössischer Kunst mit den herkömmlichen Mitteln ihrer Sammlungspraxis an administrative und konservatorische Grenzen. Raum- oder prozessbezogene Installationen erfordern beim Aufbau oft eine ungewollte Mit-Autorschaft von KuratorInnen und KonservatorInnen. Auffällig ist, dass Privatsammlungen aktuell eine entscheidende Rolle in der Bewahrung und Präsentation fragiler, prozesshafter oder raumspezifischer Kunst einnehmen. So erhält der zeitgenössische Zweig der traditionsreichen KunstsammlerInnen-Familie Thyssen-Bornemisza durch Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21) eine Erweiterung um eine 'produktionsspezifische Sammlung' (Daniela Zyman, Kuratorin T-B A21) mit Sitz in Wien. Damit besetzt sie exemplarisch jene konservatorische Lücke, die marktökonomische Gründe wie kulturgeschichtliche Folgen hat. Denn dokumentiertes Sammeln ist auch eine Form von Geschichtsschreibung. Ján Mančuška, Andreas Siekmann und das Künstlerduo Michael Elmgreen & Ingar Dragset sind einige der wenigen Künstler, mit denen T-B A21 zusammenarbeitet. Alle setzen sich auf unterschiedliche Weise mit kontextuellen und politischen Bedingungen von Raum auseinander. Wie beeinflussen Privatsammlungen die Entstehungsprozesse künstlerischer Arbeit? Wie weit geht die Privatisierung von Kunst? Inwiefern erfordert zeitgenössische Kunst eine Aktualisierung von Sammlungspraxis?

This is what we share



Elmgreen & Dragset: Powerless Structures, Fig. 111, Portikus, Frankfurt 2001.

With contemporary art, public institutions run into administrative and conservational limits with their traditional approaches to the practice of collecting. Space or process-related installations often require curators and conservators to be coauthors in their construction against their will. It is striking that private collections currently play a crucial role in the preservation and presentation of fragile, process-based, or space-specific art. The contemporary branch the Thyssen-Bornemisza family, which has a long tradition of collecting art, has been expanded by Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21), a 'production-specific collection'—as T-B A21's curator Daniela Zyman describes it—with headquarters in Vienna. In an exemplary way, it fills a gap in conservation practice that has economic reasons deriving from the market as well as art historical consequences. Documented collecting is also a form of historical writing. Ján Mančuška, Andreas Siekmann, and the duo of artists Michael Elmgreen & Ingar Dragset are some of the artists with whom T-B A21 collaborates. All of them are coming to terms in different ways with the contextual and political conditions of space. How do private collections influence the process of creating works of art? How far does the privatization of art go? In what ways does contemporary art make it necessary for the practice of collecting to be updated?

Elmgreen & Dragset

Site Specifics

Two types of site specificity are part of our artistic practice: firstly, the reference to physical, material sites and secondly, the reference to virtual, ideational, and abstract sites. This distinction is based on the theories of Miwon Kwon. She explains the shift away from the perception of space, form, and physical features as something neutral that is autonomous from the representations that they accumulate through use, history, social convention, class, etc. **Prada Marfa** might be a good example of this, in the way that it relates to nature it is somehow a mock land-art piece, but in a much less romantic way than the land artists working in the 60s and 70s. In **Prada Marfa**, we deal with the Texan desert almost as a commodity in itself. More than a natural experience, this desert is an image made up of western films and Marlboro commercials, of oil money and city-slicker real estate investment and also of US-Mexican border issues.

Discrepancy

Our approach in dealing with the differences between spaces depends on various aspects. The actual structures of a space or the social use of the space can sometimes be inspiring. If they are not, we consequently rebuild or change it completely. As artists, we believe that we can show that change is possible. In comparison to architecture, art possesses the great power of not having to be functional or permanent. Our first exhibition at Galleria Massimo de Carlo in Milan demonstrated the influences that a given socio-cultural structure can have on a work of art. We decided to cut a hole in the ceiling of the gallery, accessible only by a metal ladder and leading into the small private flat above. The work was called **How Are You Today?** and dealt directly with the discrepancy between the posh, elitist gallery on the ground floor and the residential community above.

Specializations

We have played a lot with the structures of the 'white

cube'. We have reshaped it by curving floors and ceilings (**Powerless Structures**, fig. 111, **Portikus**). We have dug into it and exposed it to rain and snow, and we have hung it from balloons under the museum ceiling. We have treated the white cube as a symptom of institutional space in general. But we have a love/hate relationship with the white cube. In many cases, it is easy to deal with. On the other hand, we think that it is important to know which values are embedded in its structures. It is important to be aware of which actions are based on tradition and conventions and which ones are simply motivated by the will of doing something in a precise way. In our questioning of the art institution as such, we advocate for a bigger diversity in space and profile; we also request a broader range of specialization in-between institutions.

Loss of Control

In Vienna, at T-B A21, one does not encounter the typical 'white cube', but an old building with specific spatial qualities and quite unusual elements for an exhibition space, i.e., the stucco on the ceiling, the wooden floors, the fire place and the lack of ceiling lighting. In addition to this unique spatial situation, T-B A21 is a semipublic collection. There is a professional curatorial staff that installs the work that they own in thematic group shows. Of course, this sometimes changes the meaning of the artist's intentions, but the staff at T-B A21 takes this task very seriously, and the loss of control is something that all artists have to deal with when a work is acquired by someone.

Layout of the Building

The work **Social Mobility** from 2005, was first shown in the exhibition **The Welfare State** in the Bergen Kunsthall, where the word 'Administrasjon' was written over a door at the top of a damaged staircase.

The work was changed for **The Welfare Show** at the Serpentine Gallery in London at the beginning of 2006, which is also the way it was shown at the exhibition **This is not for you** at T-B A21 in Vienna. Instead of the 'Administrasjon' sign, an emergency exit sign was installed above the same door. We decided on this change because the original sign was written in Norwegian. The other

reason for the change was the difference in the space at the Serpentine. Due to the layout of the building, you must pass through an administration area on the way to the exhibition spaces. It just did not feel right to have one functioning set of stairs (the real ones), and then the second collapsed set that belonged to the art piece.

Cooperations

Our show at the Kunsthalle Zürich is an example of how far the cooperation can go between the artist and architect. In discussion with the new director, we decided that the complete interior architecture of the Kunsthalle should be changed, because we felt that the movement of the space was too rigid and closed. The architect subsequently supervised a very strict and choreographed demolition and reconstruction of the space. The offices and formerly inaccessible library were moved up to the front, and a café was installed in the entrance area, allowing for a much more dynamic movement through the exhibition halls. The exhibition was called **Taking Place** and consisted solely of this reconstruction process. In terms of other partners, the best curators to work with are those who understand both the conceptual background of a work and the practical implications of its actual realization. The success of an exhibition depends very much on both of these aspects.

Situations

We want to draw the visitors' attention to their function within the exhibition space and make visible how they adapt their behavior to the space. In this context, we work with different methods of achieving an awareness of space, one of them being the denial of interaction. This strategy is evident with the diving board penetrating the window at the Louisiana Museum in Denmark and with the installation of a permanently closed Prada shop in the Texan desert (**Prada Marfa**). You cannot jump from the diving board at Louisiana without breaking the window glass, probably killing yourself, and you cannot shop for stilettos at the **Prada Marfa** store. We believe that it is a serious problem that people are made to believe that they have all these wonderful opportunities around them today, and that if they cannot use them, it is their own fault. We

sometimes put a mirror up to this situation by appearing to invite an action, and then denying the spectator the possibility to perform it. Growing up as homosexuals, we have always felt that the world does not look exactly the way that mum, dad, teacher, TV, etc. has presented it to us. This may be part of the reason that we find it important to tell people how we feel about life and its implications, but, at the same time, we don't want to point the finger or tell people how to think.

Performances

The continuous change of a space is one of the themes in our performances. In **12 Hours of White Paint** and **Powerless Structures** (fig. 44), two performances from the late 90s, we dealt with space very directly, i.e., with the white cube space. **12 Hours of White Paint** was the result of a very genuine frustration with art spaces in general, and we wanted to challenge the white cube by adding lots and lots of what it is actually made up of: the color white. We used about 160 liters of white paint and the place looked like a mess after twelve hours, but also strangely beautiful. Later on in our career, we did many more performance pieces that did not have anything to do with the space in itself, but that commented on the situation of the space. For example, in **Paris Diaries**, we invited five French men to come to Galerie Emmanuel Perrotin every day for five weeks and write about everything that happened to them in the last twenty-four hours, while commenting on the situation they found themselves in the gallery.

Documentation

In terms of the documentation of works, it depends on how the work itself is made. Sometimes you need a highly skilled photographer to just document the piece as clear as an old school advertisement, and at other times, e.g., with certain performances, you want more atmospheric photos, something that is able to communicate the feeling of the performance itself. For our last show at Galerie Emmanuel Perrotin, where we dressed up modernist, formal sculptures in different representative clothing, we worked with high-end fashion photographers. We always used to be against video documenta-

tion, because it sort of pretends to be 'the real thing'. But, to be honest, we regret it today, especially regarding performances and interactive pieces. After the internet, everyone has a different relationship to video.

The text is based on an email-interview from Berlin, February, 2008.

Ján Mančuška

Eastern Europe

DISPLAYER You grew up in former Czechoslovakia, where everyday life was influenced by socialism. To what extent does this have an impact on your thinking and artistic work, back then and today?

JÁN MANČUŠKA In the socialistic society of Czechoslovakia, the art world was not developed like we know it here. In the 70s and 80s, nothing similar existed to the institutions that we have in Western Europe. You had a totally different background as an artist; what we call an artistic career here was missing. The result was that being an artist became really existential; sometimes it was even like an obstacle. The other thing was that Eastern European art was totally lacking in Post-War art history, and not because of a conspiracy of Western culture. Somehow the system creates the history of art, at least in modern times, which I think is a very interesting point of view. In my opinion, the reason why Eastern European art was not included in a history of art is that the system (the loop of the private gallery, collector, institution and art criticism) was not working there. The generations before me had worked in a special context. Not being part of a history was an important aspect of that.

Do you consciously refrain from any political connotations in your work?

The 80s generation for instance rejected any political engagement in their work. It was also because of the official doctrine that art should be politically engaged, of course within the constraints of Communist propaganda. So the statement was to be apolitical, which was extremely political, it was the resistance against the regime. It had a very interesting influence, because thanks to that, usual life, the everyday, became strongly politicized. And at this point it starts to be interesting. My understanding of what is to be political in my art is through this prism. That is why in my work I'm so interested in the everyday life. The very

basic entity in political life is the notion 'myself'. The 'Myself' and its relation to the others. When I call certain aspects of my work political statements, I am referring to a very primary, basic way of how we understand being political.

Diversity and aesthetics

The aesthetic language of your work is very reduced but the materials that you use to realize your concepts are much more versatile. One can find film works, textual installations, projections, as well as sculptural works in your oeuvre. What does materiality mean to you and how do you find the right media for each conceptual approach? I don't like aesthetic decisions but of course you can't escape them. I'm always trying to find solutions, which are the most simple, so that you cannot really do it any other way. For example, if I'm using a text as an object. If you want to hang the text in a big space, it must be light. And also if you work with the text there is immediately the reference to typing somehow, so it must be metal and the lightest metal is aluminum. This way of thinking is the most important way to support the decisions. I rarely use surface finishing and mostly work with rough materials because for me it is the clearest way to work with the material. For me it is not important to be distinctive with a certain media. I concentrate more on what it is about. You cannot be professional in everything, so you have this fragility of being a beginner, which is very challenging in terms of psychology. My work has certain—let's say spheres. Before I was working with text a lot. Now it is more with film. But I never stuck to one media.

Does this mean that when you go back and forth from media to media as you say from text to film, that you feel as if you start all over again? That you can sort of clear your mind?

Certain media demands a certain attitude. For instance I have an idea, the story for example. When I work with text installations, I always have a spatial or material solution in my mind. But with another media, the process will lead me always to the different problems and then to different solutions.

Process

What can one imagine your work process to be like? Are there, for example, drawings to the concepts?

I have two starting points of working, one is drawing, as you mentioned, and more and more I like to start with writing because it doesn't immediately take a visual form.

Do you only do the concept and then there's someone else who does the realization?

It is important to be there, especially when the piece is shown for the first time. Mostly I deal with the space so I have to really make the decisions. This actually is a huge part of what the piece is about—its presence in the space and how the space reacts to it, how it is organized.

Is the text like a background for you or a concept that you display publicly?

My work consists of many layers, but each layer or each element needs to have this authentic and independent quality so that it can exist as an art piece in itself. For example, Killer without a Cause is a piece that consists of several elements. It can be called a sculpture—it is also a film. For me it is important that if you separate the film from the installation, it must still hold out. This is integral to the way people perceive my work. Killer without a Cause is again a good example. When you see it at first you might take the point of view that the work is a sound piece, because you have a huge machine making noises and you have the story which is told by the loudspeakers. Sometimes you can even miss that there is the image. The next time you come, you see that there is an image because you're not concentrated completely on the sound anymore as you have seen it or heard it already. So you have this chance to come back more times and see the same piece again with different qualities.

Reification in space

Is there a close cooperation with exhibition architects and curators during the setting up of an exhibition? Could you explain this especially with the example of the exhibition

between two deaths (2007) in the ZKM Karlsruhe when *Killer without a Cause* was shown?

Usually I make my own set up. I always build my own walls as they are a part of my work. I'm just dealing with my space. The architecture is a part of the piece. This is also written in the certificates for instance. They describe what the architectural setup for a piece should be like. I deal with the technicians a lot. Funny thing is that there is always a guy with his screwdriver who says, 'this is impossible'. You have to know yourself that things are possible in some way, which leads you to this long, long process to convince all the people around you. Firstly, you have to convince the curator because you need to have some supporter, someone, who has a double vote or so. And then it is still a long, long way before you actually get what you want.

But in the ZKM it was completely different because I was the one answering the simplest questions, for example: 'Where do you want to have the exit sign?' So then I felt like, 'Wow, that is such a question...' The problem there was that this piece had already been shown twice. Once in Basel (Art Basel 2006) and the second time in Vienna (Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien 2006/07). So I was convinced that the way I wanted to do it was good because I had seen it already—it was like a big psychological support to myself. The other thing was that I had a big collection backing me up, so we basically came and there was the woman from the collection and she knew what she wanted.

Is it important to you that your work is shown under the same circumstances?

I created certain lines of defense for this piece, which can be called an architectural solution. It has this kind of box and these curtains, so it is an independent and somehow unique space. But if you're asking about the circumstances of the art world, the private collection is totally different from the institution. T-B A21 is maybe outstanding because it works almost like a public institution. This is different to other collections, which are basically like storage halls. Generally I think there is a certain moment when every art work becomes

culture and this happens pretty quickly. The things that are mine, which are shown and even sold, are not really mine any more afterwards. For instance when I was in London recently, I was in a collection, which had a piece of mine and they wanted to show it during Frieze (Art Fair). They were asking, 'How do you prefer it to be shown?' and I felt this alienation to the piece, because I couldn't relate to it, as if it were not mine any more. The circumstances had changed so I would rather call it a cultural relict than a piece of art.

Production-specificity

We were at Thyssen Bornemisza Art Contemporary (T-B A21) in Vienna and spoke to their curator Daniela Zyman. She said that it is very important for T-B A21 to collect production-specific, i.e., they have this special documentation on every piece of art, which includes the way it is to be shown and no other way.

That's true because they interviewed me and asked how it was supposed to be. This is different when you have a smaller, private collection.

What was the interview about?

I think the interview was meant for their archive. Two directions seemed important to them, the first one being my own explanation of the piece, my relation to it and how it was created. The other thing they took interest in was how they should store it, but not necessarily in the narrow meaning of technical facts. My projectors (35mm Meopta projectors, part of the installation *Killer Without a Cause*) are models from the 60s and the cables are covered with this unique textile cover, which means if they break or something else happens it is impossible to replace. So the day when they actually bought this piece they bought all the individual parts that it consists of from this one factory, because it is the only factory that produces them. I like this matter, because it says a lot about what art is. I think not only the material, but the theoretical value is important in this question. What happens when the object of art physically changes its form or even stops physically existing. Or if you create a replica of the same thing by fixing it. The problem is: is it still the

piece of art, which was meant to be a certain way, or can one say it is already sublimated? It is the destiny of the piece—what happened to it. That is very nice—especially when you have a huge amount of iron (as in the case of two 35mm film projectors).

What about architectural solutions?

Since I've worked with Jonas Dahlberg (Bonner Kunstverein, 2005), I began to be more focused on architectural solutions. I really like this moment when you are in an empty space that you want to work with. And then you make these decisions and suddenly it's done. This feeling is fucking great. That you actually see that the space has certain needs and you feel them. One has to make a huge distinction between what the floor plan is, what the virtual space is and what the physical presence in the space is. For me success is one thing, but the other thing is that you have these opportunities to work with a space, like in Bonner Kunstverein for instance.

Language

Regarding text installations, such as **While I walked across the room** (2004): do you like the moment when the space influences your work?

Exactly. The space influences my work, but my work actually organizes the space. I use these terms of 'organizing the space' because that's the experience of working with text in space. Text installations have this certain quality, which is so authentic. You automatically read text installations from left to right, which means organizing the space as a whole, because you know where the start is and the implied direction of reading. You actually dramatize the space somehow and that is a huge experience. Even now, when I do work, which isn't specifically with text, I immediately think of how I can narrate the space.

What is your specific interest in the medium of language? What role does poetry play in this context?

Before the text installations I had a big body of work in which I was using everyday materials and sampling materials with certain objects, etc. Through this practice

I became interested in some conceptual analysis. Many of the questions I was busy with at that time had a close relation to basic bodily experiences, namely to the experience with perception. And this is just a step towards the topic of language. Can we divide the perception from the language? This was a huge new topic and I only touched on it. So, how I got into the practice with language is through a totally different body of work. The dematerialization of art was also very important for me at that time. I suddenly came to a point when I couldn't use materials because of the development mentioned above. But at the same period I was facing this situation when I started to show abroad. There are ten million Czechs, and Slovaks also understand Czech, so there are 15 million people in total who understand the language. This is what we share with all the small nations, especially with those, which are not frequent within art history: we all have to be translated. Maybe that's why I actually started to be interested in the tools or the structures used in language – more than in the language itself. By this I mean narration. I have to say that I never used language in a poetic way, because I couldn't.

The textual installations often grant the viewer a deep insight into very personal and intimate worlds of thought. Where does this content originate?

I started to collect the personal stories of my friends: true stories. What was important for those stories was that every story had a point that I called point zero. This point zero is when the whole dramatic development of the story is turned upside down or is inverted. The story itself needs to have structure, which refers its form of presentation. It is like using a very dry conceptual form, like just a text in the space, which is contrary to using narration and any traces of emotions in the text of course. At the same time, in the story we find the same impossibility of using this emotional impact as content. So you have this paradox already hidden in the story. I was collecting these stories for almost two years because I was not interested in writing my own fiction—so these are always true stories. It was important to me that I knew the people that told the stories—this

gives the story another relation. Killer without a cause was the first fiction I wrote.

Site specificities

Textual installations such as **While I walked across the room** (2007) are produced in a variety of sizes; the video work **A Gap** (2007) is produced for specific spaces/ premises. What significance do site specificities have for you? **For me the exhibition space is always a part of the content. The language has a physical reference to the space somehow. While I walked... consists on one long sentence printed on flexible material. The sentence has the exact length of the walk I'm describing in the text. The language somehow refers here to the physical qualities. But because it is printed on flexible material, when you exhibit it, you can change its size by stretching it. It actually devised a virtual quality of the exhibition space. I took this interest vice versa when I started to make A Gap for example, which is specifically written for a certain space. This was a big challenge because ideally, if you want to show it again, you have to build the space of the Meyer Riegger Gallery. Now it is so evident how the idea of space in my work becomes materialized, because if you want to recreate the work, you have to build the space to make it comprehensible. I know the space and have the floor plan, which is my starting point to write the script. This is a beautiful experience - narrating space. To read the space somehow.**

In **The Invisible - Acting in Sequences** (Frankfurter Kunstverein, 2007), as well as in **Reverse Play** (Kunstverein Hannover, 2007), you worked with actors once more. The work in Hannover was shown on video while the work in Frankfurt was up until now a unique live performance. What impact does the 'live' moment have on the performances? Do you regard the recording solely as documentation material or as the final result, which would be the actual piece of art?

In The Invisible I wrote the manuscript for the stairs and I divided the story into sequences, and people should pass these sequences to see the whole performance. This means that space had again a very important role.

The whole story was about the person who couldn't recognize when reality is staged and when not. Then the viewers were standing on the very narrow stairs, watching the performance and the situation was not clear in the sense of who is an actor and who not. So they happen to be in the same situation as what the story was about. This 'live' moment of the performance was a very crucial point of the whole piece. It cannot be in the media of film. The most you can do is to make a documentation. Reverse Play is an ongoing project for me. At first I made a film. Now I prepare the live performance, but it is a totally new piece, coming from the same initial idea. This is the way I work. That each piece of mine supports the other, makes it more comprehensible.

Dramaturgy

How important is it to you in your artistic approach to physically activate the viewer?

Sometimes I say that my pieces have a performative element. It is like directing people to perform. This is how I work with my text in While I walked across the room. While people were reading the text of the installation and following the crossing lines of text stretched at eye level, they were repeating what I did before, the action of mine described in the text. They perform it again. Walking was the important element there. In A Gap they really had to decide which way they would see the film. At first I was the director, and now it has developed and one can say that more and more the people are the directors themselves. They have to decide, because there is no strict way that they are supposed to see the film. It is up to them. This is a notion of decision, which I understand again in a very primal political sense. Sometimes you decide without being conscious of it and then sometimes you really decide. Basically you are surrounded by an environment you know perfectly well. And then there is this shift when you have to discover that again. Being in the position to decide once again, you can see what you have got in the everyday. It is suddenly a definition of freedom somehow, in this very basic way—that you can see everyday life in a

totally different way. A lot of your behaviour is determined by habit. The things can show you how you are used to behaving.

In **A Gap** (2006) you also intervene dramaturgically in a structure of space. Where does your interest for narrative and dramaturgy come from?

My parents were filmmakers and I tried to avoid this fact all my life. I happened to be interested in narration as a mental tool for understanding through art practice. So the interest came basically from a different context. Now I work with both sides of my personality. So I think this is my material.

The interview took place in Basel, October 2007.

Andreas Siekmann

Kunst sammeln

Wir können hier über die Sammlungsperspektive reden, aber das interessiert mich wenig. Ich kann und will auch nicht die Corporate Identity einer Kunstsammlung wie z. B. T-B A21 annehmen. Private Sammlungen wollen über ihren Markteinfluss Druck auf öffentliche Sammlungen ausüben. So wie sich die Ökonomie im Allgemeinen immer mehr auf Inseln zurückzieht und keine Gesellschaft als Ganzes mehr meint, so gibt es auch insulare Ökonomien im Kunstbereich, allerdings ohne gesellschaftliche Relevanz – auch wenn Werbeagenturen bestellt werden, um diese Relevanz zu produzieren. Als Konsequenz bleibt dann eine Erinnerung an Kunst nach Marketingkriterien. Aber es ist nur ein Segment, genauso wie es die Biennalen-Kunst gibt. Es scheint, viele Sammlungen wählen Kunstwerke aus, die bestimmte Marktökonomien reproduzieren. Dabei ist ein sogenannter subjektiver Blick nicht entscheidend. Vielmehr geht es um Werke, die schon so weit in Erscheinung getreten sind, dass sie bereits etwas bedeuten. Denn ich glaube nicht, dass die Sammlungen die Bedeutung selbst machen können. Ich denke, der Begriff 'subjektiv' ist sehr inflationär und schnell gebraucht. Man muss ihn aufschlüsseln und auf die Regeln der Strukturen beziehen. Der Begriff 'intersubjektiv' ist vielleicht angemessener.

Für mich als Künstler spielt bei dieser Diskussion sowohl der kritische Diskurs als auch die Eigeninitiative eine sehr wichtige Rolle. Eigeninitiative ist dann möglich, wenn man sich nicht der Kraft ausliefert, die die Macht ausübt. Macht braucht immer auch eine Gegenmacht. Natürlich kann mit dem Verkauf einer Arbeit eine Entkontextualisierung verbunden sein. Dieser Punkt geht mir jedoch nicht so nahe, weil ich meine Arbeit als Prozess denke, der sich dauernd verändern kann. Die Zwischenschritte können dann verkauft werden, wie das Modell des Karussells an die T-B A21. Die Sammlung hat die Arbeit sehr genau dokumentiert. Vielleicht wollen manche Sammlungen auch eine gewisse Lücke füllen, wenn Museen nur noch Blockbuster-Ausstellungen herstellen

müssen, die Geld einspielen. Gleichzeitig privatisiert die Sammlung hier wissenschaftliche Arbeit, die öffentlich garantiert sein müsste. Eine private Sammlung kann von einem Monat auf den anderen geschlossen werden oder ihr Finanzierungskonzept verändern. Das ist der große Unterschied zu öffentlich-rechtlichen Institutionen, weil dort die kulturelle Grundversorgung garantiert bleiben muss.

Die Exklusive

Arbeiten wie **Die Exklusive. Zur Politik des ausgeschlossenen Vierten** denke ich als 'Work-in-Progress', also als Projekte. In diesen Projekten verändern sich die Formate und es wird ein Vorhaben thematisiert, das im Grunde noch nicht fertig ist. Die Idee des Karussells ist, lokales Wissen an den jeweiligen Ausstellungsstandorten aufzunehmen und darin Bilder zu sammeln, Zonen von Entrechtungen zu thematisieren. Das lokale Wissen wird in einer Art 'Close Reading' erfasst: Das heißt, je näher ich im Detail bin, desto paradigmatischer kann der Fall werden. Dieses Close Reading ist sehr intensiv: Beim Karussell muss ich z. B. erst einmal ein adäquates Denkmal im öffentlichen Raum finden. Dann kooperiere ich mit Gruppen, die sich in den alltäglichen politischen Kämpfen ihres Ortes engagieren. Daraus entsteht eine Geschichte, die ein Teil der Geschichten auf dem Karussell wird. Träger dieser in Bildfolgen erzählten Geschichten sind die Karussellfiguren, die um das Denkmal herumfahren und es so konterkarieren. Das Karussell reflektiert und verändert sich von Ort zu Ort. Es ist auch eine Berichtsform von anderen Städten, von anderen Welten, es wird von Stadt zu Stadt mehr Beispiele der zonalen Entrechtung in Bildern sammeln, wie jetzt auch die aus Kassel. Alle Figuren, die sich um das Denkmal drehen, greifen also lokales Wissen auf. Es gibt aber auch statische Bilder, die das zeigen, was innerhalb der Thematik schon gesammelt wurde, so dass die Figuren wirken, als wären sie aus den Bildern herausgefallen.

Die erste Idee zu diesem Karussell habe ich 2002 im Kunstverein in Salzburg, also in einem Innenraum, präsentiert. Die Bildserien waren als Sechsecke entworfen und wurden im Korridor, der um den Ausstel-

lungsraum herumführt, aufgehängt. Den Ausstellungsraum selbst habe ich mit Sechsecken aus Pappe abgesperrt, die wie eine Art Facettenauge in den Eingang des Raumes installiert wurden. Mit dem Institutionsmobiliar – Sockel, Stühle, Podeste und Overhead-Projektoren – wurden Szenen im Raum nachgestellt, die in den Sechsecken bildlich vorkommen. Durch die Facetten konnten diese Szenen von außen nur in einem extrem gerichteten Blick gesehen werden.

Ich habe schon öfter Karussells als Modell gebaut, meist aus Plattenspielern. Die Thematiken und Ausführungen sind unterschiedlich, doch die Form an sich ist eine, die ein mechanisches Denken schildert. Deswegen auch die Mechanik in den Computerzeichnungen und der Aspekt des Repetierens. Die Grenze dieses Projekts besteht darin, dass ich insgesamt 99 Bildern machen möchte, die sich an den Dante-Vergil-Zyklus von Botticelli orientieren.

Modell

T-B A21 hat ein Modell gekauft hat, das ursprünglich in einer Ausstellung in der Galerie Barbara Weiss in Berlin war und auch später auf der **Armory Show** in New York gezeigt wurde. In diesem Modell habe ich in der Mitte des Karussells ein Folienbild von der Leichenüberführung der Hohenzollern in den Berliner Dom installiert, auch um den Aufbau des Preußen-Schlusses zu thematisieren. So ein Karussell hat ja auch immer etwas Tröstliches, weil es natürlich eine Form von Romantik beinhaltet. Ich meine Kindheit, Leichtigkeit. Und dann ist das ja auch gleich pittoresk. Vielleicht habe ich deswegen zwei Aquarelle von den beiden Orten mit dem Karussell gemacht, im Sinne einer 'Montmartrisierung' – vielleicht aber auch, um vor mir selber auszuscheren. Das Karussell entstand 2002, das Modell habe ich erst danach gebaut.

Normalerweise ist es umgekehrt, aber ich wollte das Modell auch für mich haben. Dann habe ich es in der Galerie gezeigt, weil ich mich fragte, was kann ein Kunstpublikum von dem Projekt haben? Das ist übrigens schon eine ganz alte Frage. Leute wie Stephen Willats haben Anfang der 60er von 'Publikum 1' und 'Publikum 2' geredet und gesagt, wir können 'Publikum 2', sprich Kunstpublikum, nie zubilligen, die Wohnzimmer der Leute, mit denen wir arbeiten, zu besuchen. Wir möchten

dem Kunstpublikum keine soziale Authentik liefern – also nicht das Reale. Deswegen entstand bei Projekten im öffentlichen Raum oder bei partizipativen Projekten die Idee, eine 'Berichtsform' einzuführen. Diese Berichtsform arbeitet mit Schreibsystemen oder anderen Verweisen, um festzuhalten, wie sich etwas verändert. Ich habe mich in meinem Studium intensiv mit diesen Berichtsformen bei prozessorientierten und konzeptuellen Projekten auseinandergesetzt. Natürlich ist ein Modell wesentlich verfügbarer für einen Ausstellungsbetrieb als das große Karussell, das viel mehr Geld und Arbeit kostet. In gewissem Sinne ist das Karussell natürlich auch modellhaft. Man kann ja damit nicht fahren, sondern es nur betrachten. Es ist eher eine Art Welttheater, wie zur Zeit der Erfindung der Mechanik im 16./17. Jahrhundert, als auch die Böden schwarz wie ein Abgrund waren. Ich habe in dem Modell von T-B A21 versucht, dieses Moment mittels der Modellbildhauersprache in einen Schallplattenapparat zu übersetzen und in diesem eine Metapher zu finden: welche 'Platte aufgelegt' ist, worauf dann dieser Tanz stattfindet, welche Figur symptomatisch welche Bewegung vollzieht und wie diese Bewegung aus der Drehbewegung des 'Tanzbodens' übertragen wird etc.

Ortsspezifik

In Kassel fand ich das Denkmal von Landgraf Friedrich II. auf dem Friedrichsplatz paradigmatisch. Er verkaufte 40.000 junge Männer an England für den Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg und baute mit diesem Geld das Fridericianum – als erstes öffentliches Museum auf dem europäischen Kontinent. Eigentlich ist das Karussell ja ein anti-nationales Denkmal, weil die Erfindung der Nationalstaaten extrem diese exklusiven Gewalten produziert hat. Die meisten Denkmäler stehen für eine nationale Erhebung, das Karussell sucht bewusst diese historische Genealogie, um mit aktuellen Beispielen einer Exklusivität eine grundsätzliche Kritik des Nationalen zu formulieren. Die Hysterie um aktuelle Ereignisse, so verzweifelt sie auch erscheinen, verleitet oft zu einer verkürzten Wahrnehmung, und man verliert leicht das Ziel von Veränderung und Argumenten. Ich glaube nicht, dass es in dieser ortsspezifischen Auseinandersetzung im Rahmen einer Großausstellung wie der **documenta 12** wirklich darum

geht, worum es mir als Künstler geht. Ich will in erster Linie etwas herausfinden. Ich bin neugierig auf eine politische Realität – in diesem Fall war es der Alltag einer Ausländerbehörde. Ich will nicht, dass man sich selbst nur als Medium begreift, dass man schon alles weiß und dass dann die gewussten Inhalte 'displayiert'. Das ist dann die Rhetorik der Dienstleistungsgesellschaft. Leider war ich auf dem Vorplatz des Fridericianums so solitär. Ich hatte mir einfach gewünscht, dass noch andere Kunstwerke draußen stattfinden. Das Mohnfeld war sehr schön, keine Frage, aber inhaltlich hatte ich damit nicht so viel zu tun. Ich möchte nicht nur meine Welt bauen und Welttheater machen. Denn dann besteht die Gefahr einer subjektiven Welt, dabei möchte ich eine korrespondierende Welt.

Teilöffentlichkeiten

In Kassel gab es viel Interesse an dem Karussell, aber ich trenne immer zwischen den Rezeptionsweisen von solchen Großausstellungen, wo die Künstler und das Publikum am wenigsten eine Rolle spielen gegenüber dem sich selber reproduzierenden Apparaten von Feuilleton, Kulturbetrieb und Vermittlertum und anderen Ausstellungen. Bei der Rezeption ist mir aufgefallen, dass zumindest die Journalisten keine Bilddetails lesen können oder wollen; das Visuelle wird einfach nur beschrieben, als eine mentale Form mit direktem Werturteil. Lesbarkeit erscheint dabei eher kontraproduktiv, es ist wie bei einer Interpretation von Gedichten – Mutmaßungen und Sichtweisen des Autors. Natürlich ist während der **d 12** viel um das Karussell herum passiert. Der Ort hat sich verselbstständigt. Das liegt nicht nur an der Arbeit, sondern auch an der Tatsache, dass es die **documenta** ist. Ein Ort, wo Leute sich produzieren. Die **documenta** wird vielseitig genutzt, im Besonderen der öffentliche Raum. Zum Beispiel hat sich die Essensausgabe Die Tafel am Karussell getroffen, es gab Performances oder auch Minidemos zur IG Metall etc. Sie haben mich gefragt, ob sie sich dort treffen können. Ich sagte: 'Natürlich, das ist ein öffentlicher Raum.' Ich fand bezeichnend, dass sie mich überhaupt fragen, denn ich bin ja nicht der Besitzer des öffentlichen Raums vor dem Fridericianum. Horst Köhler durfte das Karussell übrigens nicht

sehen. Das Protokoll hatte vorgesehen, dass der Bundespräsident da nicht hingehen durfte, weil es das Amt beschädigen würde. Man darf das Bundespräsidialamt nicht abbilden. Andere Politiker wiederum treten so auf, als ob sie zum G8-Gipfel gehen würden, z. B. der Kulturstaatsminister. Die Fahrt zur **documenta** wurde zum Staatsakt: Es waren immer vier Leute mit Knopf im Ohr um einen Politiker postiert und markierten um diesen Menschen eine Zone.

Die Öffentlichkeit gibt es eigentlich gar nicht. Übersetzt vom griechischen *Politein*: für öffentliche Belange und im öffentlichen Interesse. Von daher arbeite ich mit möglichst vielen organisierten Öffentlichkeiten, also mit Leuten, die initiativ sind. Das Modell ist dann nicht nur Recherchewerkzeug, sondern auch ein Öffentlichkeitsformat im publizistischen Sinne. In Kassel habe ich z. B. lokal recherchiert, mit Menschenrechtsanwälten usw. gesprochen. Die grundsätzliche Entrechtung von Papierlosen besteht in ihrer verwaltungsrechtlichen Behandlung, so dass nicht im Zweifelsfall für den Angeklagten entschieden werden muss, sondern der Angeklagte unter die Beweispflicht seiner Herkunft gesetzt wird. Ich hatte mit mehreren solcher Fällen zu tun, aber es ist nicht immer opportun, hier eine Öffentlichkeit zu suchen. Da hat man auch eine extreme Verantwortung, die ich sehr wichtig finde. Ich fand es sehr positiv zu erfahren, dass Abschiebung nicht nur eine Form des bösen Staates oder die populistische Kehrseite der Politik ist, sondern dass es auch extrem viele Leute gibt, die sich dagegen wehren: Menschen, die morgens um halb drei aufstehen, um gegen eine Abschiebung am Frankfurter Flughafen zu protestieren. Allerdings haben nur die Lokalzeitungen darüber berichtet. Ich lerne extrem von dieser Teilung von Öffentlichkeiten.

Aktivität

Die Informationen, die ich in die Bilder hinein kompiliere, teilen sich auf verschiedenen Ebenen auf. Die Konstruiertheit der Zeichnungen durch den Computer, die Schnitte und Verdichtungen halten die Bilder als Projektion fest und die von der ausschließenden Gewalt Betroffenen sind nur als Silhouetten dargestellt. Die Geschichten

wollen argumentieren und keine Identitätspolitik auf einer Ebene der Verdichtung betreiben. Das wird auch teilweise extrem kryptisch oder zuviel, aber es muss nicht alles vermittelbar sein. Ich habe nicht den Auftrag oder die Idee, dass jeder alles gelesen haben muss. Ich weiß, dass ich das Publikum komplett überfordere. Auf der anderen Seite wundere ich mich, was die Betrachter dann doch für Details entdecken. Da gibt es kein Rezept der Wahrnehmung und eben auch keine befürchtete Instrumentalisierung des Visuellen. Mir war es in Kassel z. B. ein wichtiges Motiv, etwas über die Almeria zu bringen – das so genannte Plastikmeer im Süden Spaniens, das Europa mit Tomaten und Paprika versorgt. Die arbeits- und ökologierechtlichen Katastrophen der Produktion stehen im direkten Zusammenhang der von Frontex bewachten Festung Europas, deren Kriminalisierung der Flüchtlinge die Preise der papierlosen Landarbeiter reguliert. Bei Führungen erhielt ich den Eindruck, dass die Leute das nicht lesen wollen, da sie denken: 'Wenn ich das weiß, muss ich mein Leben ändern.' Diese Angst, das Leben verändern zu müssen, ist größer, als es aufzunehmen. Ich arbeite extrem mit dem Aspekt des 'wissen wollen' und wir haben im Kunstbereich immer jemanden, der sagen möchte: 'Ich weiß schon alles.' Darin ist eine Riesendiskrepanz und das produziert auch eine Ignoranz. Ich glaube, das ist auch immer die größte Schwierigkeit, mit der man zu kämpfen hat. Ich glaube, dass Kunst Aktivismus reflektieren kann, Kunst ist ein Reflexionsmedium. Man kann das Symbolische nicht verlassen. Kunst kann auch eine Hommage von einer aktivistischen Position sein, aber es ist nun mal eine Ansicht und kein Aufruf. Andererseits finde ich es selbstverständlich, dass meine Motive und Bilder oft in aktivistischen Zusammenhängen auftauchen und genutzt werden können.

Wenn man das Karussell als Display versteht, dann eher als eine Form von Themenkarussell, das die Idee von Karussell unter ein Thema setzt und in dieser Form der Dramaturgie, die ein Karussell sein kann, argumentiert. Mir ist wichtig, dass ich argumentieren kann, dass in der Relation der Dinge untereinander ein Argument entsteht. Das ist wie bei Bildgeschichten, die durch ihre

Leserichtung eine Kombinatorik auslösen. So ähnlich begreife ich auch meine Bildgeschichten.

Der Text basiert auf einem Gespräch in Berlin, Dezember 2007.

DRESDENPostplatz (Torsten Birne, Heike Ehrlich, Stephan Geene, Sophie Goltz, Christiane Mennicke, Sven Thiermann) (Hg.): DRESDENPostplatz. Soweit war ich mit meinen Gedanken gekommen, als plötzlich der Frühling hereinbrach, Berlin 2007.

DRESDENPostplatz (Ralph Lindner, Christiane Mennicke, Silke Wagler) (Hg.): Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit, Berlin 2004.

Clemens Krümmel: Andreas Siekmann: Die Exklusive. Zur Politik des ausgeschlossenen Vierten, in: Salzburger Kunstverein: Magazin 7, Jahresbericht 2002, S. 35–45.

Miwon Kwon: One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity, Cambridge/MA, London 2004.

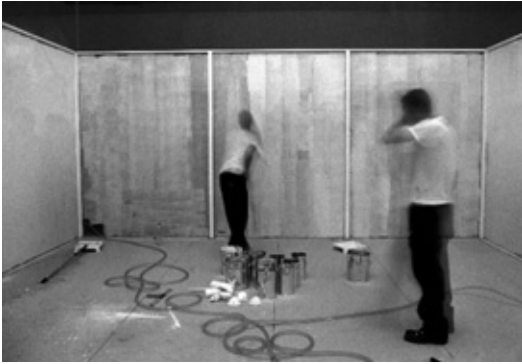
Ján Mančúška: Absent, Zürich 2006.

Beatrix Ruf, Kunsthalle Zürich, Danish Contemporary Art Foundation (Hg.): Taking Place. Die Arbeiten von Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Katalog, Ostfildern 2002.

Christina Végh, Bonner Kunstverein (Hg.): The first Minute of the Rest of the Movie. Jonas Dahlberg & Ján Mančúška, Katalog, Frankfurt a. M. 2006.

Jochen Volz, Portikus (Hg.): Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Spaced Out, Katalog, Frankfurt a. M. 2003.

Jan Winkelmann (Hg.): Zwischen anderen Ereignissen, Katalog, Leipzig 2000.



01



02



03



04

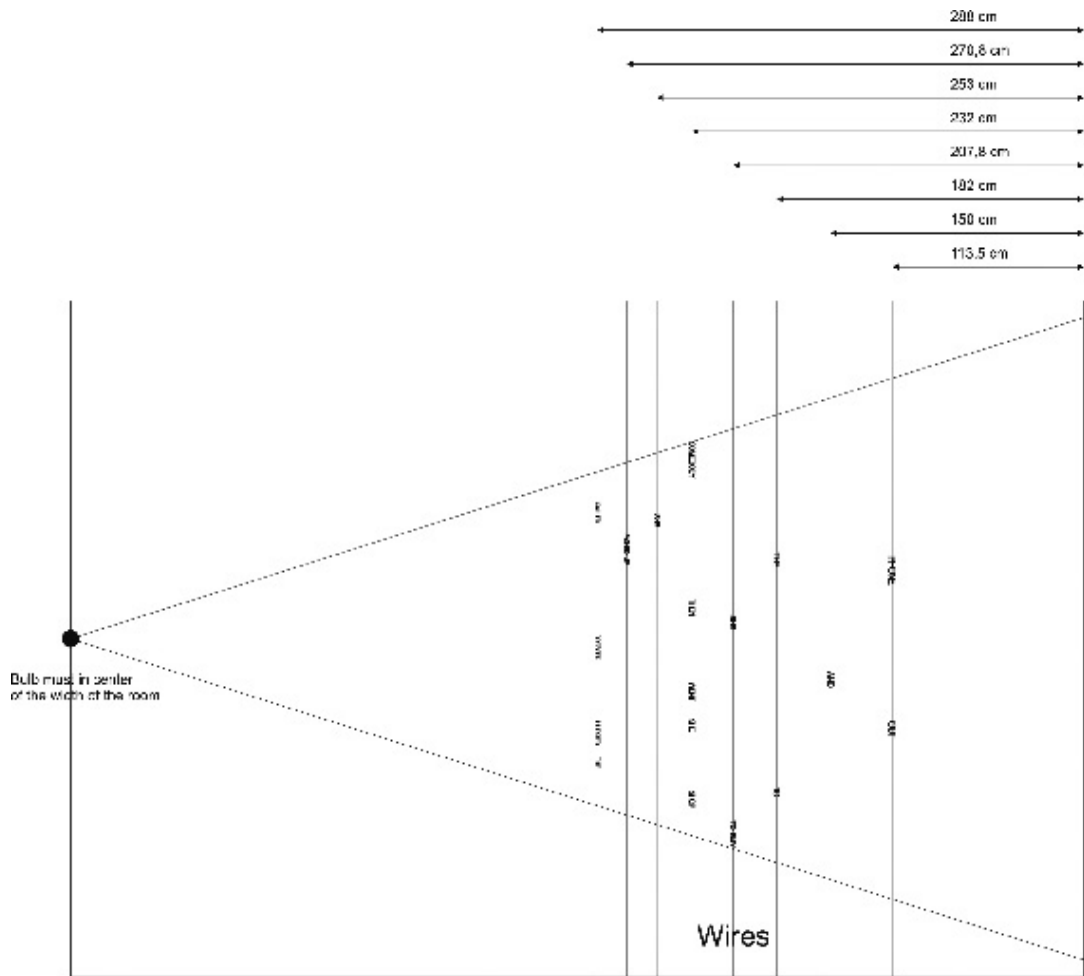
01 Elmgreen & Dragset: Powerless Structures, Fig. 44. A Glass box is painted white and washed down durationally from the inside. Performed and as installation afterwards shown in the exhibition Junge Szene, Secession, Wien 1998.

02 Elmgreen & Dragset: 12 Hours of White Paint/Powerless Structures, Fig. 15. Performed and as installation afterwards shown in Galleri Tommy Lund, Odense, Denmark 1997.

03 Elmgreen & Dragset: Social Mobility. Staircase installed in the exhibition The Welfare Show, Serpentine Gallery, London 2005.

04 Elmgreen & Dragset: Social Mobility. Staircase installed in the exhibition The Welfare Show, Bergen Kunsthall 2005.

062 / **This is what we share** [Displayer](#)



05

05 Ján Mančuška: 20 minutes after, light projection, aluminum letters, hand-writing on the wall, dimensions variable. Installation drawing for the presentation at Kunst-Werke, 4th Berlin biennale, 2006.



06

06 Andreas Siekmann: Die Exklusive. Zur Politik des ausgeschlossenen Viertels. Installation auf dem Friedrichsplatz in Kassel, documenta 12, 2007.

064 / **This is what we share** [Displayer](#)

Generali Foundation



Präsentationsansicht der zweitägigen Veranstaltung zur Inauguration des neuen Hauses der Generali Foundation in der Wiedner Hauptstraße 15, 1995. In den Vitrinen: Fotografien von Werner Kalligofsky vom Abbruch der alten Hutfabrik Habig und der darauf folgenden Errichtung der neuen Räume sowie Kunstzeitschriften mit u. a. von Fareed Amaly/Florian Pumhösl und Heimo Zobernig gestalteten Anzeigen, die zur Eröffnung geschaltet wurden.

Welche Aufgaben kann Kunstsponsorings übernehmen? Welchen Mechanismen unterliegt eine Kunstinstitution, die ausschließlich von einem Versicherungskonzern finanziert wird? Während die Generali Gruppe Österreich vorher überwiegend externe Kulturprojekte finanzierte, entschied sich das Unternehmen 1988 für die Gründung der Generali Foundation als firmeneigenen Kunstverein, der 1995 mit dem Museumsbau der Architekten Jabornegg & Pálffy in Wien seine eigenen Ausstellungsräume erhielt. Das Engagement des Konzerns, zunächst als Sammlung österreichischer Skulptur geplant, war eine Intensivierung und Professionalisierung der Investitionen im Bereich des Kultursponsorings. Unter der Leitung der ersten Direktorin Sabine Breitwieser entwickelte sich die Generali Foundation zu einer bedeutenden Kunstinstitution mit einer internationalen Sammlung, in deren Zentrum künstlerische Positionen stehen, die gesellschaftsrelevante Themen verhandeln. 2007 hat der Vorstand der Generali Gruppe Österreich beschlossen, die personellen, räumlichen und strukturellen Ressourcen der Generali Foundation fortan mit der BAWAG Foundation unter dem Namen FOUNDATION(s)QUARTIER GmbH zu teilen und damit auf die Identität eines eigenen Ausstellungsraums zu verzichten. Sabine Breitwieser beendete daraufhin nach 19 Jahren ihre Tätigkeit für die Generali Foundation. Auf Grundlage von Andrea Frasers Institutionsanalyse durch ihre Arbeit **Ein Projekt in zwei Phasen** (1994/95) untersucht das Kapitel Themen wie Sammlungspolitik und Interessenkonflikte eines konzern-eigenen Museums: Sabine Breitwieser wie auch die Architekten und die Generali Foundation-GastkuratorInnen Antje Ehmman/Harun Farocki sprechen über die Produktion von Sichtbarkeit durch unternehmerische Sammlungs- und Präsentationsstrategien.

Generali Foundation



Presentation view of a two-day event for the inauguration of the new exhibition building of Generali Foundation on Wiedner Hauptstraße 15, 1995. In the showcases: photographs by Werner Kaligofsky showing the demolition of the old hut factory Habig and the subsequent conversion into the new spaces as well as art magazines with adds—designed by Fareed Amaly/Florian Pumhösl, Heimo Zobernig—to announce the opening.

What tasks can art sponsoring assume? Which mechanisms are an art institution subject to if it is financed entirely by an insurance company? Whereas the Austrian division of Generali previously financed primarily external cultural projects, the company decided in 1988 to found the Generali Foundation as the company's own art society, which got its own exhibition space in 1995, in the form of a museum designed by the Viennese architects Jabornegg & Pálffy. This commitment on the part of the company, which was initially planned as a collection of Austrian sculpture, was intended to intensify and professionalize its investments in the areas of cultural sponsoring. Under the leadership of its first director and curator, Sabine Breitwieser, the Generali Foundation evolved into an important international corporate collection, focusing on artistic positions treating socially relevant themes. In 2007 the board of directors of the Generali Group, Austria decided to share the personnel, spatial, and structural resources of the Generali Foundation with the BAWAG Foundation under the common name FOUNDATION(s)QUARTIER GmbH and thus to sacrifice its identity as the company's own exhibition space; in response, Sabine Breitwieser ceased her activities for the Generali Foundation after nineteen years. On the basis of an analysis of the institution in **Project in Two Phases** (1994/95) by Andrea Fraser, this chapter explores themes such as collecting policies and conflicts of interest in the case of a company museum: Sabine Breitwieser, the architects of the Generali Foundation, and the Generali Foundation guest curators Antje Ehmann/Harun Farocki talk about the production of visibility by means of the company's strategies for collecting and exhibition.

Legitimität

DISPLAYER Sponsoring, Mäzenatentum und das Ausstellen selbst bestimmen im Privaten wie auch im Öffentlichen ein Tauschverhältnis, bei dem mindestens eine Seite öffentliches Prestige gewinnt und Legitimität erzeugt wird. Wie sind aus Ihrer künstlerischen und kuratorischen Sicht die Strategien der Instrumentalisierung durch eine Corporate Collection mit der Unabhängigkeit von Kunst vereinbar?

EHMANN/FAROCKI Gute Filme und gute Kunst sind außerhalb der Film- und Kunstindustrie entstanden, aber auch unter den schlimmsten kommerziellen und institutionellen Zwangsverhältnissen. Die Zusammenarbeit mit der Generali Foundation begann im Jahr 2000, als Roger Buergele und Ruth Noack Harun Farocki zu der von ihnen in der Generali Foundation kuratierten Ausstellung Dinge, die wir nicht verstehen einladen und Sabine Breitwieser zur Produktion beitrug.

Als wir die Sammlung des Hauses kennenlernten und mit den MitarbeiterInnen im Austausch standen, zeigte sich uns, dass die Generali Foundation ein Ort geistiger Unabhängigkeit ist, an dem eine künstlerisch-politische Radikalität von großer Stringenz waltet.

Auf diesen Eindruck haben wir uns verlassen und haben keine weiteren institutionskritischen Untersuchungen angestellt, wie z. B. Andrea Fraser. Wir sind auch gar nicht sicher, ob eine Versicherung tatsächlich Prestige und Legitimität dadurch gewinnen kann, dass sie Kunst ausstellt und sammelt bzw. ob sie auf eine solche Legitimität denn überhaupt angewiesen wäre. Wir haben bei dieser privat finanzierten Institution paradoxerweise eine größere künstlerische Freiheit verspürt als bei so mancher staatlichen oder halbstaatlichen Kulturbürokratie.

Die Zusammenlegung der Generali Foundation mit der BAWAG Foundation zeugt von eben jener Willkür, die private Sammlungen sowohl riskant als auch beweglich macht. Entscheidungen werden – im Positiven wie im

Negativen – schnell getroffen. Welche Mittel stehen zur Verfügung, um mit diesen Bedingungen kritisch umzugehen?

Die Zusammenlegung, die ja eine Reduzierung des Engagements seitens des Versicherungskonzerns bedeutet, zeigt vielleicht an, dass die Kunst hauptsächlich gefördert wurde, weil dies einem bestimmten Direktor gefiel. Vielleicht hat ja dieser Direktor von Prestige- und Legitimitätsgewinnen gesprochen und vielleicht auch daran geglaubt. Wahrscheinlich wird die Versicherung aber auch jetzt, nach der Zusammenlegung mit der BAWAG, nicht deshalb weniger Policen verkaufen.

Kritik an all dem? Wodurch? Als KünstlerInnen und KuratorInnen haben wir es ausschließlich mit ästhetischen Praktiken zu tun. Die versetzen keine Berge, auch wenn sie politische Inhalte haben. Allerdings kann man auf staatliche wie auch private Institutionen einwirken, wenn man eine Öffentlichkeit mobilisiert. Dabei ist aber zu fragen, ob man eine Kunst machen muss, die mehrheitsfähig ist.

Unter welchen institutionellen Bedingungen besitzt eine Institutionskritik Relevanz, die durch die Institution selbst beauftragt wird?

Wenn die Bedingung gegeben ist, dass das Kapital so neugierig und selbstkritisch ist oder geistig so unabhängig, wie es das von sich behauptet, dann kann die Kritik relevant sein. VW hat ja auch eine Studie über die Nazi-Vergangenheit der Firma in Auftrag gegeben. Ebenso die Deutsche Bank – wenn auch etwas spät.

Ein Manager der Generali AG über die Foundation: 'Die Foundation ist nicht Selbstzweck, sie hat eine Funktion.'

Welche Rolle kann bzw. muss der Künstler bzw. die Künstlerin in diesem Spannungsverhältnis einnehmen? **Wir glauben, dieser Manager hat dieses Geschäftsfeld nicht verstanden. Die Versicherung sollte eigentlich wissen, dass so eine Funktion nicht zu bestimmen ist – nicht mal im Kleingedruckten.**

Politik der Sichtbarkeit

Innerhalb einer Ausstellung existiert durch die spezifische

Optik des Kurators bzw. der Kuratorin eine Politik der Sichtbarkeit, vergleichbar mit dem Blick des Auges durch die Kamera: Was wird gezeigt, was nicht? Wie wird es gezeigt? Wer zeigt? Welche Parameter einer kritischen Bildbefragung können auf institutionelle Präsentationspraxis angewendet werden?

Die Antwort ist einfach für uns, da die von uns kuratierte Ausstellung Kino wie noch nie in der Generali Foundation (2006) und in der Akademie der Künste, Berlin (2007) genau davon handelte. Filme, die ins Kino gehören, zeigen wir nicht in einem Ausstellungsraum. Bei der Auswahl der KünstlerInnen folgen wir keiner anderen Politik als dem Zweck der Ausstellung. Es geht uns nur um die Sache, nicht um Namen. Wer zeigt? Wir natürlich. Wir schaffen einen Zugang und sagen nicht, es gäbe keinen anderen. Wir zeigen ausschließlich Arbeiten, die mehr als nur symptomatisch interessant sind oder eine 'Position' abdecken. AusstellungsmacherInnen sind auch fiktive AutorInnen. Mal halten sie den Mund, mal erzeugen sie einen Doppel- oder Nebensinn. Sie kommentieren auch mit nicht-sprachlichen Mitteln. Sie schaffen eine Bibliotheksecke, schreiben auch eine Wandzeitung, Schilder und stellen einen Katalog her. Diese gesamte Praxis ist selbstreflexiv.

Was waren Ihre Display-Strategien?

Barocker Minimalismus. Sah aus wie typisch Generali und war es doch nicht. Vielleicht beredter.

Angenommen, man folgt der Logik einer kulturellen Kapitalproduktion: Was wird bei einer Ausstellung im Raum produziert oder anders gefragt: Was produziert der Ausstellungsraum?

Es werden AutorInnen produziert, Marktwerte, Gegenmarktwerte, Schwarzmarktwerte. Intelligenz und Schönheit. Wir wollen, dass der Gebrauchswert höher ist als der Tauschwert.

Statik – Dynamik

Die physische Architektur der Generali demonstriert ein spezifisches Verständnis der Foundation als Kunstinstitution. Umso mehr als Architekten – Jabornegg & Pálffy –

für die Konzeption der Ausstellungsräume beauftragt wurden und somit auch hier eine Autorschaft eingefordert wurde. Wie haben Sie die Generali Foundation als architektonische Manifestation der Foundation wahrgenommen?

Gerade weil die Ausstellungshallen in der Generali Foundation so extreme Vorgaben sind, ist es uns fast leichter gefallen, damit umzugehen als z. B. mit den klassischen Ausstellungsräumen in der alten Akademie der Künste in Berlin. Außerdem hat uns die Erfahrung von Sabine Breitwieser und dem gesamten Ausstellungsteam sehr geholfen, die Möglichkeiten der Räume optimal zu nutzen und nicht gegen sie zu arbeiten. Wir mögen die Hallen der Generali Foundation ausgesprochen, sind aber froh, dass wir dafür nicht verantwortlich sind.

Die Präsentation von Film setzt unterschiedliche Zeitformate voraus: einmal die situative 'Performance' der Betrachtung, die an Zeit gebunden ist und andererseits die Ausstellung als statisches Gebilde. Welche Rolle spielen diese verschiedenen Zeitlichkeiten in der von Ihnen kuratierten Ausstellung **Kino wie noch nie?**

Unsere Ausstellung war beides: die Video-Arbeiten hatten mehr oder weniger Loop-Struktur, man konnte sie auf einen Blick erfassen. Es war uns aber auch wichtig, dass die Arbeiten nicht zu lang waren. Natürlich sollten manche Arbeiten auch gänzlich angeschaut werden können, so wie man in einer Gemäldeausstellung ja auch auf ein einzelnes Bild lange konzentriert schaut. Außerdem gab es viele synoptische Darbietungen. Es gab Hörstationen, zu denen man sich begeben musste, Zitate am Boden, die den Körper führten und Interpretationsanregungen gaben. Gerade mit diesen Mitteln wollten wir die BesucherInnen verleiten, den Ort und die Exponate aus den verschiedensten Blickwinkeln wahrzunehmen und aufeinander zu beziehen. Wir wollten eine Raumerfahrung bei Bewegung und Stillstand anbieten.

E-Mail-Interview, Februar 2008.

Architektur für Kunst

DISPLAYER Sie realisierten u. a. die Ausstellungsarchitektur für die **documenta X** – das Format der Großausstellung folgt anderen Voraussetzungen und Kontinuitäten wie die von Ihnen umgebaute Generali Foundation. Welche Rolle hat Ihrer Meinung nach die spezifische Ausstellungsarchitektur, welche die Architektur eines Ausstellungshauses als solches? Wie verhält sich Ausstellungsarchitektur zur Kunst?

JABORNEGG & PÁLFFY Temporäre Ausstellungsmöblierungen richten sich meist nach kuratorischen Anforderungen. Das Architekturkonzept eines Ausstellungshauses sollte dieser Notwendigkeit entsprechend Raum verschaffen. Unsere Vorstellung von der Architektur eines Ausstellungshauses lässt sich durchaus auch an der aktuellen Museumslandschaft thematisieren: Betrachten wir die Museumslandschaft der letzten Jahre, so besteht sie aus einer Anzahl von Beiträgen, die Architektur entweder als spezifisches Kunstwerk sehen, als auratisches, bedeutungsvolles Objekt, das immer die Geschichte des Ortes vermitteln möchte, aber gleichzeitig seine eigene noch dazu erzählt. Oder aber das Nützliche wird zu solcher Perfektion getrieben, bis es jede spezifische, künstlerische Aussage überstrahlt und der zweckgebundene Hintergrund unausweichlich zum Vordergrund wird.

Beide Positionen machen deutlich, dass eine Innovation mit den Mitteln der Architektur eine beschränkte ist, ein Vokabular der Architektur, wie jedes Vokabular schnell abgenützt und außerdem insgesamt auch nicht besonders umfangreich. Architektur ist jedoch nicht auf ständige Innovation ihrer eigenen Mittel angewiesen, denn es gibt immer auch eine Innovation der Aspekte, die ihren Ursprung im Spektrum aller alltäglichen Wahrnehmungen haben, mit der Absicht, der immer entstehenden Normierung und Automation von Abläufen zu entkommen – was natürlich selbst wiederum automatenhaft und an einem Punkt uninteressant ist. Dabei haben wir beobachtet, wie sich zeitgenössische

neue Kunst zunehmend in historischen Räumen etabliert. Dieser Anachronismus macht nicht nur neugierig, sondern ist auch sehr aufschlussreich. Mit der Frage nach den Ursachen dieser Entwicklung wurde nicht nur Institutionskritik thematisiert, sondern auch der Wunsch nach anonymen, als neutral projizierten Räumen, wo die Inhalte und nicht die Hülle von zentraler Bedeutung sein sollen. Die Rechtfertigung dieser Ausstellungspraxis ist von der Absicht nach einer unmittelbaren emotionalen Wirkung bestimmt, in der Raum nebensächlich, das Verhältnis zwischen Objekt und Besucher und damit Wahrnehmung zu einem wesentlichen Aspekt wird.

Letztendlich endet die Diskussion also immer in einer Dichotomie zwischen architektonischer Objektivität und der Projektion des neutralen Raumes, in der Kunst als etwas Autonomes, für sich Stehendes, von der Architektur Losgelöstes stehen soll. Hier wollen wir uns nicht für die eine oder die andere Seite entscheiden, sondern Gegensatz als Gegensatz behalten und in unsere Planung einarbeiten.

Weder Kunst noch Architektur können in einer 'entweder oder'-Situation existieren und weitergebracht werden. Erst so kann Neutralität in einem positiven Sinn verstanden werden – nicht so, dass sich die Dinge gegenseitig auflösen, sondern dass sie sich gegenseitig Raum verschaffen.

Möglich ist dies nur, wenn für die Wahrnehmung die größtmögliche Distanz zwischen Inhalt und Hülle hergestellt werden kann. Wird dies zum wesentlichen Planungsinhalt, so begegnet man unweigerlich zwei elementaren Formen der Wahrnehmung: Architektur als Objekt oder als Raum.

In unseren Planungen von Ausstellungsbauten konzentrieren wir uns primär auf die Betrachtung der Architektur als ein von Flächen begrenzter Raum, in dem ebenfalls flächige Elemente räumlich wirksam werden. Dies erleichtert abstrakte Wahrnehmung und überlässt die objektbezogene Wahrnehmung der Kunst, womit der Wunsch nach Distanz etabliert wäre und die unmittelbare Wahrnehmung für die Besucher wesentlicher Teil der Ausstellungsarchitektur wird. Unsere Arbeiten thematisieren wir mit einer möglichst

geringen Anzahl von Mitteln, ohne dass diese eine illusionistische Neutralität vermitteln sollen. Einfache Maßnahmen begründen sich nicht nur in der Ökonomie, sondern in der Absicht, die wesentliche Bedeutung des Eingriffes hervorzuheben, unabhängig vom Maßstab der Handlung.

Ausstellungspraxis

Ihre Ausstellungsarchitektur für die Generali Foundation bietet nur wenige Positionen für lichtgeschützte Videoprojektionen. Deshalb ist das Ausstellungsteam des Hauses dazu übergegangen, Einbauten für Videoprojektionsräume selbst zu realisieren. Sollte eine Architektur nicht solche Veränderungen von vornherein mit einplanen?

Mit dem Angebot, in den Ausstellungshallen der Generali Foundation sämtliche Oberlichter temporär verdunkeln zu können, wurden auch jene Voraussetzungen geschaffen, die es ermöglichen, alle Räume mit Projektionen zu bespielen.

Dieses Angebot wurde in den letzten Jahren umfangreich in den unterschiedlichsten Formaten angenommen, was auch ausführlich in den Ausstellungskatalogen dokumentiert ist. In diesem Zusammenhang wurde von den KünstlerInnen und KuratorInnen wiederholt betont, wie überraschend vielschichtig die Räume bespielt werden können im Gegensatz zum ersten Eindruck von einer räumlich sehr determinierenden Architektur.

Die Ausstellungshalle steht auf der Fläche einer alten Shedhalle im Hof gründerzeitlicher Stadthäuserblocks und der Grundriss richtet sich an der umgebenden Architektur aus. Welche Ideen und Wünsche wurden an Sie gerichtet? Wie entstand die den Ausstellungsraum dominierende unverputzte Betonwand?

Die Architektur leitet sich aus einem klar definierten Raumkonzept ab, das von dem Wunsch nach hoher Flexibilität bestimmt war. Unser Umgang mit Ort und Aufgabenstellung lässt sich sehr einfach zusammenfassen: Der Neubau des Gebäudes der Generali Foundation ist in eine bestehende Hinterhofbebauung mit unregelmäßigem Grundstückszuschnitt eingefügt. Der wesentliche Eingriff in die Bausubstanz ist ein

lineares konstruktives Element. Es leitet neue statische Lasten ab, teilt die Ausstellungshalle in Bereiche unterschiedlicher Nutzung wie Belichtung und blendet unerwünschte räumliche Verwinkelungen aus. Sämtliche neue, statisch erforderliche Eingriffe sind scharfkantig in Beton ausgeführt, der Altbestand in seiner Unregelmäßigkeit ist verputzt. Die Belichtung erfolgt über die einzig neue Fassade, das Glasdach. Die direkte Sonneneinstrahlung wird durch mobile Lamellen verhindert, das Licht durch großflächig gespannte Membranen gestreut.

Kommunikation

Die Lage des Ausstellungsbaus innerhalb eines städtischen Häuserblocks verhindert eine nach außen hin präzise und kommunizierende Architektur. Die Foundation kann sich nur schwer im direkten städtischen Umraum der Wiedner Hauptstraße mit Bannern und zwei Citylights behaupten. Wie bezogen Sie diese Problematik in die Planungsphase ein? Wie sehen Sie diesbezüglich die veränderte Situation durch die Umbenennung zu

FOUNDATION(s)QUARTIER GmbH?

Die Wahl des Ortes ist Teil des Konzeptes der Generali Foundation, die ihrem Verständnis nach mehr der Qualität der inhaltlichen Auseinandersetzung verpflichtet ist als einer allzu offensichtlichen Beziehung zwischen Ankündigung, Verpackung und Besuchsfrequenz.

Die Umbenennung in FOUNDATION(s)QUARTIER GmbH können wir in Ermangelung eines Konzeptes nicht beurteilen. Die Synergien zwischen den beiden Institutionen Generali und BAWAG Foundation werden mit dem Argument der Wirtschaftlichkeit begründet. Einen Kommentar zu diesem offensichtlich kleinsten gemeinsamen Nenner und dessen zukünftigen Perspektiven können wir nicht beitragen.

E-Mail-Interview, Februar 2008.

Foundation Anfänge

Ihren Anfang nahm die Generali Foundation mit einer neuen Leitung des Versicherungskonzerns. Der neue Generaldirektor hatte die Vorstellung, dass die Wände im neuen Firmengebäude nicht mit von Agenturen vermittelten Kunstwerken tapeziert werden sollten, wie es in den 80er-Jahren betrieben wurde, sondern das selbst in die Hand zu nehmen und so eine gewisse Eigenständigkeit und einen bestimmten Anspruch zu verfolgen. Zu Beginn stand ich diesem Vorhaben sehr skeptisch gegenüber und kritisierte, dass Kunst hier einen Funktionscharakter als 'Ausstattung', als Design haben sollte. Im Ursprungskonzept fand ich jedoch immer Ansätze und Statements, an denen ich mich 'festhalten' konnte: Die Sammlung sollte 'Museumsqualität' haben, es sollte immer alles höchsten Ansprüchen genügen und 'Nachhaltigkeit' besitzen. **Wir stehen zu unserer Verantwortung** lautete der Werbeslogan der Generali Versicherung in Wien vor zwanzig Jahren, später **We care**. Das sind Begriffe, hinter denen nicht viel steht. Ich habe versucht, diese Werbeslogans gewissermaßen mit Inhalten zu füllen. Meine Zielsetzung war zu schauen, wie man daraus ein ernsthaftes Projekt machen und gleichzeitig Transparenz hineinbringen könnte – also nicht so zu tun, als ob das Mäzenatentum wäre. Die Intention der Generali war allerdings ganz klar definiert: Das Unternehmen wollte sich mit einem bestimmten Image nach außen positionieren und zugleich etwas nach innen, für die MitarbeiterInnen, bewirken.

Aus den ersten Erfahrungen in dieser Situation heraus beauftragte ich das Projekt von Andrea Fraser.

Sie recherchierte damals mit Helmut Draxler für **Services**, bei dem es um Fragen wie Autonomie, Vereinbarungen, Honorar u. a. m. bei künstlerischen Projekten ging. Dass ein/e KünstlerIn diesen Fragenkomplex als Dienstleistung dermaßen auf den Punkt bringt und seine bzw. ihre Autonomie in einem so pervertierten Maß eliminiert, gab es zuvor nicht. Andrea Frasers Idee, sich einem Konzern als Dienstleisterin zu Verfügung zu stellen, um die Be-

ziehung zwischen Kunst und Ökonomie zu analysieren, ist wahrscheinlich vor dem Hintergrund meiner Berichte über die Konflikte in der Generali über die Foundation und die im Firmengebäude gezeigte Kunst entstanden. Die Ausstellung von Kunstobjekten im Firmengebäude führte immer wieder zu großen Spannungen und Auseinandersetzungen mit dem Konzern und Fraser hat sich dafür sehr interessiert. Im Nachhinein erscheint es mir selbst erstaunlich, dass die Leute sich bereit erklärten, an diesem Projekt teilzunehmen, es mit zu tragen. Ich glaube, das war nur damals möglich, jetzt wäre das wahrscheinlich ausgeschlossen, jeder ist viel vorsichtiger geworden. Damals gab es nicht viel Substanz zu finanzieren. Ich selbst bin auch vorsichtiger geworden. In der Anfangszeit hatte ich eine gewisse Blauäugigkeit und jugendliche Frechheit, die auch positive Seiten haben.

Kunst als Katalysator

Ich könnte sagen, dass Andrea Fraser eine Art Katalysator war. Ich wäre nie zu all diesen Leuten gegangen, um sie auf eine solche Weise zu befragen. Ich hätte sie so überhaupt nicht befragen können. Andrea und ich haben dann aus bestimmten Statements in den Interviews konkrete Statistiken entwickelt. Da ging es z. B. um die Gegenüberstellung: Was kostet Kunst und was kostet ein Dienstauto eines Vorstandsdirektors oder ein Computer? Viele Dinge wollte man nicht veröffentlichen, und es gab auch einige Charts, die wir letztlich nicht veröffentlichen durften. Das Argument des Konzerns war, dass sie aufgrund des Börsenaufsichtsgesetzes dem Vorwurf des Insidertradings ausgesetzt werden könnten. Im Proposal bzw. in der Vereinbarung mit Andrea Fraser ist festgehalten, dass die Ergebnisse der Phase 1, d. h. der schriftliche Bericht, nur veröffentlicht wird, wenn die Auftraggeber zustimmen.

Die letztlich vereinbarten Änderungen erschienen weder mir noch Andrea gravierend. Ob das mit der Börsenaufsicht ein Vorwand war oder nicht, weiß ich nicht. Es gab ein sehr langes Meeting mit meinen Vorstandskollegen in der Foundation. Jeder hatte den fertigen Bericht vorher gelesen und die Frage war, ob dieser am Folgetag der Presse ausgehändigt werden könne. Die Besprechung verlief sehr negativ und es sah nicht danach aus,

als ob wir den Bericht veröffentlichen würden. Ich war zum ersten Mal in einer wirklich schwierigen Situation, weil ich der Künstlerin vor dem Meeting erklären musste, dass ich in dieser Besprechung nicht für sie Partei ergreifen, sondern nur eine relativ neutrale Vermittlerinnenposition, eine Moderatorinnenrolle einnehmen könnte. Letztlich haben wir uns dann mit den Herren darauf geeinigt, dass lediglich der Name einer Person neutralisiert wird, diese also nur über ihre Funktion genannt wird. So konnte der Bericht schließlich auch in Druck gehen.

Das Fraser-Projekt wurde von der Kunstwelt in Österreich überaus kritisch aufgenommen. Es hieß, dass die Künstlerin sich an die Wirtschaft verkauft hätte und keinen objektiven, kritischen Bericht verfassen könnte. Ich fragte mich, wie im Vergleich dazu die Rolle von externen Revisoren oder Aufsichtsorganen zu betrachten wäre, die ebenfalls im Auftrag von und gegen Bezahlung für Wirtschaftsunternehmen tätig sind. International war die Rezeption eine ganz andere: In den USA wird der Bericht als eine wichtige Studie im Kunstsponsorbereich angesehen und das Projekt wird noch immer diskutiert. Es steht nach wie vor für die Foundation und ihre Situation und für die Untersuchung der Funktion von Kunst in einem Unternehmen wie der Generali. Über dieses Projekt kam im Grunde der erste echte Kontakt zum Betriebsrat und zu den MitarbeiterInnen im Konzern zu Stande.

Neben der Ausrichtung auf den externen Imagetransfer war es vor allem auch der interne Imagetransfer bei der Belegschaft, der dem Vorstand wichtig war. Der Betriebsrat hatte große Vorbehalte gegen das Aufstellen von Kunstobjekten in der Generaldirektion des Konzerns in der Landskronergasse in der Wiener Innenstadt. Es kam sogar zu Aktionen gegen einzelne Exponate im Firmengebäude. Kunst wirkte als Katalysator für den Konflikt mit dem Arbeitgeber im Allgemeinen. Es hat in dem Sinne vielleicht nichts verbessert, aber die Konflikte waren gewissermaßen thematisiert. Es wurden aber auch Fragen abgeleitet wie: Inwiefern ist das noch ein Kunstprojekt, inwiefern bringt es der einen oder der anderen Seite etwas?

Ein großer Kritikpunkt war, dass Andrea Fraser im Bericht

eine sehr intellektuelle Sprache verwendete, die für Leute, die in einer Versicherung arbeiten, eine große Hemmschwelle ist. Ich glaube, Kunst ist keine Dienstleistung und Andrea Fraser hat es damals so thematisiert – man kann das so betrachten.

Selbstzweck und Funktion

Das Interessante und aber auch das Schmerzhafte für mich war, dass Fraser vorschlug, im neuen Ausstellungshaus in einer 'Präsentation der Sammlung' jene Werke zu zeigen, die im Firmengebäude hängen – den MitarbeiterInnen also genau das zu nehmen, was sie ohnehin nicht wollen. Zieht man die Synthesis aus dem Bericht, dann ist doch das Komische an der Geschichte, dass die Generali nicht wirklich weiß, welchen Nutzen sie aus der Kunst ziehen kann. Die Manager sprechen von Funktionalisierung und gleichzeitig von Mäzenatentum. Letzteres behaupten auch Leute wie Haacke. Seiner Ansicht nach unterstützt die Konzernleitung im Grunde ein mäzenatisches Projekt und die Kunst ist nicht funktionalisiert, instrumentalisiert – auch wenn das nach außen so dargestellt wird. Diese Instrumentalisierung der Kunst hat auch Andrea Fraser in ihrer Recherche nicht wirklich herausgefunden, niemand konnte das richtig erklären.

In der Tat tun wir etwas, das mit dem Versicherungsgedanken, mit der Idee der Werterhaltung und der Wertschaffung in Verbindung steht. Auch wenn es kein sehr großes Publikum ist, das wir erreichen, so hat das alles doch offensichtlich nicht unbeträchtliche Relevanz. Für große Institutionen im Ausland wie das Nationalmuseum für moderne Kunst am Pompidou in Paris oder die Tate Modern in London sind unsere Ausstellungen und Bücher eine wichtige Quelle für ihre eigenen Sammlungsaktivitäten. Ich glaube, in Hinblick auf die Ziele des Konzerns sind das sehr gute Ergebnisse. Denn es ist schon so, dass der Konzern sehen will, was die Foundation bringt. Es gibt ganz starke Tendenzen und Wünsche. Ich kann das auch nachvollziehen. Wir müssen für unsere Kosten eintreten. Gerade im letzten Jahr ist diese Forderung allerdings ganz stark geworden.

'Die Foundation ist nicht Selbstzweck, sie hat eine Funktion,' lautet die Aussage eines Managers, die ich

immer wieder zu hören bekommen habe und die auch im Bericht von Fraser zitiert wird. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Foundation anfangs auch Sponsor für andere Institutionen wie die Wiener Secession war, über deren Portal 'Der Kunst ihre Freiheit' steht. Diese Parole machte die Secession für die Generali erst richtig interessant. Auf der einen Seite fördert man eine Institution, die weder staatlich noch privat, sondern eine KünstlerInnenvereinigung ist und somit einen hohen ideellen Wert hat. Auf der anderen Seite gründet man gleichzeitig eine eigene Institution, von der man behauptet, sie ist kein Selbstzweck, sondern 'sie hat eine Funktion'. Die Professionalisierung des Kunstsponsorings mit der einhergehenden Etablierung von eigenen Kunstprojekten und -initiativen seitens Wirtschaftsunternehmen anstatt der Förderung einer Vielzahl von externen Projekten ist ein Phänomen der 80er- und 90er-Jahre. Eine Entwicklung, die ich persönlich grundsätzlich immer kritisiert und von Anfang an in Zweifel gestellt habe.

Sammlungskonzeption

Uns interessiert der Inhalt. Oftmals gefällt uns eine Skizze oder auch eine fotografische Arbeit. Nicht das typische Drop-Thing in einer Firmenlobby, das ein/e KünstlerIn dann vielleicht zehn Jahre später macht. Dinge, die relativ ephemere erscheinen, erscheinen uns wichtiger. Unser Problem dabei ist, diesen Wert dem Konzern zu vermitteln. Grundsätzlich bräuchten Firmen eher etwas Abwaschbares. Außer den Arbeiten, die in den ersten drei Jahren gekauft wurden, besitzen wir kaum Kunstwerke, die in der Konzernzentrale ausgestellt werden können. Der gängige Wunsch nach Kunst ist flach, bunt, abstrakt und irgendwie expressiv.

Für eine Direktion der Generali in Berlin haben wir daher versucht, einen anderen Weg einzuschlagen. Die Künstlerin Maria Eichhorn entwickelte ein Projekt zum Thema Arbeit/Freizeit und startete einen Diskussionsprozess mit der Belegschaft, der zu einer gemeinsamen Ausstellung führte. Die MitarbeiterInnen waren eingeladen, Gegenstände, die sie gerne vor Ort im Firmengebäude hätten, für diese Ausstellung einzubringen und Maria hat für die Exponate eine schöne zylinderförmige Vitrine gestaltet, die im Foyer aufgestellt wurde. Ein/e Büroangestellte/r, der bzw. die

sich den ganzen Tag mit Zahlen und Statistiken herum-schlägt, möchte nicht einen Fragebogen von Haacke an der Wand haben – ein Werk, das ohnehin viel zu licht- und klimaempfindlich ist, um dort ausgestellt zu werden. Taugliche Kunstexponate für Firmengebäude zu produzieren, könnte ein prosperierender Berufszweig sein. Die Produkte hießen dann nicht unbedingt Kunst, aber sie erfüllten vielleicht die Bedürfnisse besser. Vielleicht könnte das mit PsychologInnen entwickelt werden. Wenn Kunst tatsächlich diesen Dekorations- und Entertainment-Charakter haben sollte, dann muss sie bzw. das, was ich von ihr erwarte, wirklich in Frage gestellt werden. Unser Spezifikum ist das, was gerne mit spröde und intellektuell anregend beschrieben wird. Viele scheinen zu glauben, dass man (zu) viel wissen müsse, um Kunst zu verstehen. Ich behaupte, das ist nicht ganz so. Man kann sich das einfach ansehen und manchmal braucht man eine gewisse Zeit, um damit etwas anfangen zu können.

Räumliche Manifestation

Ich habe mir zu Beginn der Bauplanungen viele Kunstinstitutionen angesehen und fand Gebäude mit signifikanten Räumen oft interessanter. Die Kunsthalle Bern beispielsweise hat im Hauptraum diese schrägen Heizkörper in den vier Ecken, die für viele KünstlerInnen ein Problem darstellen und die auch immer wieder thematisiert werden. Aber solche signifikanten Merkmale machen eigentlich das Interessante an diesen Orten mit aus und bewirken, dass wir uns an die Ausstellungen in diesen Räumen erinnern. Ich habe viele schlaflose Nächte gehabt und musste damit ringen, ob ich der Errichtung dieser 30 Meter langen, freistehenden Betonwand im Ausstellungsraum zustimmen kann, aber im Grunde war das die beste und interessanteste Lösung. Diese Betonscheibe ist die Architektur, sie trägt das Dach. Die Alternative wären x-fach dickere Säulen oder Pfeiler gewesen, die dann wieder auf irgendeine Art und Weise hätten verbunden und ummantelt werden müssen, es wäre die plumpe Travestie einer Wand geworden. Die Ausstellungshalle wurde auf und inmitten der Altsubstanz der ehemaligen Hutfabrik Habig errichtet. Es gibt einen Schlüssel zur Lesbarkeit der Bausubstanz: Der

Altbestand ist verputzt und weiß gestrichen, die neue Substanz ist aus Sichtbeton. Die tragende Struktur, die Betonscheibe mit den Trägern der Decke, ist somit sichtbare Architektur. Die Architektur der Ausstellungshalle war damals relativ ungewöhnlich. Es ist sicherlich eine Herausforderung, in diesem Raum eine Ausstellung einzurichten, macht aber Spaß und letztlich sind die Ausstellungen immer sehr schön und irgendwie speziell. In meiner Konzeption waren an der Straßenseite eine Buchhandlung und/oder ein Museumsrestaurant im ehemaligen Hutgeschäft Habig geplant. Ein weiterer Raumbedarf, der ebenso wenig realisiert wurde, war ein Auditorium, das unter der Lobby vorgesehen war. Das sind zwei Elemente, mit denen wir eine ganz andere Öffentlichkeit herstellen und auch mehr Veranstaltungen hätten machen können. So abgeschottet, wie sich die Foundation jetzt räumlich darstellt, war das von mir nicht geplant. Ein Vortrags- und Kinoraum ist deshalb etwas, das wir dringend brauchen. Wir könnten uns ganz anders nach außen richten. Das würde nochmals eine Investition bedeuten, das Problem wären aber vor allem die laufenden Kosten. In diesen Räumen hier kann ein Vortrags- und Filmraum immer nur temporär und provisorisch für einen Abend eingerichtet werden. Wir praktizieren das so, es ist aber sehr aufwändig. Für die zukünftige Ausstellungsprogrammierung habe ich mir überlegt, einen Teil der Räume abzutrennen und dort kleinere, schneller wechselnde Ausstellungen zu planen – parallel zu größeren, langsamer wechselnden Ausstellungen. Ich könnte dann auch mal relativ kurzfristig einen Neuankauf vorstellen. Aber diese Räume hier erfordern etwas sehr Spezielles. Ein Museum mit einer temporären Ausstellungsfläche und zusätzlich einer zweiten für die Sammlung – das ist meine Bestrebung. Denn um der Öffentlichkeit zugänglich machen zu können, was die Foundation in toto erarbeitet hat, wäre es ganz wichtig, eine wechselnde Auswahl von Werken der Sammlung ständig zeigen zu können. Momentan profitieren von unserer Sammlung überwiegend andere Institutionen, die sich unsere Werke ausleihen. Das ist zwar sehr schön, aber auch viel Arbeit. Im Moment sieht es nicht danach aus, dass wir zusätzliche Räume für die Sammlung bekommen können.

Ausstellungspraxis

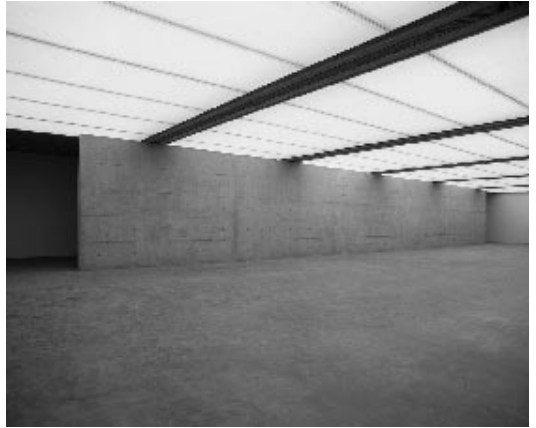
Wenn wir hier nur permanente Ausstellungen hätten, würde der Betrieb still stehen. Unsere Sammlung entwickelt sich mit den Projekten und den Ausstellungen und bleibt so am Leben. Es wäre mit großen Abstrichen verbunden, als reines Museum aufzutreten, nur mehr Sammlung zu zeigen. Um allerdings die Sammlung neben unserer Ausstellungstätigkeit zu zeigen, bräuchten wir, wie gesagt, einen zusätzlichen, flexiblen Raum, in dem ein- oder zweimal im Jahr eine neue Sammlungsausstellung eher klassisch eingerichtet wird. Die Wechslerausstellungen würden dann die Dynamik haben, die wir brauchen. Dabei bringt die offene Struktur der Architektur Limitierungen mit sich. Wir versuchen, die Räume so offen zu halten, wie diese gestaltet sind. Es ist natürlich möglich, Einbauten in dieses präzise architektonische Konstrukt einzubringen, das sehr linear ist. Jede Wand sitzt bündig mit einer Fuge. Alle Einbauten müssen daher gut durchdacht werden. Räume des 19. Jahrhunderts haben wahrscheinlich mehr Flexibilität. Unsere Räume sind außerhalb eines gewissen Rahmens wenig verwandlungsfähig. Wir bauen Räume so ein, dass diese in der Regel sichtbar sind. Da steht dann eine Box und man erkennt diese als hineingebaut und weiß, dass drinnen etwas zu sehen ist – es ist somit kein Monument. Wir versuchen, die Ästhetik des Raumes, dessen Dramaturgie, nicht zu unterlaufen. Das würde im Raum ästhetisch negativ wirken. Deshalb versuchen wir, **mit** dem Raum zu arbeiten.

Auch wenn wir uns nicht Museum nennen, sind wir ein Museum und unterscheiden uns von einer Kunsthalle vor allem durch eine Sammlung. Das ist etwas, das sich im Kunstbetrieb in den letzten Jahren sehr verwischt hat. Eine Sammlung aufzubauen ist unsere Hauptaufgabe. Wobei bei uns das eine vom anderen nicht ganz zu trennen ist, weil wir unsere Sammlungs- und unsere Ausstellungstätigkeit sehr stark vernetzen und die Ressourcen konzentrieren. Doch was übrig bleiben wird, ist die Sammlung – wo immer sie sich dann befindet.

Der Text basiert auf einem Gespräch in Wien, Januar 2007.



01



02



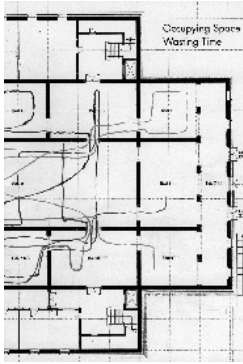
03



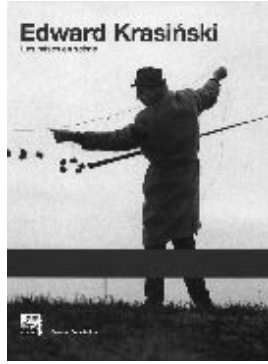
04

01 Erschließung des Eingangsbereich über das ehemalige Hoftor.
02 Große Ausstellungshalle

03 Seitenflügel der großen Ausstellungshalle
04 Foyer mit Durchblick zur kleinen Ausstellungshalle



05



06



07



08



09



10



11



12



13

05 Alice Creischer/Andreas Siekmann: Occupying Space/Wasting Time, Ausstellungsführer (Grafik, Texte), hg. v. Sabine Breitwieser und Teil einer Installation für die Ausstellung Occupying Space, 21 cm x 14,8 cm, 32 Seiten, Wien/München 2005.

06 Sabine Breitwieser (Hg.): Edward Krasinski. Les mises en scène, Publikation zur gleichnamigen Ausstellung in der Generali Foundation, 25,0 cm x 19,6 cm, 352 Seiten, Wien 2006.

07 Sabine Breitwieser (Hg.): Sammlung Archiv Kommunikation, Erste Ausgabe einer losen Schriftenreihe, 17,8 cm x 11,0 cm, 76 Seiten, Wien 1999.

08 Alexander Alberro, Sabeth Buchmann, (Hg.): Art After Conceptual Art, Reihe Sammlung General Foundation (hg. v. Sabine Breitwieser), 22,9 cm x 16,4 cm, 272 Seiten, Wien 2006.

09 Andrea Fraser: Ein Projekt in zwei Phasen. Bericht. Hg. v. EA-Generali Foundation. Publikation als Teil der künstlerischen Arbeit, 30,2 cm x 21,2 cm, 104 Seiten, Wien 1995.

10 Ausstellungsplakat SAMMLUNG, 24.05 – 26.08. 2007, Gestaltung: Heimo Zobernig.

11 Ausstellungsplakat Wie Gesellschaft und Politik ins Bild kommen, 16.09. – 18.12. 2005.

12 Ausstellungsplakat Occupying Space. Sammlung Generali Foundation in Rotterdam, 08.07. – 28.08. 2005.

13 Ausstellungsplakat Kino wie noch nie, 20.01. – 23.04. 2006. Illustration: Alice Creischer/Andreas Siekmann.

Zwei Privatsammlungen



Werke der Sammlung Goetz in den Phoenix-Hallen der Sammlung Falckenberg, Hamburg-Harburg. Cady Noland: Beltway Terror, 1993/94; California Offender, 1994; Not Yet Titled (Bald Manson Girls Sit-In Demonstration) 1993/94 (v. l.). Installationsansicht der Ausstellung Goetz meets Falckenberg, (04.11.2005 – 30.04.2006).

Während staatliche Museen in Entscheidungsprozessen ihrem öffentlichen Auftrag verpflichtet sind, können private SammlerInnen unmittelbar und unbefangen agieren, wenn es um den Erwerb und die Präsentation zeitgenössischer Kunst geht. Die Positionierung privater SammlerInnen zu überprüfen, bedeutet die kritische Durchsicht ihrer Statements sowie Ausstellungen und des Werdegangs der Sammlung. Diese Vielschichtigkeit bedingt eine Unschärfe, der man begegnen kann, indem man Sammlungen in Bezug zueinander setzt oder in Abgrenzung voneinander betrachtet. Sowohl Harald Falckenberg als auch Ingvild Goetz kooperieren mit öffentlichen Museen, gewichten kunstwissenschaftliche Aufbereitung jedoch sehr unterschiedlich. Während Falckenberg Kunstwerke als Elemente eines kunstproduzierenden Diskurses versteht und der subjektiven Position des Künstlers bzw. der Künstlerin dabei große Bedeutung beimisst, steht für Goetz die Auseinandersetzung mit Werken im spezifischen Ausstellungskontext im Vordergrund. Beide Ansätze brachte Zdenek Felix in der Ausstellung **Goetz meets Falckenberg** zusammen, die in den Harburger Phoenix-Hallen, dem Präsentationsort der Sammlung Falckenberg, stattfand. Insbesondere bei Privatsammlungen sind Fragestellungen zentral, die das Verhältnis zwischen der Subjektivität des Sammlers bzw. der Sammlerin und der Subjektivität des Gesammelten untersuchen: Inwieweit ist die sammlerische Aktivität als selbstreflexive Praxis zu verstehen?

Two Private Collections



Works of the Goetz Collection in the Phoenix-Halls of the Falckenberg Collection, Hamburg-Harburg. Cady Noland: Beltway Terror, 1993/94; California Offender, 1994; Not Yet Titled (Bald Manson Girls Sit-In Demonstration) 1993/94 (from left). Installation view of the exhibition Goetz meets Falckenberg, 11/04/2005 – 04/30/2006.

Whereas state museums are under obligation to their public mission in all decision-making processes, private collectors can act immediately and without inhibition when buying and presenting contemporary art. Examining the positions of private collectors means critically reviewing their statements, exhibitions, and the evolution of their collections. This complexity can result in a lack of focus when collections are related to one another or seen separately from one another. Both Harald Falckenberg and Ingvild Goetz cooperate with public museums, yet they evaluate art historical preparation very differently. Whereas Falckenberg understands works of art as elements of a discourse that produces art, and hence attributes great importance to the subjective position of the artist, for Goetz the focus is on coming to terms with works in a specific exhibition context. Zdenek Felix brought these two approaches together in the exhibition **Goetz meets Falckenberg**, which was shown in the Harburger Phoenix-Halls, where the Falckenberg Collection is displayed. For private collections in particular, it is important to ask about the relationship between the subjectivity of the collector and the subjectivity of the collected: to what extent should collecting activity be understood as a self-reflexive practice?

Ingvild Goetz

DISPLAYER Roland Barthes hat die These aufgestellt, es sei nicht der Autor, der spricht, sondern die Sprache. Wer ist der Autor bzw. die Autorin, und was ist die Sprache einer Sammlung? Welcher eigenen, inneren Logik folgt Ihre Sammlung?

INGVILD GOETZ Meine Sammlung lässt sich nur bedingt von meiner Person trennen. Ich denke, dass ist bei jedem eigenständigen Sammler der Fall. Wogegen Museen kaum Autorenschaft nachweisen müssen, vielleicht nicht einmal sollen.

Sammlerische Herangehensweise

Harald Falckenbergs Vorliebe für die Grotteske, für Raubauken der Kunstszene wird oft zitiert. Gibt es für Ihre Sammlung ähnlich griffige Schlagworte? Was interessiert Sie an der Sammlung Falckenberg?

Schlagwörter gibt es in meiner Sammlung nicht. Ich denke, dass ein Großteil der Arbeiten auf eine subtile Weise einen politischen oder sozialkritischen Ansatz hat. An der Sammlung von Harald Falckenberg interessiert mich, dass er, wie er es selbst formuliert, ein 'Sammler-Sammler' ist und sich auch an noch nicht etablierte Künstler heranwagt. Ihn treibt eine echte Passion, im Gegensatz zu vielen Sammlern ist er authentisch – es spricht der Autor.

Die Wohltat der Kunst hat gezeigt, dass Sie unter anderem einen Schwerpunkt auf Positionen legen, die sich mit dem Feminismus beschäftigen. Mit dem Ausstellungszyklus **Imagination Becomes Reality** haben Sie auf eigensinnige, überzeugende Art zeitgenössische Malerei und Medienkunst ins Verhältnis gesetzt. Wie generieren sich solche Ausstellungsthemen aus Ihrer Sammlung?

Diese Themen sind in meinem sammlerischen Interesse angelegt. Während des Sammelns findet in meinem Kopf gleichzeitig die mit den Kunstwerken verbundene Ausstellung statt. Aus der gesamten Sammlung heraus ergeben sich unterschiedliche Querverbindungen.

Sie arbeiten mit einem akademisch ausgebildeten Team aus KunsthistorikerInnen zusammen. Worin sehen Sie die Qualität von Kunstgeschichte als akademischem Fach in Bezug auf das Sammeln zeitgenössischer Kunst?

Mein Sammlungskonzept ist vorausschauend und spontan: aus dem Bauch heraus und auch im Kopf reflektiert. Nach jedem Kauf halte ich es für notwendig, die Kunstwerke kunstgeschichtlich zu bearbeiten. Dies wird mit großer Sorgfalt von meinem Kunsthistoriker-Team übernommen. Ich glaube nicht daran, dass man gute Kunst nur unter einem kunsthistorischen Konzept kaufen kann, da mit jeder neuen Kunstepoche auch ein Bruch mit der vorhergehenden stattfindet und es meistens keinen roten Faden gibt. Die Wurzeln sollten bloßgelegt werden und das geht meiner Meinung nach nur mit einem kunsthistorischen Ansatz. Alles ist miteinander verbunden, nichts hängt in einem luftleeren Raum.

Sie veröffentlichen Textbeiträge hauptsächlich in Katalogen. Was ermöglicht Ihnen diese textliche Auseinandersetzung, die in der Arbeit im und mit dem Raum nicht realisierbar ist?

In den Ausstellungen in meinem Privatmuseum habe ich keine Texte oder Erläuterungen an den Wänden. Somit ermögliche ich dem Betrachter eine intensive Auseinandersetzung mit der teilweise schwierigen Kunst. Auf Grund der Komplexität der Kunst, die ich ausstelle und um diese zu erläutern, gebe ich zu jeder Ausstellung einen Katalog mit Texten und Abbildungen zu den Kunstwerken heraus.

Subjektivität

Inwiefern spiegelt sich die Subjektivität des Sammlers bzw. der Sammlerin in einer Sammlung wider? Trifft das aus Ihrer Sicht z. B. auf die Sammlung Falckenberg zu?

Das trifft sehr stark auf ihn zu. Subjektivität ist Perspektive eines Einzelnen. Darin liegt eben der Reiz privaten Sammelns.

In einer Sammlung werden laut Boris Groys heterogene Gegenstände in einem homogenen Raum geordnet, dadurch werden individuelle Entscheidungen des

Sammlers bzw. der Sammlerin reflektiert. Welche Rolle spielt dieser Aspekt der Selbstreflexivität für Sie?

Eine persönliche Sammlung ist zwangsläufig subjektiv. Der Betrachter sollte sich allerdings mit der Sammlung und nicht mit dem Sammler befassen. Ich sehe die Werke neu und anders in dem Kontext, den meine Ausstellung erzeugt.

Inwiefern werden Ihre sammlerischen Entscheidungen von der Zusammenarbeit mit KunstwissenschaftlerInnen tangiert?

Ich verlasse mich nur auf meinen individuellen Zugang, rede aber mit vielen, gerade Künstlern, über neue Entscheidungen und Künstler.

Hat die Öffentlichkeit, die Ihre Sammlung besuchen und bewerten kann, eine Bedeutung für eine kritische Reflexion Ihrer Sammlung?

Ich höre mir Kritiken gerne an, das hat aber keinen Einfluss auf meine Sammlungsstrategie. Ich mache keine Ausstellungen, die inhaltlich parallel zu denen der Münchner Museen laufen.

Sie arbeiten bei der Konzipierung von Ausstellungen eng mit KünstlerInnen zusammen. Man könnte problematisieren, dass die Persönlichkeit, die Subjektivität der KünstlerInnen damit in den Vordergrund rückt und ihre Biografien wichtiger werden als die Arbeiten, die nur noch als Spuren seines bzw. ihres Wirkens gelten.

Die Subjektivität ist in jedem Kunstwerk und jedes Kunstwerk wird immer irgendwo hergestellt. Ich finde es spannend, wenn sich der Künstler auch mit der Architektur des Hauses auseinandersetzt – was er im Übrigen mit jeder Ausstellung macht, die er in einem Museum konzipiert.

Ihre Sammlung zeichnet sich dadurch aus, dass zu jeder Zeit aktuelle Kunst im Zentrum Ihres Interesses stand. Denken Sie daran, die Sammlung an einem bestimmten Punkt abzuschließen?

Nein, es gibt kein Ende.

Struktur

Eine große Sammlung wie die Ihre macht auch viel Arbeit. Wie ist die Sammlung Goetz von innen strukturiert?

Meine Mitarbeiter sind jeweils für unterschiedliche Bereiche verantwortlich. Da gibt es einmal die Bibliothek mit etwa 7000 Büchern, die auch Studenten und Kuratoren zugänglich ist. Die Bücher der Sammlungskünstler werden mit allen Daten im Computer aufgenommen und auch, soweit möglich, komplett gekauft. Abbildungen unserer Kunstwerke aus den Büchern werden gesondert aufgenommen. Ein Kurator ist mit allen konservatorischen Maßnahmen und Kenntnissen zuständig für Fotografie. Durch Informations- und Vortragsreihen ist dieser Kurator immer auf dem neuesten Stand. Das gleiche gilt für Medien, die noch stärker mit restauratorischen und wissenschaftlichen Recherchen verbunden sind, weil das Medium noch recht jung ist. Ein weiterer Bereich ist die Grafik und ein weiterer Installationen, Skulpturen und Malerei. Hinzu kommt die präzise Aufnahme jedes Kunstwerks samt Abbildungen, Recherche von Provenienzen, Ausstellungen etc. Da wir jedes Angebot beantworten, ist auch dafür jemand zuständig. Außerdem beschäftigen wir immer Praktikanten im Lager und im Museum. Im Lager ist eine Restauratorin tätig, die sich auch wissenschaftlich mit den restauratorischen Möglichkeiten der Gegenwartskunst auseinandersetzt. Zusätzlich arbeiten dort zwei Lagermeister. Diese Personalausstattung ist auch wegen der vielen Leihgaben – etwa 300-400 im Jahr – notwendig.

Architektur

In München haben Sie uns erzählt, welch prägende Rolle das Gebäude von Herzog & de Meuron für Ihre Sammlung gespielt hat: Sie bezeichneten es als Ihren Lehrmeister. Welche Lektionen haben die Räume Sie gelehrt?

Sie haben mir das Ausstellungsformat vorgegeben. Damit ist es mir möglich, auf Einzelausstellungen hinzuarbeiten, aber auch kompakte, interessante Gruppenausstellungen zu kuratieren und eventuell noch spezielle Arbeiten hinzuzukaufen. Jede Ausstellung wird nur aus der Sammlung heraus kuratiert. Es gibt keine Leihgaben. Außerdem ist die Klarheit und

Strenge der Architektur auch inhaltliche Messlatte unserer Ausstellungsarbeit.

Geht es Ihnen beim Museum als Lehrmeister um die vergleichende Auseinandersetzung mit den Kunstwerken, die stattfindet, wenn man kuratorische Entscheidungen fällen muss oder steht die architektonische Struktur des Gebäudes, die der Sammlung einen Rahmen schafft, bei dieser Idee im Vordergrund?

Das Erstere.

Der Bau von Herzog & de Meuron wurde speziell für Ihre Sammlung konzipiert. Wie hat das Gebäude die Struktur Ihrer Sammlung verändert?

Meine Sammlung hat sich natürlich auch unabhängig von der Museumsarchitektur weiterentwickelt. So sind viele Installationen und Skulpturen, vor allem auch Filme, gekauft worden. Zuvor interessierte mich fast nur Malerei und Fotografie und dafür wurde das Museum zunächst konzipiert. Durch meine neueren Sammlungsankäufe ergeben sich Format- und Gewichtsprobleme. Für die Videoarbeiten haben wir mit einer Erweiterung des Museums durch Base 103 im Jahr 2004 den Raum neu geschaffen.

Ausstellungen entstehen oft in wochenlanger Auseinandersetzung der KünstlerInnen mit den Räumen und mit Ihnen. Für diese Zeit könnte man die Ausstellungsräume als Atelier bezeichnen. Was veranlasst Sie, die Orte der Produktion dann zu Räumen der Präsentation werden zu lassen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen?

Mir stehen nur diese Räume zur Verfügung. Der Künstler kann direkt auf die Ausstellung eingehen – er muss keine Modelle oder Ähnliches bauen. Er kann gleich agieren.

Öffentlichkeit

Öffentliche Museen sind als Institutionen weniger flexibel und nach vielen Seiten rechenschaftspflichtig, da sie im Auftrag der Öffentlichkeit handeln. Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit mit diesen Institutionen wie zum Beispiel bei der Ausstellung *Imagination Becomes Reality Conclusion* im ZKM Karlsruhe?

Bestens. Wir konzipierten gemeinsam die Ausstellung. Die Museen haben einen sehr sensiblen und auch bestimmten Umgang mit meiner Sammlung.

Private Kunstsammlungen gewinnen durch eigene Museen, Ausstellungen und Publikationen zunehmend an Gewicht, an Einfluss auf die Meinungsbildung über Kunst und die Kunstgeschichte. Denken Sie, dass auch private SammlerInnen einen öffentlichen Auftrag haben?

Ja, durch die Subjektivität machen sie dem Besucher Mut, auch eigene Kriterien zu entwickeln. Sammler können mutiger sein, da sie der Öffentlichkeit keine Rechenschaft ablegen müssen. Des Weiteren legen sie unbekannte oder übersehene Zusammenhänge offen. Das heißt aber auch Verantwortung. Privates Sammeln und Ausstellen zur Gewinnerzielung durch Wertanhebung oder bewusstes Manipulieren des Marktes für junge Künstler sind leider immer häufiger die hässlichen Begleiterscheinungen der Aufregung um die Gegenwartskunst.

E-Mail-Interview, Dezember 2007.

Harald Falckenberg

DISPLAYER Roland Barthes hat die These aufgestellt, dass es niemals der Autor sei, der spricht, sondern die Sprache. Denken Sie, man kann diesen Satz auch auf die Sammlung anwenden? Welcher inneren Logik folgt sie?

HARALD FALCKENBERG Ich halte diesen Satz, so berühmt er ist, für großen Unsinn. Die menschlichen Handlungsweisen und Entscheidungen lassen sich nicht allein auf die Sprache zurückführen, mag auch die Kommunikation eine zentrale Rolle einnehmen. Wir riechen, schmecken, hören, lieben und morden.

Gerade die Künstler äußern sich und 'sprechen' auf vielfältige Weise und sind im Sinne dieser Wahl, in ihrer Kreativität, Dinge auf eigene Art zusammenzuführen, auch Autoren. Inwieweit Autonomie und Freiraum bestehen, ist eine andere Frage. Wir sind genetisch und geschichtlich vorgeprägt und abhängig von der Erziehung und den sozialen Rahmenbedingungen, aber nicht vorbestimmt. Es gibt – so wenigstens meine Ansicht – keine höhere Ordnung und keine höheren Wesen, die uns befehlen. Wir müssen uns im Chaos wechselnder Zusammenhänge so gut wir können durchschlagen. Um uns durchzusetzen, schaffen wir über Wissenschaft, Religion und nicht zuletzt Kunst Ordnungssysteme, die auf unser kurzes Leben zugeschnitten sind, objektiv aber nur Versuche vorübergehenden Charakters darstellen.

Wie Kunst durch den Künstler, so wird eine Sammlung durch den Sammler geprägt. Eine innere Logik hat deshalb eine Sammlung nur durch die Entscheidungen des Sammlers, die bewusst, unbewusst, rational, intuitiv, selbst- oder fremdgeleitet gefällt werden. Hierin liegt auch der Grund, dass es 'den Sammler' nicht gibt. Jeder entscheidet nach seiner Sozialisation anders und in diesem Sinne auch als Subjekt und Autor. Auch der Künstler wird nach den vom Poststrukturalismus ausgehenden Versuchen, ihm seine Eigenschaft als Person abzusprechen, längst wieder als Autor und Subjekt des Widerstands gegen die vielfältigen Versuche der Vereinnahmung durch den Kunstbetrieb

verstanden. Gerade auf den Biennalen und Triennalen und den vielen internationalen Ausstellungen wird von den Künstlern etwas Besonderes erwartet. Deshalb auch – siehe Martin Kippenberger, Matthew Barney oder Christoph Schlingensief – die vielen öffentlichkeitswirksamen Selbstinszenierungen.

Man kann dabei allerdings problematisieren, dass man so das Künstlersubjekt nicht mehr los wird und es sich bei seinen Werken nur noch um dessen Spuren handelt. Für mich sind die Werke Zeichen und Symbole, Indikatoren für eine Haltung des Künstlers und als solche Gegenstand eines Diskurses. Kunst ist eine besondere Art der Darstellung und Information, die sich vom Narrativen abhebt. Der Rezipient nimmt sie auf den ersten Blick wahr und muss dann selbst bestimmen, ob und wie er sich weiter mit ihr auseinandersetzt. Diese Besonderheit der Kunst besteht unabhängig vom Werkbegriff.

Architektur

Ingvild Goetz hat beim Gespräch über ihre Sammlung das Gebäude von Herzog & de Meuron als ihren Lehrmeister bezeichnet. Sie sagte, dass sie durch die Arbeit in den Räumen für ihre Herangehensweise an die Sammlung viel gelernt habe. Wie sehen Sie das Verhältnis zwischen der Architektur und Ihrer Sammlung?

Ich bin der Meinung, dass sich eine Museumsarchitektur der Kunst unterordnen soll. Sie hat der Kunst keine Vorgaben zu machen und diese nicht zu verändern, etwa durch Auratisierung im White Cube. Ich ziehe für meine Sammlung Fabrikbauten vor und mache den Versuch, die Kunstwerke meiner Sammlung in einen Dialog mit den Räumen zu bringen. Auf diese Weise Situationen zu schaffen, zwingt zum immer wieder neuen Nachdenken über Werke und Räume. Dieser Erfahrungs- und Erkenntnisprozess ist ein wesentlicher, in der Kritik bislang zu wenig beachteter Grund für Sammler, ihre Kollektion in eigenen Ausstellungsräumen zu platzieren und – wenn der Mut reicht – im Sinne eines erweiterten Diskurses der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Das Pumphaus am Hamburger Flughafen, wo ihre Sammlung ursprünglich untergebracht war, wurde von Zdenek Felix als 'veritable Experimentierbühne' beschrieben. Hat sich Ihre Wahrnehmung der Sammlung mit dem Umzug in die Phoenix-Hallen verändert?

Das Pumphaus war eine sehr schöne Sache, aber es hatte sich irgendwann ausgereizt. Die Kunstwerke hatten ihren Platz gefunden und ich mich, was die Möglichkeiten der Darstellung angeht, in ein Schachmatt hineinmanövriert. Darum hab ich bei Phoenix darauf geachtet, dass die Sammlung von Beginn an mehr in Bewegung ist. Es geht mir darum, Freiräume für Experimente zu schaffen.

Kooperationen

Für die Installation der Werke überlässt Ingvild Goetz den ausstellenden KünstlerInnen teilweise über mehrere Wochen hinweg die Ausstellungsräume. Die Räume sind in dieser Zeit eher Atelier als Ort der Präsentation. Ist diese Herangehensweise für Sie auch von Interesse?

Dies wird von mir seit jeher, im Pumphaus weniger, bei Phoenix mehr, praktiziert. Bei meiner Sammlung ergibt sich das auch aus der Vielzahl großer Installationsarbeiten, die oft nur vom Künstler aufgebaut werden können.

Sie haben schon einige andere Sammlungen zu Ausstellungen nach Harburg eingeladen. Welche Überlegungen stehen dahinter?

Mir geht es darum, mit den Ausstellungen neue Kontexte und Situationen zu schaffen. Die Konfrontation meiner Sammlung mit der eines anderen Sammlers ist dafür besonders gut geeignet. In der Gegenüberstellung lassen sich Prägung und Eigenart von Sammlungen herausarbeiten. Dabei erfolgen Auswahl und Hängung durch einen unabhängigen Kurator. Letztes Jahr kam es zu einer Begegnung mit der Sammlung Ingvild Goetz. 2008 kommt die Spanierin Helga de Alvear mit ihrer Sammlung aus Madrid. In einer zweiten Linie mache ich Ausstellungen über exemplarische Außenseiter, über Künstler, die für die Kunstentwicklung von erheblicher Bedeutung sind, aber nicht oder nicht mehr öffentlich gezeigt werden,

so z. B. über Addi Köpcke, Otto Mühl, Peter Weibel, Öyvind Fahlström, jetzt Paul Thek. Mit diesem zweigegliederten Programm – Begegnungen mit Sammlerkollegen und exemplarische Außenseiter – biete ich öffentlichen Institutionen eine sinnvolle Ergänzung unter Wahrnehmung des privaten Charakters.

Text

Sie sind auch als Autor von Texten aktiv. In welchem Zusammenhang steht diese schriftliche Auseinandersetzung mit Ihrer sammlerischen Tätigkeit?

Sie sind wichtiger Beitrag im Rahmen des initiierten Denk- und Erfahrungsprozesses. Dabei heben sich meine Beiträge von den üblichen Texten zur Kunst in zweifacher Hinsicht ab. Kunsthistorische Abhandlungen und wissenschaftliche Beweisführungen bleiben ausgeklammert. Es geht um Künstler, Haltungen, gesellschaftspolitische Zusammenhänge und die Positionierung in der allgemeinen Ideengeschichte, also um den Kontext und die Rahmenbedingungen künstlerischer Praxis. Bewusst wähle ich die Form des Essays. Kunst, die mir liegt, entzieht sich systematischer Erfassung und ist selbst nur Versuch mit immer offenem Ende. Ich will mit meinen Texten nicht überzeugen, sondern anregen. Wie bei der Kunst der Betrachter einbezogen ist, zielen meine Texte auf den Leser, der mit mir zusammen flaniert, nach- und mitdenkt, aber jederzeit abbrechen, ausweichen und ganz andere Wege gehen kann.

Sie haben sich in Freiburg längere Zeit mit babylonisch-assyrischer Keilschrift beschäftigt. Kann man das in Beziehung setzen zu Ihrer Herangehensweise an Kunst, geht es um das Dechiffrieren von Bedeutungen?

Bei meiner Beschäftigung mit der Keilschrift ging es um Quellenforschung. Das passt insofern zur Kunst, als man ein Kunstwerk immer in Bezug auf seine Quellen sehen muss. Es ist die Differenz, der Unterschied, der Kunstwerke ausmacht. Und wenn man nicht weiß, was war, lassen sich auch keine Differenzen schaffen.

Vitalität

Boris Groys hat ein Grundmotiv der Sammlung wie folgt formuliert: Man platziert heterogene Gegenstände im homogenen Raum. Das heißt, individuelle Entscheidungen werden sichtbar gemacht, die Sammlung hat einen wesentlichen selbstreflexiven Aspekt. Welche Rolle spielt dieser Aspekt für Sie?

Natürlich hat eine Sammlung selbstreflexive Züge, es geht gar nicht anders. Aber wie eine Sammlung zustande kommt und was sie ist, hängt von vielen Bedingungen und Faktoren ab, die man nicht bestimmen kann – im Wesentlichen auch davon, in welcher Zeit und unter welchen sozialen Bedingungen man lebt. Es ist gut und richtig, in seiner Zeit zu sammeln. Die persönliche Begegnung mit Künstlern kann großen Einfluss haben. Bei mir war es die Freundschaft zu Werner Büttner. Ohne ihn würde meine Sammlung sicherlich nicht so aussehen, wie sie heute ist. Büttner vermittelte mir früh Arbeiten von Albert Oehlen, Martin Kippenberger und Georg Herold. Ich habe diesen Faden aufgegriffen und sie auf amerikanische Gegenspieler wie Paul McCarthy, Mike Kelley und Richard Prince bezogen. Am Ende ist eine Sammlung entstanden, die im Kern durch subversiven Humor gekennzeichnet ist und mit den Stilmitteln der Satire, Ironie und Karikatur auf die uralte, in der Spätrenaissance entwickelte Tradition der Grotteske zurückgeht. Es geht um Clowns, Schauspieler und heilige Narren im positiven Sinne. Narrentum hat auch in der heutigen Gesellschaft eine unersetzliche Reinigungsfunktion.

Sie haben einmal gesagt, dass sie die Öffentlichkeit auch als Kontrollinstanz schätzen.

Man kann sich ja die Witze nicht selbst erzählen. Die Grotteske ist als Interventionspraxis auf Öffentlichkeit angelegt, heute mehr denn je als ein Lachen wider alles. Sie richtet sich gegen das gängige Kulturverständnis und muss sich auch deshalb im Sinne eines 'Test of Ridicule' öffentlich messen lassen. Es gibt, zugegeben, schlechte und gute Witze.

In den Phoenix-Hallen befindet sich eine aus großflächigen Schriftzügen bestehende Wandarbeit von Michel

Majerus. Vor dem Hintergrund des aktuellen Umbaus haben wir uns darüber unterhalten, wie man die Arbeit an einen anderen Platz befördern könne. Sie sagten, im Falle des Falles ginge die Arbeit dann eben verloren.

Das muss man leider so sehen. Wir haben jetzt gerade hier in Karlsruhe eine Ausstellung über Paul Thek, die uns in eine ähnliche Situation brachte: Viele Arbeiten Theks sind sehr fragil und wie bei Dieter Roth auf Verfall programmiert. Es ist nun die Frage, ob man den Verfallprozess durch konservatorische Maßnahmen stören darf. Michel Majerus hat die Arbeit, von der Sie sprechen, selbst installiert und ortsspezifisch angelegt. Es gibt in solchen Fällen nur die Möglichkeit, im Einverständnis mit dem Nachlass eine Lösung zu finden. Solange der Künstler lebt, ist alles einfacher. Die Majerus-Arbeit befand sich ursprünglich im Pumphaus und ist vom Künstler in Harburg – in ganz anderer Form – neu eingerichtet worden. Jetzt, nach seinem Tod, ist ein erneuter Aufbau schwierig. Der Nachlass will nur zustimmen, wenn sie in gleicher Weise wieder installiert wird.

Wissenschaft

KunstwissenschaftlerInnen haben das Bedürfnis, die Geschichte der Kunst in gewisser Weise zu systematisieren. Wenn man zu dem Schluss kommt, dass man die Kunst nicht nach Schemata, die man entwickelt hat, analysieren kann, kann man kaum dazu raten, dieses Fach zu studieren.

Selbstverständlich kann man Kunst- und Kulturwissenschaft betreiben, und es ist auch nützlich, das zu machen. Wenn man sich mit Kunst auseinandersetzt, muss man bis zu einem gewissen Grade immer wissenschaftlich sein. Ich habe nur Probleme damit, dass Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler als Direktoren, Kuratoren und sonstige Mitarbeiter die Arbeit in den Museen, Kunstvereinen, auf den internationalen Ausstellungen, in den Feuilletons und selbst in den kommerziellen Galerien – also in nahezu allen Bereichen des Kunst- und Kulturbetriebs – dominieren. Mit der Beherrschung des Kunstbetriebs ist eine inhaltliche Einflussnahme auf Kunst und Künstler verbunden. Eindrucksvolles Beispiel: die documenta

letztes Jahr. 'Curators take command', hatte schon vor Jahren der Mitbegründer der Texte zur Kunst, Stefan Germer, zutreffend gewarnt. Bei Buergel/Noack sollten die Künstler nach ihrer Pfeife tanzen. Zum Glück ist es gründlich schief gegangen. Bleibt festzustellen, dass Wissenschaft und Kunst grundverschiedene Ansätze haben. Dies ist auch im Rahmen der vielbeschworenen Interdisziplinarität zu beachten. Ein guter Kurator und Ausstellungsmacher sollte immer auch kreativ im Sinne der vertretenen Künstler handeln und sich nicht maßgeblich von kunsthistorischen und kulturwissenschaftlichen Regeln und Formen bestimmen lassen.

Damit die Ausstellungen nicht lehrstückhaft wirken? So ist es. Das ist genau der Punkt. Ich habe nichts gegen Signifikanten und Signifikate. Und die Auseinandersetzung um strukturalistische Positionen. Dies alles ist hochinteressant und ich beschäftige mich auch selber damit. Aber wenn es ans Ausstellungsmachen oder ans Sammeln geht, muss ich die Möglichkeit haben, mich davon zu lösen. Der langjährige Leiter des Warburg-Hauses, Martin Warnke, hat unlängst geäußert, dass es den Kunsthistorikern mit der Ikonologie und Semiotik gelungen sei, die Moderne zu überspringen. Ikonen des heutigen Alltagslebens ließen sich in der Ornamentik der Frühzeit wiederfinden. Das ist Kunstgeschichte pur. Objektive Zusammenhänge erkennen fernab vom Blabla einer subjektivistisch bestimmten Moderne: Form gegen Inhalt, Werk gegen Künstler. Ich dagegen setze auf Inhalt, aber vor allem auf den Künstler.

Wolfgang Ullrich schreibt im Nachwort von **Aus dem Maschinenraum der Kunst** über den Sammler zeitgenössischer Kunst als ein Role-Model für den bewussten Konsumenten.

Mich interessieren soziologische Betrachtungen nicht. Ich verstehe mich nicht als Konsument, obwohl ich objektiv gewiss einer bin. Kunst habe ich nicht gekauft, um zu spekulieren. Ich möchte mich – man gestehe mir das zu – auch heute zur Zeit eines Markt-booms nicht dazu äußern, ob die angebotene Kunst gut ist und wann die Blase platzt. Junge Gegenwartskunst ist

plötzlich gesellschaftsfähig. Nach einer Phase, in der sie mehr für Celebrities und Lifestyle-Vertreter interessant war, wird sie jetzt von der vornehmen Oberschicht entdeckt. Bei den Vernissagen anlässlich der diesjährigen Art Basel Miami Beach sorgten kleine Kammerorchester mit klassischer Musik für die Einstimmung, wo noch vor zwei Jahren barbusige Girls in Swimming Pools geworfen wurden. Das Imperium schlägt zurück!

Austausch

Mit wie vielen Leuten arbeiten Sie zusammen, um die Sammlung zu führen und zu verwalten?

Ich hatte eigentlich immer nur eine Angestellte, die Fotokünstlerin Martje Schulz, die für alle organisatorischen Aufgaben zuständig ist und die Ausstellungen, zuletzt über die kubanische Revolutionsfotografie, kuratiert hat. Sie hat für den Aufbau der Sammlung Entscheidendes geleistet, aber ohne die Hilfe von Studenten der Hochschule für bildende Künste und von Künstlern wäre es nicht gegangen. Mit einigen – nennen möchte ich Ralf Ritter, Uwe Lewitzky und Baldur Burwitz – arbeite ich projektbezogen seit Längerem zusammen. Ich überlasse ihnen weitestgehend die Hängungen. Es ist mir eine Freude, dass auf diese Weise immer neue Ideen einfließen. Für die Führungen – regelmäßig am Samstag und Sonntag, sonst auf Verabredung – ist die Galerie art agents von Julia Sökeland und Nasim Weiler verantwortlich. Ich habe der Galerie kostenlos Räume zur Verfügung gestellt. Im Übrigen arbeitet sie völlig unabhängig von mir. Mit ihrem Programm bereichert die Galerie das Leben der Sammlung.

Beeinflusst Ihre Tätigkeit als Vorsitzender des Hamburger Kunstvereins Ihr Verhalten und Ihre Interessen als Sammler?

Nein, ich habe immer strikt darauf geachtet, dass der Vorstand nicht in die Arbeit und das Programm des Direktors, früher Stefan Schmidt-Wulffen, jetzt Yilmaz Dziewior, reinredet. Aber um es klar zu sagen: Beide Direktoren wären auch nicht ein Quäntchen bereit gewesen, sich reinreden zu lassen. Das macht die

Stärke des Kunstvereins aus. Überschneidungen im Künstlerprogramm gab es selten. Ich kann mich lediglich an Paul McCarthy, Sarah Lucas, Willie Doherty und Andrea Fraser erinnern, die auch in meiner Sammlung vertreten sind.

Wie steht es denn mit Ihrer Kooperation mit der Hamburger Kunsthalle? Ist da eine Intensivierung geplant? **Das wird sich zeigen. Mit dem Erwerb der Hallen in Harburg habe ich ein Zeichen gesetzt. Aber es ist alles nicht so einfach. Es kann mir nicht darum gehen, gesicherte Positionen in der Kunsthalle und der Galerie der Gegenwart durch Arbeiten aus meiner Sammlung zu verdrängen. Gefragt ist ein integratives Modell analog der Stiftung, die ich mit Jockel Waitz seit fast zehn Jahren betreibe. Wir haben pro Jahr ein oder zwei Arbeiten prominenter Künstler auf Wunsch der Galerie der Gegenwart erworben und ihr als unkündbare Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt. Der Bestand ist auf 16 Arbeiten angewachsen. Was Harburg angeht, warten wir ab. Ich bin kooperationsbereit, kann mir aber vorstellen, auch zusätzlich mit anderen Institutionen zusammenzuarbeiten.**

Welche Erinnerungen haben Sie an die Ausstellung **Goetz meets Falckenberg** in Ihren Räumen? **Nur gute. Ingvild Goetz und ich kennen und schätzen uns seit langem. Insofern war die von Zdenek Felix kuratierte Ausstellung ein Heimspiel. Es hat einen**

meiner Meinung nach umfangreichen Katalog gegeben, der von dem Wiener Künstler Hans Weigand entworfen wurde. In der Ausstellung kam es zu einem interessanten Dialog. Die in der Sammlung Goetz vertretenen Künstler neigen zur Lösung von Konflikten, die Künstler meiner Kollektion favorisieren das Scheitern als Prinzip. Bei der Eröffnung wagte ich deshalb, die – übrigens wahrheitsgetreue – Geschichte eines deutschen und eines österreichischen Generals zu erzählen. Der deutsche Offizier meinte: 'Die Lage ist ernst, aber nicht aussichtslos', der österreichische dagegen: 'Die Lage ist aussichtslos, aber nicht ernst'. Allerdings hat Ingvild Goetz auch sehr wilde Positionen, etwa Tracy Emin, Sarah Lucas, Douglas Gordon und Matthew Barney. So ist es eben. Ganz konsequent ist kaum eine Sammlung. Warum auch?

Das Interview basiert auf einem Gespräch in Karlsruhe, Dezember 2007.

Harald Falckenberg: Aus dem Maschinenraum der Kunst. Aufzeichnungen eines Sammlers, Hamburg 2007.

Harald Falckenberg (Hg.): Goetz meets Falckenberg, Hamburg 2006.

Zdenek Felix (Hg.): Pumphaus, Katalog, Regensburg 2001.

Ingvild Goetz: Was, wie und warum ich sammle, in: Kritische Berichte, Sammlerkult – Sammlermythen, Heft 4.2006.

Boris Groys: Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters, München 1997.

Edelbert Kögler, Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur (Hg.): Herzog & de Meuron. Sammlung Goetz, Ostfildern 2003.



01



02



03



04

01-02 Sammlung Goetz, Ausstellungsräume Obergeschoss.

03 Paulina Olowka/Lucy McKenzie: Ausstellung Noël sur le balcon / HOLD THE COLOR, Sammlung Goetz, Ausstellungsraum Obergeschoss, 2007.

04 Paulina Olowka/Lucy McKenzie: Ausstellung Noël sur le balcon / HOLD THE COLOR, Sammlung Goetz, Ausstellungsraum Untergeschoss, 2007.

092 / **Zwei Privatsammlungen** [Displayer](#)



05



06



07



08

St. Georgen



Heimo Zobernig, vier Gemälde installiert in Raum 20, Süßes Eck, Gerwigstraße 1, 2007.

Welche Rolle nimmt zeitgenössische Kunst ein, wenn ihre Präsentation nicht dazu dient, Metropolen mit Biennalen auszustatten, sondern Kleinstädte mit dörflichen Strukturen ins Zentrum zu rücken? Kann die durch eine private Kunstsammlung erzeugte öffentliche Sichtbarkeit von Gegenwartskunst auch eine Form des 'Brandings' für eine Kleinstadt bedeuten? Hier verschieben sich Kriterien wie Urbanität oder Gentrifizierung hin zu Fragen nach Tradition, Heimatgeschichte und Regionalkultur. Den öffentlichen Raum als Ausstellungsraum zu aktivieren, ist keine neue Form des Ausstellens. Die damit einhergehende Kritik an institutionalisierten und standardisierten Räumen ist dennoch aktuell und kann nicht verallgemeinert werden. Die Sammlung Grässlin ist seit 2000, initiiert durch ein Stadtmarketingprojekt, im gesamten Stadtraum von St. Georgen unter dem Titel **Räume für Kunst** ausgestellt. Dabei werden neben Geschäftsräumen verschiedene öffentliche Innenräume genutzt, z. B. stellte das Künstlerduo Clegg & Guttmann im Plenarsaal des Rathauses aus. Auch das Heimatmuseum Schwarzes Tor unter der Leitung von Paul Benz wird zur Ausstellungsstation für zeitgenössische Kunst. Das aus dem 19. Jahrhundert stammende Schwarzwaldhaus führt die lokale Tradition fort, indem Kulturobjekte des Alltags in Form eines 'bewohnten' Hauses unmittelbar erlebbar werden. 'Heimat' wird zum zentralen Begriff in St. Georgen und somit auch für die Sammlung Grässlin. Eng verbunden mit historischen, kulturellen sowie demografischen Faktoren, bewirkt das Spannungsverhältnis zwischen gewachsener Regionalkultur und aktueller Kunst eine Auseinandersetzung mit Themen wie Gemeinschaft und Zeitgenossenschaft.

St. Georgen



Heimo Zobernig, four paintings installed in Raum 20, Süßes Eck, Gerwigstraße 1, 2007.

What role does contemporary art play when it is not presented to provide metropolises with biennials but rather to draw attention to small towns with village-like structures? Can the visibility of contemporary art that a private art collection produces function as a kind of branding for a small town? Here criteria such as urbanism or gentrification shift to questions of tradition, local history, and regional culture. Activating public space as an exhibition space is not a new form of exhibition. The associated critique of institutionalized and standardized spaces is nevertheless a very topical one and cannot be generalized. Since 2000, at the initiative of a project to market the town, the Grässlin Collection has been exhibited through the town as **Räume für Kunst**. In addition to commercial spaces, a variety of interiors of public buildings are employed: for example, the artistic duo Clegg & Guttmann is exhibiting in the plenary chamber of the town hall. The local history museum Schwarzes Tor, which is headed by Paul Benz, has become an exhibition venue for contemporary art. The Schwarzwaldhaus (Black Forest house), which dates from the nineteenth century, continues a local tradition by making it possible to experience cultural objects from everyday life directly in the form of a 'lived-in' house. 'Local history' becomes a central concept in St. Georgen and hence for the Grässlin Collection as well. Closely connected with historical, cultural, and demographic factors, the tension between deep-rooted regional culture and contemporary art encourages people to come to terms with themes such as community and contemporaneity.

The Political Physiognomical Library is a large photographic installation that consists of twelve images of a 'constructed' library with six smaller portraits hung above them and a card index catalogue.

The library photographs were taken from the 'Political Science' section of the Staatsbibliothek, Berlin. We have inserted, in a few places, small collections of books about Physiognomy (Lavater among others) into sections which represent particular ideologies.

The portraits use facial elements, for example, the eyes, the noses, and ears, of various candidates running for the position of mayor in Berlin (taken from political posters of the 1991 elections). These images are mixed with earlier commissioned portraits.

A card index catalogue for all the elements in the show is also provided. Our intention was to use physiognomic categories to classify the facial features of the subjects in the portraits and to organize the cards by the particular facial features of the writers.

Collage

The mechanism of collage, which is discreetly introduced in the library, functions in a more obvious and prominent way in the portraits. These violated political portraits parody physiognomy through the discontinuity of the subject, exposing physiognomic rhetoric as an empty demagogical device. The collage operation is like a face lift, suggesting perverse experiments, and creating monsters out of the respectful images of the campaigning politicians. For example, the nose of a CDU politician that was photographed from an election poster on Kurfürstendamm is superimposed on the face of a FDP politician; the back-ground and the hair are taken from an older rejected commission of a South German industrialist.

The technique of the cubist collage, where the idea of breaking down the boundaries between art and life originates, is used in a literal sense in the portraits, and it is extended in the installation itself—mixing and

matching environments: the library into the museum into the municipality hall.

The Political Physiognomical Library installation at the Metropolis exhibition at Martin Gropius Bau, Berlin, 1991

Originally, the Political Physiognomical Library at Walter Gropius Bau, Berlin, specifically addressed the political culture of the re-united Germany, albeit with its separate institutions still intact. The library environment confronted the viewer with the image of ideological categories—a representative body of knowledge of Western ideology, situated in a city that functioned as a beacon of the West inside the 'hostile' ideological territory of the East. Into this 'found' structure, the introduction of physiognomy, retrieved from deep in the book stacks, was an act of subversion—smuggling into the standard body of political science literature an obscene reference to racist ideology—a diseased idea that spreads its infection. The pretence of the library to embody a pluralistic vision of political culture is exposed by the insertion of this particular 'forbidden' category. We are thinking of the banned books and archives from the war years that still only qualified readers are allowed to view.

The Political Physiognomical Library for the Räume für Kunst exhibition at the Rathaus in St. Georgen, 2006/07

The installation was part of the group show, **Räume für Kunst**, curated by the Grässlin family—this context gave the work a different status in comparison to the other artworks on display at the Rathaus. **The Political Physiognomical Library** was installed in the Plearsaal room where the weekly meetings of the town council take place. It was ordered in two semicircular tiers; the library images were hung relatively low and the portraits above them. This arrangement was based on a library at Columbia University: a typical authoritative and institutional placement which suggests a link between the governors of the institution and the body of knowledge which is displayed below them—as though it finds its apotheosis in them.

The pleasant, warm decoration of the Plearsaal, with its 70s chandelier, potted plants and wood paneling provided an extreme contrast to the dark tale of physiognomy running amok in German political theory. The portraits display the visual language of racism with its attendant echoes of the war years. The tension between what at first sight seems to be part of the official décor but on a closer inspection turns out to be a complex argument, is a strategy that we have often employed in our work. This 'Trojan horse' device is inviting at first, presenting a pleasing, reassuring appearance of a familiar institutional arrangement, while later revealing a critical aspect.

What happens when the state library of the capital migrates to the City Hall of a small town? Does the authority of the collection help to install a bureaucratic mode of vision, a sense of rigid order and hierarchy? In the City Hall, the portraits acquired a fictional meaning; they may have been assumed to be the town's fathers—an improbable suggestion which is quickly dismissed when the repetitive and disfigured elements are recognized. When we imagine the distorted portraits, many of which share the same eyes, hanging just above the seated members of the city council during a session, a macabre effect materializes. It is as though the masks were torn off the smiling politicians' faces, exposing them as a patchwork of facial motifs, misplaced signs of authority and benevolence.

It is interesting to note that the work was well received by the members of City Hall and the town mayor led many of the visiting tours himself, speaking of the work with affection and eloquence.

For a period of one year, the library became the backdrop to the official functions in the Plearsaal room. During this time, it stood as a test for the ability of artwork to question, to disturb and transform. Rather than concur with pessimistic notions of institutional power's capacity to flatten and assimilate all that challenges it, we hope that the work retained the ability to resist and could articulate an alternative voice. The library may have helped to

enhance the awareness of the visual codes of the political spectacle, while providing the audience with a tool with which they could organize their thoughts about their own subjectivity and identity.

The statement is based on an email-conversation in Berlin, February, 2008.

Paul Benz

DISPLAYER Haben sich St. Georgen und seine Bevölkerung durch die **Räume für Kunst** der Sammlung Grässlin verändert?

PAUL BENZ Die Stadt hat sich dadurch verändert, dass leerstehende Schaufenster durch Bestückung mit Kunstobjekten der Stiftung Grässlin ein lebhaftes Bild erhalten haben und so auch für neuen Gesprächsstoff – pro und contra – sorgten.

Wie kam es zur Kooperation des Heimatmuseums und der Sammlung Grässlin?

Der Vorschlag kam von Herrn Grässlin, das Schwarze Tor mit in die Kunstmeile einzubeziehen. Bekanntlich befinden sich gegenüber dem Heimatmuseum weitere Kunstobjekte.

Worin unterscheiden sich die historischen Alltagsobjekte des Heimatmuseums von den nicht-funktionalen Kunstobjekten?

Ein vollständig eingerichtetes Heimatmuseum als Ausstellungsort moderner Kunst: Die historischen Kulturobjekte werden von den Besuchern als Gedankenanstoß und Rückerinnerung an die Vergangenheit empfunden, während die Kunstobjekte als etwas Neues in solchen Räumen zu akzeptieren sind.

Wie werden die unterschiedlichen Objekte im Heimatmuseum präsentiert?

Bei den Kulturobjekten geben die Räumlichkeiten wie Schlafzimmer, Küche oder Bauernstube eine bestimmte Präsentation vor. Die Wahl der Kunstobjekte liegt bei Herrn Grässlin, allerdings bestimmt auch hier das Platzangebot mit.

Wie verändert die Präsentation zeitgenössischer Kunst die einzelnen historischen Räume des Heimatmuseums?

Welche Fragen sind aufgekommen, seit sich im Heimatmuseum auch zeitgenössische Kunst befindet?

Die einzelnen Räume des Heimatmuseums werden

nicht so stark beeinflusst, da die Kulturobjekte einen schnelleren Kontakt zu den Besuchern vermitteln. Bei Kunstführungen, bei denen die Interessenten bereits auf die ausgestellten Objekte der Sammlung Grässlin aufmerksam gemacht wurden, scheint die Historie am Anfang in den Hintergrund zu treten. Kunst will und soll ja bekanntlich auch provozieren, was sich bei vielen direkten Besuchern des Museums bemerkbar macht, weil sie die Präsentation auch so empfinden. Dazu darf gesagt werden, dass Vergleiche aufkommen und Diskussionen stattfinden, die ohne die ausgestellten Kunstobjekte nie stattfinden würden. Auch wird der Inhalt der Räume intensiver betrachtet. Bei einer Anzahl der Besucher wird auch die klare Frage gestellt: Muss das sein, 'sogenannte Kunst' in diesem Haus auszustellen?

Wie würden Sie als Leiter des Heimatmuseums Heimat definieren und bewerten?

Heimat ist für mich der Ort, in dem ich lebe, meine Familie, meine Freunde und Bekannten habe, mich wohlfühle. Das gesamte Umfeld spielt dabei eine große Rolle.

Wodurch wird Heimat in St. Georgen sichtbar, welche Funktion erfüllt das Heimatmuseum in diesem Zusammenhang?

Leider haben verschiedene Brände vor 1900 eine alte und schöne Bausubstanz in St. Georgen vernichtet. Das Heimatmuseum ist 1803 nach einem Blitzschlag wieder aufgebaut worden. Es hat die Aufgabe, den Besuchern den Begriff Heimat zu vermitteln, indem das Leben um 1850 gezeigt wird. Damit wird noch heute ein gewisses Wohlgefühl geweckt.

Kann man davon ausgehen, dass St. Georgen durch die **Räume für Kunst** für viele Menschen zu einer Art 'geistigen Heimat auf Zeit' wird, obwohl diese mit der Tradition der Stadt weniger vertraut sind als mit der Kunst? **Hier denke ich, dass eineinhalb Jahre seit der Eröffnung der Kunsthalle Grässlin zu kurz sind, um bereits von einer Art 'geistigen Heimat auf Zeit' zu sprechen. Denken Sie dabei an Künstler oder an Kunstfreunde?**

E-Mail-Interview, Februar 2008.

Thomas Grässlin

Konzeption

DISPLAYER Über Kunstsammlungen Ihrer Größe und Kontinuität wird oftmals gesagt, dass sie selbst zum Werk werden, wodurch der Sammler bzw. die Sammlerin auch zum Autor bzw. zur Autorin wird.

THOMAS GRÄSSLIN Bereits 1949 (!) redet Duchamp vom 'wahren Sammler', der seiner Meinung nach ein Künstler im Quadrat sei. Anders als die kommerziellen Sammler, die aus der modernen Kunst eine Wallstreet-Affäre gemacht haben, wählt der wahre Sammler die Bilder aus und hängt sie an seine Wände. So malt er sich selbst eine Sammlung.

Insofern ist natürlich eine Sammlung auch eine Art Kunstwerk. Was bei unserer Sammlung sehr speziell ist, ist, dass sie eine Kollektivsammlung ist, die vier Geschwister zusammentragen. Darüber hinaus ist entscheidend, dass sie von den Künstlern ausgeht. Angefangen hat es in den 80er-Jahren mit Kippenberger, Albert und Markus Oehlen, Mucha, Förg, Kiecol, Meuser und Christopher Williams. Zwischenzeitlich sind es drei Generationen, die 80er-Jahre, die 90er-Jahre und die aktuelle Kunst und es sind immer schon fünfzehn Künstler je Generation. Die Konzeption der Sammlung ist es also, sehr konzentriert zu sammeln und diese fünfzehn Künstlerpersönlichkeiten über die Jahre zu begleiten.

So sind zwischenzeitlich 45 Künstler zusammengekommen. Im Moment tragen wir die jungen Künstler zusammen und es kommt auch hier und da der ein oder andere noch hinzu. Die Frage ist natürlich: Wie wählen wir die Künstler aus? Wir entscheiden uns für die Künstler, die unserer Meinung nach innovativ sind, die versuchen, eine neue Bildsprache zu entwickeln, die die Zeit entscheidend beeinflussen.

Strategie

Es gibt eine Strategie des Sammelns, aber es gibt auch eine Strategie des Ausstellens. Während andere Sammlungen einzeln über den Globus verteilt bzw. in Verbin-

dung mit anderen Sammlungen ausgestellt werden oder in Privaträumen verschwinden, betonen Sie durch die Präsentationsform Räume für Kunst die Zusammenhänge der Arbeiten und somit den Werkcharakter der Sammlung.

Die Präsentation ist in der Konzeption der Sammlung angelegt. Wenn ich sage, wir sammeln museale Werke, setze ich voraus, sie auch museal zu präsentieren. Das wird natürlich zu einem besonderen Charakter der Präsentation, da es sich oft um große Rauminstallationen handelt, aber das kommt eben durch die Konzeption der Sammlung. Die Sammlung ist seit fast zwanzig Jahren nur im Kopf entstanden, denn bisher gab es nur Teilpräsentationen, z. B. 2001 in den Hamburger Deichtorhallen. Das Räumekonzept gibt es bereits seit zehn Jahren und mit Räume für Kunst haben wir eine spezielle Form gefunden. Diese Idee war aus der Not geboren: Wo können wir unsere Werke präsentieren, wo können wir eigene Ausstellungen kuratieren? Es war uns immer ein Bedürfnis, die Sammlung mit der Idee, durch die sie entstanden ist, zu präsentieren. Wenn wir sie ins Sammlermuseum geben, wird sie mit anderen Sammlungen verbunden und in Themenausstellungen zusammengeführt, so dass sich die Sammlungskonzeption nur schwer erkennen lässt. Auf diese Weise ist der Wunsch entstanden, die Ausstellungen selbst zu kuratieren. Da wir keinen eigenen Bau hatten, haben wir begonnen, leer stehende Läden zu nutzen. Der Impuls kam vom Möbelhaus Finkbeiner. Sie hatten die Idee, uns eine Schaufensterfront, die sie nicht mehr bespielen wollten, als Kunstraum zur Verfügung zu stellen. Das fanden wir einen tollen Einfall, den wir auch ausbauen wollten. Wir leben hier in St. Georgen, einer Kleinstadt, die von einem enormen Strukturwandel geprägt ist. In den 80er-Jahren ist die Plattenspieler-Firma Dual kaputt gegangen, was eine elementare Krise war. Damals hatten wir die Idee, diese leer stehenden Räume als Kunsträume zu bespielen. Wir bekommen sie zur Verfügung gestellt, solange sie nicht genutzt werden. Sobald sich ein Mieter findet, ziehen wir wieder aus. Es ist also viel Bewegung im Räume für Kunst-Konzept.

Die Idee ist insofern sehr spannend, weil die Sammlung im Leben steht. Das heißt, sie verschwindet nicht im Wohnzimmer oder in Privaträumen, sondern ist der Öffentlichkeit rund um die Uhr zugänglich. Die Bürger haben die Möglichkeit, mit diesen Kunstwerken zu leben wie der Sammler selbst. Sie sind jeden Tag mit der Kunst konfrontiert.

Wenn es sich um museale Werke handelt, die Ihre Sammlung bestimmen, worin liegt dann der Unterschied Ihrer Präsentation zu derjenigen des Museums? Immerhin sind die Werke auch in Museen der Öffentlichkeit zugänglich. **Durch das Einbringen unserer Kunst ins Museum haben wir etwas ganz Seltsames erlebt. Es entsteht plötzlich eine Distanz zwischen dem Kunstwerk und uns als Betrachtern – als ob es im Museum in eine Art Kühlschrank kommt, in eine aseptische Welt und seinen Bezug zum Leben verliert. Das macht sich gerade an unserer Kunst sehr stark bemerkbar, da sie viel mit gesellschaftlichen Themen zu tun hat. Nehmen sie beispielsweise Kippenberger, der eine Collage macht aus den vielfältigsten gesellschaftlichen Phänomenen, ob das der einzelne Mensch ist oder die Beziehung zueinander. Im Museum steht so ein Werk plötzlich völlig isoliert. Das ist das Spannende an Räumen für Kunst, dass es mitten in der Stadt stattfindet, wo auch das Leben stattfindet.**

Die Räume für Kunst sind nicht unbedingt besser, aber lebendiger als das Museum. Wenn man sich klar darüber ist, was das Problem des Museums ist, kann man auch dort gegen dieses Problem arbeiten und Ausstellungen machen, die nicht tot sind. Ich glaube, dieses Bewusstsein ist wichtig und man muss es auch im Museum entwickeln.

Der Betrachter geht ins Museum und absolviert das wie einen Trimm-dich-Pfad. Aber Kunsterleben heißt, das Kunstwerk im Raum, mit der ganzen Spannung und Kraft und Ausstrahlung, zu erleben. Das findet oft gar nicht statt. Die Verweildauer pro Werk ist unheimlich kurz, so dass man eigentlich gar nicht von einem Kunst-erleben reden kann. Das wollte ja der Herr Buergel irgendwie auf der documenta 12 erreichen, meines Erachtens hat er aber das völlige Gegenteil erreicht.

Präsentation

Sie präsentieren die Arbeiten Ihrer Sammlung nicht im wertfreien weißen Raum, sondern stellen Umgebungen zur Verfügung, die gewisse Qualitäten einer Arbeit hervorheben. Gibt es eine bewusste Auseinandersetzung mit diesen Räumen, sollen auch Konflikte provoziert werden? **Bei der Präsentation von Kalin Lindena 2006 im Bahnhof kann man das sehr gut sehen. Das ist ja wirklich apricotfarbener Putz da hinten in der alten Bahnhofskneipe. Also, richtig fies, diese monströse alte Holzfäller-Bar. Aber Kalin Lindena, die in ihren Zeichnungen so ein bisschen graffitiartig arbeitet, funktioniert mit ihrer 'trashigen' Kunst unheimlich gut in diesem Raum. Wir achten bei der Auswahl der Kunst sehr genau darauf, dass die Werke mit dem Raum korrespondieren. Und das ist in diesem Fall wieder gut für den Bahnhof, weil der jetzt belebt, beleuchtet und geputzt ist. Der Schalterbeamte ist auch ganz glücklich, zumindest glücklicher als vorher und freut sich über Kunst, obwohl er von Kunst nichts versteht. Mit Clegg & Guttmann haben wir ganz bewusst eine Arbeit, in der es um die Physiognomie von Politikern geht, in den Rathaussaal gehängt. Michael Clegg ist erstmal umgefallen, als wir ihm sagten, dass ihre Arbeit dort gezeigt werden soll, wo die Kommunalpolitiker sitzen. Das hatte aber eine unglaubliche Identifikation mit der Arbeit zur Folge. Als wir sie abbauen wollten, wollte man sie nicht mehr hergeben. Selbst die Besucher der öffentlichen Sitzungen wussten über die Arbeit Bescheid. Für uns war es sehr schwer, einen adäquaten Nachfolger für den Ort zu finden. Trotzdem stellt man sich natürlich sofort die Frage, ob das nicht oberflächlich ist, und ich war am Anfang sehr unsicher.**

Entsteht die Präsentation bzw. Installation der Werke gemeinsam mit den KünstlerInnen?

Die Installation von Tobias Rehberger im Bahnhof haben wir einfach selbst gemacht, da sind wir sehr mutig. Es gibt ja diese Diskussion bei Beuys: Wie installiert man Joseph Beuys? Da gibt es die Methode, die Millimeter genau die Schieferplatten ausmisst, wie in Berlin. Das Ergebnis ist oft, dass das Werk tot gemacht wird. Bei Kippenberger ist es auch extrem mit

den großen Installationen. Da muss man etwas mutiger, etwas künstlerischer mit den Arbeiten umgehen. Bei dieser Form der Kunst ist es natürlich auch für den Sammler eine Herausforderung: Wie geht man mit Installationen um?

Lokale Öffentlichkeit

Wie geht die Öffentlichkeit hier in St. Georgen mit der Kunst und Ihrer oftmals provozierenden Präsentation um? **Die erste Ausstellung war konfliktfrei, obwohl es auch damals heftige Räume wie den von Kai Althoff gab. Eine ältere Dame hat sich über das Im Arsch ist's finster von Herold höllisch aufgeregt, obwohl es in der anderen Arbeit viel deftiger zugeht. Heftigere Auseinandersetzungen hatten wir zum ersten Mal mit dem Manuel-Ocampo-Raum, der natürlich sehr provokativ ist, gar keine Frage. Denn in einem rosafarbenen Raum hing das Bild Blowjob mit Karl Marx. Da gab es heftige Proteste: 'Ihr seid nicht jugendfrei!' und 'So eine Sauerei!', 'Pornografie!' Hier haben wir uns tatsächlich entschieden, ein anderes Bild zu nehmen, das äußerlich harmloser erscheint, aber inhaltlich überhaupt nicht harmlos ist. Ich muss eigentlich im Nachhinein sagen, dass ich froh bin, dass es auch tatsächlich zu einer Konfrontation und einer Diskussion gekommen ist.**

Es gibt durch die Präsentation also nicht nur eine Konfrontation, sondern eine wirkliche Auseinandersetzung der Bevölkerung mit der Kunst. Waren diese Prozesse geplant oder haben sie sich zufällig entwickelt?

Wie gesagt, der Anstoß kam natürlich vom Möbelhaus. Wir haben aber gleich erkannt, dass es ein sehr schönes Projekt ist, weil die Kunst so für die Menschen zugänglich wird. Interessant ist auch, wie die Ladenbesitzer damit umgehen. Es gibt welche, die sich verweigern und welche, die sich öffnen, die auf uns zu kommen und sagen: 'Hier habe ich einen Raum. Wäre der interessant für euch?' Es ist sehr schnell zu einem Projekt geworden, das im ganzen Ort eine Dynamik ausgelöst hat. Der Bürgermeister involviert sich plötzlich und stellt uns den Rathaussaal zur Verfügung. Der Stadtrat hat sich mit dem Standort des U-Bahnschachts von Kippenberger auseinandergesetzt, weil

die Platzierung vor dem Friedhof nicht erwünscht war. Der Stadtrat hat dann beraten und beschlossen, es dennoch als Markenzeichen am Ortseingang zu installieren.

Das Besondere an der Konzeption ist auch, dass es in St. Georgen stattfindet und nicht in Berlin. Wir werden ja oft gefragt, warum wir denn kein Museum in Berlin bauen. Wir fragen uns dann: 'Warum Berlin, was sollen wir denn in Berlin?' Natürlich entwickelt sich Berlin zu einem weltweit interessanten Kunstzentrum. Künstler, die wir sammeln, leben auch dort, aber das ist noch lange kein Grund, die Sammlung nach Berlin zu bringen. Natürlich wäre es für kunstinteressierte Menschen einfacher, neben dem Flick- und Boros-Museum auch noch die Sammlung Grässlin zu besichtigen. Aber ich finde, die sollen sich ruhig mal die Mühe machen, aufs Land zu fahren, um die Kunst in diesem völlig anderen Kontext zu sehen.

Heimat

Bei vielen KünstlerInnen, die Sie sammeln, spielt Ortspezifität eine wichtige Rolle. Bei Ihrer Präsentation bekommt man allerdings den Eindruck, dass sich Ortspezifität hier nicht auf einen bestimmten Raum, sondern wirklich auf den Ort St. Georgen bezieht. Wie würden sie einen Begriff wie Heimat in diesem Kontext definieren?

Heimat ist ein nicht ganz einfach zu handhabender Begriff, weil er negativ belegt ist und von den Konservativen auch noch missbraucht wird. Es handelt sich tatsächlich um ein Stück Heimat hier. Eine Heimat, in der einfach Dinge miteinander kombiniert werden, von Leuten, die geistig miteinander zu tun haben. Insofern könnte man St. Georgen als eine Art geistige Heimat betrachten. Der Kippenberger hat viele Leute hierher gezogen: Ina Weber, Daniel Richter, Michael Krebber, Cosima von Bonin. Es gibt Arbeiten, die tatsächlich auch in diesem Kontext entstanden sind, wie beispielsweise der Bollenhut von Christopher Williams.

Diese geistige Heimat, das, was die Leute hier verbindet, ist ein ganz interessanter Aspekt. Deswegen muss es hier sein und nicht in Berlin. Andererseits ist Heimat kein ortsspezifischer Begriff, sondern Heimat ist immer dort, wo eine Begegnung stattfindet, wo

Menschen sich treffen und austauschen. Das ist hier auch so ein Punkt.

Wendet man den Begriff der geistigen Heimat auch auf das lokale Publikum an, das sich sonst nicht sehr intensiv mit Kunst beschäftigt, hier aber direkt damit konfrontiert ist, stellt sich die Frage: Wie kann man diesem Publikum einen möglichst direkten Zugang ermöglichen? Bedarf es zukünftig weiterer Manifestationen zur Intensivierung des Konzepts?

Vielleicht könnte das Konzept noch durch andere Kunstformen ergänzt werden. Es gab auch Überlegungen, architektonisch noch Akzente zu setzen, indem man z. B. weitere Vitrinen oder kleine Räume baut. Der Aspekt der Architektur könnte eine Dimensionserweiterung sein, ergänzend zum White Cube des Kunstraums Grässlin und den Läden. Meine Frau und ich denken im Moment darüber nach, die Philosophie stärker miteinzubeziehen. Aktuell interessiert uns besonders das Thema der Beschleunigung. Denn in der Kunst gibt es gerade eine unheimliche Beschleunigung, die durch den 'Hype' verursacht wird, was wir sehr negativ bewerten. Für uns ist dieses Thema aber auch philosophisch sehr interessant – wie lebt man, will man be- oder entschleunigt leben? Da könnte in jedem Fall eine Erweiterung stattfinden. Was uns auch sehr stark beschäftigt: Ist die Provinz überhaupt noch lebenswert in der Zukunft? Wenn die Welt sich weiter beschleunigt, werden die Provinzen verlieren. Möglicherweise. Denn dann müssen sich die Menschen irgendwo örtlich organisieren und fahren von Berlin nach London, um da die Dinge zu erleben und gleiche Leute zu treffen. Daraus könnte aber auch ein Bedürfnis entstehen, sich irgendwie zurückzuziehen, was die Provinz auch wieder aufwerten könnte.

Die gleichen Leute in Berlin und London zu treffen ist eine andere Form der Vernetzung, die der örtlichen aber ähnlich ist. Im Grunde ist man genauso im Kleinen, hat aber viele Treffpunkte, die nicht alle an einem Ort sein müssen.

Aber ich glaube, die wirkliche Lebensqualität und das, was die Menschen wollen, das sollte an einem Ort passieren. Man möchte sich ja nicht ständig organisie-

ren müssen. Der Begriff der Gesellschaft fasert auf und wird nicht fassbar.

Einer hat mal die Gesellschaft mit einem Wollknäuel verglichen: Aufgewickelte Wolle hält zusammen.

Versuchen Sie dasselbe einmal mit einem Nylonfaden, Sie bekommen keinen Knäuel hin. Wolle hat feinste Verästelungen, durch die der Faden zum Knäuel zusammenhält. Der Nylonfaden ist glatt und hält nicht. Er hat die Gesellschaft mit diesen zwei Bildern verglichen. Je mehr Verästelungen es gibt, desto besser hält es zusammen – das ist ja die Kleinstruktur im Dorf oder in der Stadt. Wenn die kaputtgehen, dann zerfällt das. Und dann schaffen da Leute mit Heimat und Geborgenheit Begriffe, bei denen man sich wohlfühlt, da werden Gemeinsamkeiten durch Abgrenzungen erzeugt. Meine Frau und ich denken darüber intensiv nach.

Und wie sieht es hier konkret für die Bevölkerung in St. Georgen aus? Wie kann hier ein Begriff von Heimat wieder positiv durch so etwas wie ihr Räume für Kunst-Konzept belebt werden?

Die Menschen hier, inwieweit das für die Heimat werden kann? Das weiß ich nicht... Es gibt so spezielle Menschen, die würden nie ins Museum nach Stuttgart fahren. Wenn die hier unterwegs sind, kommen sie zur Führung und sagen dann: 'Das ist ja ganz toll, so etwas Interessantes habe ich ja noch nie gehört. Ich komme auf jeden Fall zur nächsten Führung!'

Es gibt aber noch ganz andere interessante Aspekte. Wir sind ja hier ein protestantisches Nest, mit über 17 protestantischen Sekten. Also Methodisten, die heißen dann Tabor-Kirche, neuapostolisch, freie Christengemeinde. Das ist an sich eher lebens-, also lustfeindlich, möchte ich sagen. Wenn sie die Frankfurter Allgemeine aufmachen, dann finden sie fast jede Woche einen Artikel über den Fundamentalismus. Fundamentalismus findet ja nicht nur im Islam statt, sondern beispielsweise auch in den USA. Bush als Oberprediger hat ja in den letzten zwei Wahlperioden leider unglaublich viel Kraft da rein gesteckt. Das spürt man auch hier schon. Aus diesen Fraktionen kann man sogar eine gewisse Feindseligkeit verspüren. Im Sinne

von: Da kommen irgendwelche Leute her und machen hier einen auf lustig.

Man kann auch in diesem hier ausgebreiteten Kunstkosmos eine Art geistige Heimat finden...

Ja, eine Struktur, an der man sich festhalten kann. Aber gerade deshalb finde ich es wichtig, Position zu beziehen. Arbeiten wie beispielsweise von Mark Dion passen ja wunderbar in die Diskurse um Kreationismus und Darwinismus. Vielleicht kann so etwas wie eine geistige Heimat funktionieren, wenn man hier eine Keimzelle bildet, eine geistige Keimzelle über Kunst, die den Horizont einfach ein bisschen erweitert. So muss man das Projekt betrachten, als ein Prototyp oder Modell. So etwas Neues, wie auch eine Gesellschaft neu funktionieren könnte. Dann wäre dann auch

das erreicht, was hätte erreicht werden sollen. Vielleicht schaffen wir das noch, aber da wird man auch gezwungen, sich anders zu orientieren.

Das Interview basiert auf einem Gespräch in St. Georgen, Oktober 2007.

Sammlung Grässlin (Hg.): Kippenberger fanden wir schon immer gut, Katalog, St. Georgen 1993.

Werner Büttner, Sammlung Grässlin (Hg.): Werner Büttner – Heimspiel, Arbeiten aus der Sammlung Grässlin 1980–1995, Katalog, St. Georgen 1995.

Felix Zdenek (Hg.): Vom Eindruck zum Ausdruck. Grässlin Collection, Katalog, Ostfildern 2001.

Stiftung Grässlin (Hg.): Kunstraum Grässlin, Räume für Kunst. Mike Kelley, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Rundgangsführer, St. Georgen 2006.

Stiftung Grässlin (Hg.): Kunstraum Grässlin, Räume für Kunst. Kai Althoff, Cosima von Bonin, Jan Timme, Rundgangsführer, St. Georgen 2007.



01



02

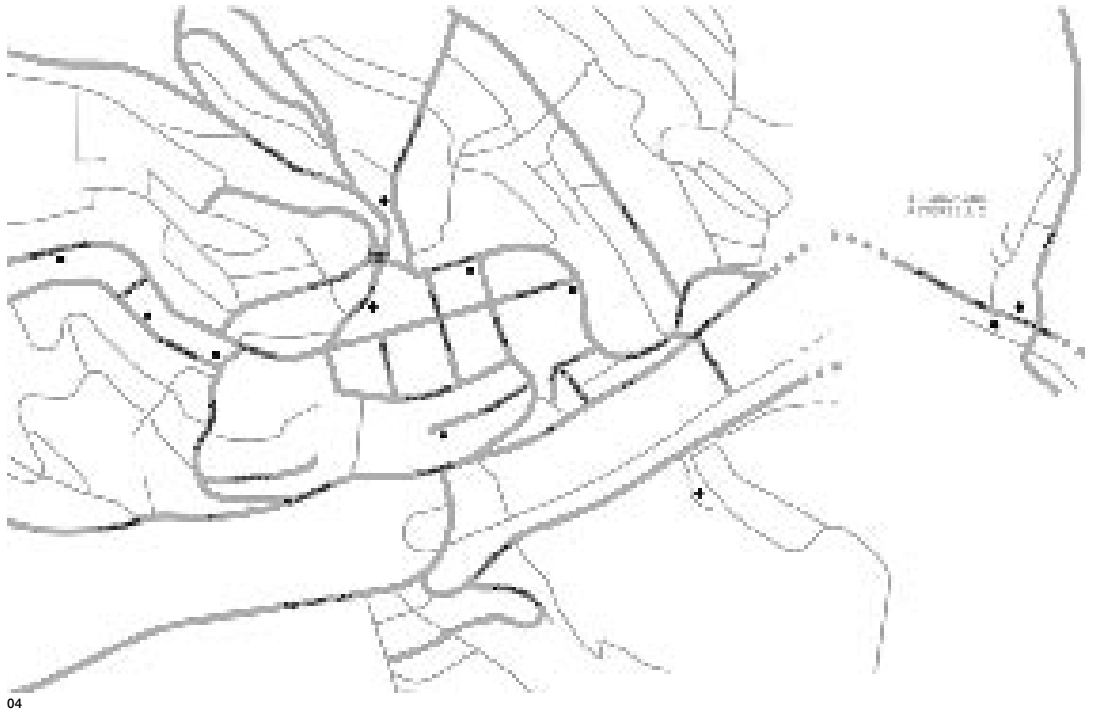


03

01 Günther Förg: 12 Masken, 1990, installiert im Heimatmuseum Schwarzes Tor, Raum 6, 2007.

02 Michael Beutler: A-frame, 2007, Zelt-Installation im Schaufenster; Jan Timme: Every Kiss is a goodbye, 2006, Schaufenster links, Raum 11, Am Markt 3.

03 Clegg & Guttman: Politisch-physiognomische Bibliothek, 1991, zwölf großformatige Fotografien im Plenarsaal des Rathaus von St. Georgen, Raum 10, Aufnahme während der Stadtratssitzung am 26. April 2006.



04 Stadtplan von St. Georgen mit allen Stationen der Räume für Kunst der Sammlung Grässlin von 1981 bis 2004.

Musée d'Art Moderne, Département des Aigles / 1968–1972



Tacita Dean: Section Cinéma, 16mm-Farbfilm, Lichtton, 13 Min., Loop. Entstanden für die Ausstellung 12.10.02 – 21.12.02 im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 2002. Der Filmstil zeigt das ehemalige Kelleratelier Broodthaers' am Burgplatz 12 im Jahr 2002 mit zwischengelagerten Stühlen von einem Möbelhändler.

Section XIXe siècle / Rue de la Pépinière, Brüssel, 27.09.1968 – 27.09.1969

Section XIXe siècle (bis) / Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 14.02. – 15.02.1970

Section Cinéma / Burgplatz 12, Düsseldorf, 01/1971 – 10/1972

Section des Figures. Der Adler vom Oligozän bis heute / Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16.05. – 09.07.1972

Der Adler wird zum Namenspatron für die Erfindung eines Museums. In der Zeit kultureller Revolten vereint Marcel Broodthaers die institutionalisierte Bürgerlichkeit des Museums mit der traditionsschweren Symbolik des Adlers. Der Repräsentationsmacht von Geschichte begegnet er mit poetischer Systematik: 1968 ernennt sich Broodthaers zum Direktor des **Musée d'Art Moderne, Département des Aigles**. Das Museum ist eine Fiktion auf Zeit. Ausstellungszereemonien sind wesentlicher Teil davon. Doch ähnlich einer Kulturanalyse zerlegt Broodthaers institutionell geschlossene Systeme wie das Museum mit seinen Präsentationsstandards oder kulturelle Fetisch-Objekte wie den Adler in ihre Einzelteile. Sowohl die Exponate als auch das Ausstellungsformat selbst verweigern sich zugeschriebenen Bewertungskategorien. In intensiver Zusammenarbeit mit Jürgen Harten, dem stellvertretenden Direktor der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, realisiert Broodthaers 1972 ebendort die **Section des Figures**, der eine gemeinsame 'Bildungsreise' vorweggeht. Wo liegen heute Möglichkeiten und Grenzen in der Ausstellbarkeit von Broodthaers' Werk? Inwiefern beeinflusst Broodthaers aktuelle Ausstellungsformate und künstlerische Praktiken? Tacita Dean besucht das Atelier Broodthaers' in Düsseldorf: Ihre filmische Hommage **Section Cinéma** ist Teil ihrer Ausstellung 2002 im Düsseldorfer Kunstverein.

Musée d'Art Moderne, Département des Aigles / 1968–1972



Tacita Dean: Section Cinéma, 16mm-colorfilm, optical sound, 13 min., Loop. Produced for the exhibition 12.10.02 – 21.12.02 at Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 2002. The film still shows Broodthaers' former studio in the basement at Burgplatz 12 in 2002 with temporarily stored chairs from a furniture dealer.

Section XIXe siècle / Rue de la Pépinière, Brussels, 09/27/1968 – 09/27/1969

Section XIXe siècle (bis) / Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 02/14/1970 – 02/15/1970

Section Cinéma / Burgplatz 12, Düsseldorf, 01/1971 – 10/1972

Section des Figures. The Eagle from the Oligocene to the Present / Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 05/16/1972 – 07/09/1972

The eagle becomes the patron saint of the invention of a museum. In the age of cultural revolutions, Marcel Broodthaers united the bourgeois institution of the museum with the long tradition of the eagle's symbolism. He counters history's representational power with a poetic system: in 1968 Broodthaers appointed himself director of the **Musée d'Art Moderne, Département des Aigles**. The museum was a temporary fiction. Exhibition ceremonies were an essential part of it. In a way similar to cultural analysis, however, Broodthaers broke down such institutionally closed systems as the museum into its component parts, such as standards of presentation or cultural fetish objects like the eagle. Both the exhibits and the exhibition format itself reject the categories of judgment attributed to them. Working closely with Jürgen Harten, the vice director of the Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Broodthaers realized the **Section des Figures** there in 1972: an anticipation of a joint "educational journey." What are the possibilities for and limits of exhibiting Broodthaer's oeuvre today? To what extent did Broodthaer's influence present-day exhibition formats and artistic practices? Tacita Dean visits Broodthaers' studio in Düsseldorf: her cinematic homage **Section Cinéma** was part of her 2002 exhibition at the Düsseldorfer Kunstverein.

12.10.02 – 21.12.02.

My films and projects are often born out of moments. Occasionally I take on projects where I intend to make everything new for a space, and the exhibition at the Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf in 2002 was one such project. I worked together with Rita Kersting who was then the director. She was very important to the whole project. Marcel Broodthaers is an artist who has been immensely fascinating to me for many years. Once she told me about his studio having been at Burgplatz 12; we had to try and gain access. Hans-Peter Feldmann had first told her about it. So she phoned up the Stadtmuseum, who were the current occupiers, every day for months but continued to meet the same resistance. One day the woman, who was always putting her off, was ill and she got her daughter instead who gave her the number of the caretaker. Fortunately for us, he turned out to be an Englishman who'd been living in Düsseldorf for years and finally he arranged for us to go and have a look.

The place was just a miracle. For many years this cellar had been the storage facility for the Stadtmuseum and so the place was full of fabulous things, like many beautiful chairs and model boats. It was a gift to me, of course. Immediately I had to go and film there. Of course it was really dark but it was extremely dry. There was no sunlight so it was very well preserved. You see **Département des Aigles** still stenciled on the door. It had been his studio but I got the very strong impression that it would have been difficult to work there because it was cut-off and acoustically inert. You can easily imagine how the work came from a studio like that. It's a basement and a dead space in a way: a cinema already. He had shown objects in there and had stenciled words on the walls. I got a very strong sense that he just camped down there and the work probably came from this ill-ease with the space—projecting films, bringing objects there, and stenciling on the walls. He remade **Section Cinéma** for the museum in

Mönchengladbach with all of the original objects. They bought the piece at the time and so it now exists elsewhere. Now the stencils are just the traces of a work. Nobody bothered to paint over them when the studio changed hands.

My films are about the place itself within a period of time. They mostly start with a fade up and end with a fade down. But with **Section Cinema**, I decided to make a loop, which means there was no one image for the beginning or end. The succession of images made a circular route around the space, but you are stuck in there with no visual point of departure. I filmed it deliberately with the door closed and so it became very airless. There is no narrative to the film, just a very strong sense of the atmosphere. I do this with sound: a strange acoustic deadness and bunker type sound which was imagined later. There was no daylight so I had to use electric light.

When I began making the film, I wanted to construct the rest of the exhibition in relation to it, and to Marcel Broodthaers in general. The whole process was very intuitive with many connective tissues running through the works. The space in the Kunstverein was newly renovated; I think I was the first person to show there in its larger format. And it is a long space. So even when taking one part of the room away for the film, there was a colossal amount of space left. So I needed a very solid idea to fill the gap. So I made a very large-scale blackboard drawing in two parts called **Chère petite soeur**. I hadn't made large-scale drawings for a long time and these ones in 2002 became my last. Somehow these boards were different from those that preceded them because they were born out of a different idea and experience and so turned out to have a qualitative difference. Their source was the postcard that became the subject of Marcel Broodthaers' film and associative works for **Chère petite soeur**. In fact, the postcard is not from a photograph, but appears to be from a photogravure. The picture had already gone through much mediation. In Broodthaers' work, it shifts between a positive and negative. And so there I was drawing from the negative. In fact, it was because it was easier for me to read the

image as white on black. It has a certain kind of emotion. The whole frame is like a film frame and my blackboard drawings are very much related to the cinematic film frame. Of course I emulated the first image as best as I could, and then on the second I made the boat sink. Broodthaers had already translated the image from found postcard to film. And then I translated it one more time by putting it into a drawing. **Chère petite soeur** was definitely born out of the need to fill the space. Contingency often plays a part in the creation of artworks.

Then I made the film **Diamond Ring**, which I hadn't even thought about making into a work until I saw the possibility in the tiny connection to the other works in the show, especially the massive blackboard drawing next to it. Unfortunately, when I had tried filming the moment of totality during the solar eclipse in Madagascar in 2001, the camera had suddenly dropped forward. I was paralyzed with disappointment. I eventually zoomed in on the sun (something I normally never do) during the 'diamond ring' stage of an eclipse and the moment I centered on the sun and stopped, the moon passed revealing the sun again and bleached the frame. So it has this strange little continuous negative-positive shift in it. So I played with the idea of having it very small next to this colossal blackboard. The other things came gradually. In the end it was about the found object, about the postcard, the negative-positive. There were so many connections going on with Broodthaers but also within my own work anyway. Down in his Burgplatz 12, Broodthaers had painted these numbers on an overhead beam: 21 12 0 2 which just by chance was the date of the end of the exhibition. There had been a palindrome date earlier in that year—20.02.2002. I'm sure I was being influenced by Broodthaers stencilled numbers, but I had the idea of announcing this palindrome in the newspaper and managed to get four newspapers to do it. It was in the domestic and international Guardian, as well as the *Süddeutsche Zeitung* and *de Volkskrant*. They all did it in a different way. I framed these for the exhibition along with a 'found palindrome' in a local Dutch newspaper who had announced it themselves.

Broodthaers worked incredibly intuitively, and as an artist I can understand this process. He continued to work as a poet, visually. He is using his poetry to make up this great art-language. The way he uses this language is what he does with objects, drawings, and found objects, found drawings, found photographs. That's why it still remains so full of energy. The worst sort of art for me is where it is decided intellectually before it exists. He definitely wasn't an artist who decided anything before it existed. That is what makes it so powerful. I know for myself that the moment I sort of pre-describe something then it's already dead. So the collection of works I made for Düsseldorf was also created intuitively. It was exactly how I like to work as an artist, letting one thing lead to the next. Even now I'm not completely sure what the connections are when pinned down, but for me it was like a rebus. There were various elements and in a way it was an adventure to make such a show.

The text is based on an interview in Berlin, December, 2007.

Jürgen Harten

DISPLAYER Herr Harten, könnten Sie Ihre erste Begegnung mit Marcel Broodthaers schildern?

JÜRGEN HARTEN Wir haben uns in seiner Wohnung in der Rue de la Pépinière, eine kleine Strasse in Brüssel, getroffen. Von außen konnte man das Fenster mit der Inschrift Musée d'Art Moderne – Département des Aigles sehen, in großen weißen Lettern, sehr klassisch anmutend, aber auch etwas schaufensterartig. Die Räumlichkeiten des Musée befanden sich im Parterre und waren äußerst karg bestückt, sie wirkten wie leer. An den Wänden lehnten mehrere Kisten, einige lagerten in der Mitte. Man hatte nicht den Eindruck, dass jemand im Sinne eines Designs eine Einrichtung gemacht hätte. An einer Wand war ein Cluster von Kunstpostkarten zu sehen. Es kam mir so vor, als hätte jemand sich die schönsten Bilder der Malerei des 19. Jahrhunderts ausgesucht: David, Ingres, Delacroix, Courbet. Man konnte sofort sehen, dass die Zusammenstellung sehr sorgfältig getroffen war, jedoch ohne eine Anspielung auf eine Hängung von Gemälden angeordnet. Der Gestus war interessant, die Anordnung sah eher aus, als ob sie sich ergeben hätte. An dem Raum war nichts, was an museale Konventionen erinnerte. Dass es sich um ein Museum handelte, ging aus der Inschrift hervor und aus der Beschriftung der Kisten. Ich wurde gebeten, auf einer dieser Kisten Platz zu nehmen. Nach einigen Minuten kam Broodthaers herein. Dann saßen wir da. Was sagt man in so einer Situation?

Wie hat er sich Ihnen vorgestellt? Als Marcel Broodthaers oder als Direktor des Musée d'Art Moderne?

Er hat keine Performance aus dem Treffen gemacht. Er spielte seine Rolle nicht unter Kollegen, sondern nur in einer inszenierten Öffentlichkeit. Ich war nichts weiter als ein einzelner Besucher von der Düsseldorfer Kunsthalle, angekündigt von Anny De Decker von der Wide White Space Gallery in Antwerpen. Die museologische

Fiktion beruhte auf einem realen Zubehör. Die Kisten stammten von der Firma Menkes in Brüssel, einem Kunsttransport-Unternehmen. Darauf standen Inschriften wie 'handle with care', und die entfalteten ein merkwürdiges Eigenleben. Was mich museal anmutete, waren drei Dinge: die Kisten, ihre Inschriften und die Postkarten. Diese Dinge sprachen von etwas, das abwesend war. Sinngemäß begann ich das Gespräch: 'Denken Sie, dass diese Qualität von Kunst in der Malerei heute nicht mehr möglich ist?' Broodthaers bejahte. Daran habe ich oft gedacht, wenn er – ich glaube, manchmal zu seinem eigenen Amüsement – als Avantgardist gesehen wurde.

Was war der Grund Ihres Besuchs?

Die Situation in Düsseldorf war damals vom Aufbruchgeist der berüchtigten Zeit der 68er geprägt. Man diskutierte über Kunst und Demokratie. Einige Kunststudenten wollten die Kunsthalle in ein autonomes Kommunikationszentrum verwandeln. Ich hatte von dem Direktor Karl Ruhrberg den Auftrag erhalten, mich um die Szene zu kümmern. Im Gespräch mit Künstlern entstand die Reihe mit dem Titel *between*. Gemeint war eine Veranstaltung zwischen den regulären Ausstellungen. Dabei gab es folgende Prinzipien: kein Ausstellungsritual, keine Eröffnungsreden, keine Kunstwerke zu Beginn der Ausstellung. Man konnte in leeren Räumen Künstler treffen und sehen, was sie machten. Das Ganze diente einer unbedingt offenen Auseinandersetzung mit dem Kunstbetrieb. Ich hatte gehört, dass Broodthaers ein fiktives Museum gegründet hatte und wollte ihn für *between* einladen. Seine Antwort war, dass er das sehr interessant fände, aber an diesem Experiment nicht teilnehmen könnte, weil es seinem eigenen Versuch, der offiziellen Kultur Kritik entgegenzusetzen, zuwiderliefe. Die Düsseldorfer Kunsthalle war in dieser Hinsicht ein öffentliches Kulturinstitut wie das Palais des Beaux-Arts in Brüssel.

Wie kam es dazu, dass Broodthaers doch in der Kunsthalle ausgestellt hat?

Irgendwann bekam ich eine Postkarte von ihm. Wir haben uns verabredet, und er sagte, er würde zwar

anlässlich, aber nicht im Rahmen von between mit seinem Museum in Düsseldorf auftreten. Das ist ein Unterschied. Er fragte, ob ich es für machbar hielt, Originale des 19. Jahrhunderts unter seinem fiktiven Direktorat auszustellen. Ich war zu allen Schandtaten bereit. Wir sind zusammen zu Graf von Kalnein gegangen, dem damaligen Direktor des Kunstmuseums – die Kunsthalle Düsseldorf hatte ja keine Sammlung. Broodthaers war nicht jemand, der den Eindruck erweckte, dass er insistierte oder dass er mit dem Kopf durch die Wand wollte – obwohl er das natürlich doch wollte. Aber er war zu höflich und gebildet, um das überhaupt erkennen zu lassen. Von Kalnein erlaubte ihm, neun Bilder aus dem Depot des Museums auszusuchen, von denen acht gezeigt wurden. Von Anfang an war von der Petersburger Hängung die Rede. Broodthaers Bedingung war, dass sein Museum in der Kunsthalle exterritoriale Autorität genießen müsste. Das heißt, es durfte nicht unter der Regie von between laufen. So wurde beschlossen, dass die Section XIXe siècle (bis) am Tag vorher eröffnet werden, aber während der Dauer von between offen bleiben sollte, verbunden mit einer Einladung zur öffentlichen Diskussion über Kunst und Demokratie. In diesem Sinne erfüllte die Düsseldorf Veranstaltung die Aufgabe, für welche ursprünglich das Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle in Brüssel gegründet worden war: gedacht als eine Alternative zum Palais des Beaux-Arts, als freier Ort des Meinungsaustauschs.

Wie hat er seine Section innerhalb der Kunsthalle räumlich umgesetzt?

So einfach wie möglich. Der Raum war leer. Da stand nur eine Stellwand der Kunsthalle mit einer Inschrift, die wie die Inschrift auf dem Fenster in der Rue de la Pépinière funktionierte. Auf der einen Seite gab es die Wand mit den Originalen aus dem Kunstmuseum, an anderer Stelle trotzdem noch einmal die Kunstpostkarten. Am anderen Ende des Raumes, über Eck angeordnet, befanden sich seine Brüsseler Sachen. Es gab ein Diaprogramm, einen Film über die Diskussion nach der Brüsseler Eröffnung durch Johannes Cladders, dem

Direktor des Museums in Mönchengladbach, die Broodthaers selbst als tumultartig beschrieben hat. Dann waren dort ein paar Kunsttransportkisten. Wir hatten ursprünglich vor, auch einen Lastwagen der Firma Menkes aus Brüssel zu ordern, der vor der Kunsthalle geparkt werden sollte. Die Wände waren weiß. Aber nicht, weil das irgendetwas mit dem White Cube zu tun gehabt hätte. Broodthaers Geschmack, wie er beispielsweise an Drucksachen zu erkennen war, war betont traditionell, altmodisch-klassisch im besten Sinne des Wortes. Der Raum blieb so, wie er ihn vorgefunden hatte. Ich würde sagen: möglichst neutral. Zu seiner Ästhetik gehörte auch die Ärmlichkeit der Dinge. Es sah aus, als ob jemand am Bahnhof sein Gepäck vergessen hätte. Ein solcher Gestus des Temporären war typisch für ihn.

Wie würden Sie das aus kuratorischer Sicht bezeichnen? Auf eine solche Frage hätte Broodthaers nur gewartet: 'Ich bin kein Kurator, ich bin Museumsdirektor und Konservator, und die Sachen gehören zur Installation meines Museums.'

In welcher Rolle haben Sie sich dann verstanden?

Ich habe mich als Ausstellungsmacher verstanden, aber nicht als Kurator. Ist das Wortklauberei? Nach dem heutigen Verständnis verbindet sich mit dem Begriff des Kurators eine ganz bestimmte Haltung gegenüber dem Künstler. Ich habe diese Haltung damals nicht gehabt, dennoch habe ich mich in der Pflicht des Vermittlers gesehen. Nicht des Vermittlers einer kuratorischen Idee, sondern dessen, was der Künstler zeigen oder dem Publikum sagen will. Ich habe mich höchstens verpflichtet gefühlt, dem Künstler unter Umständen deutlich zu machen, dass meine Beteiligung davon abhängt, wie weit er bereit ist, die Haltung des Publikums zu akzeptieren oder sich wenigstens darauf einzulassen.

Aus welchem Grund ist Broodthaers nach Düsseldorf gezogen?

Es hat ihm sicher gut gefallen, dass seine Section XIXe siècle (bis) sehr aufmerksam beachtet wurde. Er verlieb

Brüssel, weil die Rue de la Pépinière der Stadtsanierung zum Opfer fiel. Natürlich reizte ihn auch die Auseinandersetzung mit Beuys. Broodthaers konnte in den Keller eines Hauses am Burgplatz, in dem der spanische Fotograf Joaquim Romero ein Studio angemietet hatte, als Nachmieter einziehen. Ab und an hat er Freunde in den Keller eingeladen, in dem er die Section Cinéma eingerichtet hatte, um einen neuen Film zu zeigen. Es ist auch vorgekommen, dass er in ein benachbartes Kino in der Schneider-Wibbel-Gasse eingeladen hat. Denn Broodthaers hatte in seinem Keller keinen 35mm-Projektor. Der Kinobesitzer, mit dem er sich angefreundet hatte, überließ ihm gelegentlich sonntagvormittags sein Filmtheater. Die Section Cinéma verschickte als Teil des Musée d'Art Moderne gelegentlich Mitteilungen. Das gehörte zur Glaubwürdigkeit der Fiktion, blieb aber eigentlich privat. In der Öffentlichkeit hat davon kaum jemand Notiz genommen.

Wie kam es dann zu der **Section des Figures** in der Kunsthalle?

Es gibt eine Arbeit von Broodthaers, eine Art Schulheft, die man als Gründungsmanifest interpretieren kann. Sein Spiel mit Klassifizierungen kommt auch hier zur Anwendung. Es handelt sich um eine Art konzeptueller Kritik, und zwar wiederum in Format des institutionell Altmodischen.

Wir lesen, übersetzt ins Deutsche: 'Projekt über eine Abhandlung für alle Figuren in drei Teilen'. Das klingt wie eine Pseudophilosophie des 19. Jahrhunderts. Im ersten Teil wird ein Gedicht von Broodthaers aus dem Jahr 1957 zitiert, mit den Worten: 'Ô Mélancolie, aigre chateau des aigles' (aus: 1ère partie. un poème édité à Ostende 1957 à L'Arquebuse du Silence) – die Quelle der Adlermetapher. Der zweite Teil lautet: 'Der Adler eines wirklichen Bildes. (in Düsseldorf 1970).' ('L'aigle d'une image réelle. (à Düsseldorf en 1970).') Eingelegt ist ein Briefumschlag mit einem Adler, den Broodthaers aus einer echten Banknote ausgeschnitten hat. Das ist der Clou der ganzen Geschichte. Auf diesem Umschlag steht: 'An Doktor Vermeylen' samt Adresse. Doktor Vermeylen ist jemand, der Broodthaers einmal ärztlich bescheinigt hat, dass er ein wahrer Künstler sei. Der

Umschlag ist mit der Hälfte von Broodthaers' Signatur versehen, die andere Hälfte steht in dem Heft – falls er fehlen würde, wäre die Signatur unvollständig. Vorab steht ein Satz, den man frei aus dem Französischen vielleicht so übersetzen kann: 'Hier wird man sehen, dass es keine Figur mehr gibt, wenn man denn nicht daran zweifeln könnte, dass es je eine gegeben hätte.' Wichtig ist, dass hier die Brücke geschlagen wird zur Verwendung des Adlers in der wirklichen Welt und gleichzeitig natürlich zum Markt.

Den dritten Teil betitelt er: 'Text mit der Aussicht auf die Vollendung des anfänglichen Projekts.' ('Texte en vue d'achever le projet initial.')

Es folgt ein Text über das Musée d'Art Moderne, der am Schluss davon handelt, dass er mit typografischen Mitteln zeigen möchte, wie der Adler im Museum aus seinem Kontext herausgelöst werden könnte. Es folgen vier typografische Varianten des Wortes Adler. Er unterscheidet, wie auch Mallarmé, zwischen Medium und Träger und macht damit eine Methode deutlich, die Dinge von jener Identifikation zu befreien, mit denen wir sie versehen. Das Heft endet mit einer poetischen Sequenz, die Hoffnung ausdrückt, dass es noch Adler geben möge, die 'niemals von dem endgültig schweigendem Horizont verschwinden'.

Das ist der Zirkel: Es ist alles vorbei, es gibt keine Kunst mehr, gemessen an der Großartigkeit der Kunst, wie sie einmal war. Wie Broodthaers oft gesagt hat: Kunst zu seiner Zeit, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gäbe es nur noch in der Negation. Das war seine Grundhaltung. Zum Schluss signiert er mit 'Der Konservateur. M. Broodthaers, 28. Januar '71', dem Datum seines Geburtstags.

Sie haben das Heft vor der **Section des Figures** 1972 bekommen? Hat das Heft eine konkrete Rolle bei der Erarbeitung der Ausstellung gespielt?

Ich muss dass Heft im Januar oder Februar 1971 von ihm bekommen haben. Er hat es mir einfach mitgebracht, aber nichts konkret dazu gesagt. Unabhängig davon hat er mich im Frühjahr 1971 gefragt, ob ich mir vorstellen könnte, ihm zu ermöglichen, eine Ausstellung zu machen, die jene Adler-Thematik am Beispiel

realer Exponate durchspielt. Vielleicht so, wie er vorher die ursprünglich nur als Konzept dargestellte Section XIXe siècle (bis) in der Düsseldorfer Variante mit Hilfe von Gemälden aus dem Kunstmuseum dargestellt hatte. Dabei war ihm bewusst, dass er für die Leihgaben auf die Zusammenarbeit mit einem Museumsmann angewiesen war.

Ihre Diskussion war zu Beginn an bestimmten Kunstwerken orientiert?

Nicht an Kunstwerken, sondern an Museumsstücken. Das ist ein großer Unterschied. Und wichtig, weil nebenbei unser eingengter Kunstbegriff zur Diskussion stand. Das passte auch zu dem parallel laufenden Versuch von Harald Szeemann, in die documenta 5 die so genannten 'anderen' Bildwelten einzubeziehen. An denen war Broodthaers interessiert.

Über welchen Zeitraum haben Sie die Stücke zusammengetragen? Wie lange war die Vorbereitungszeit für diese Ausstellung?

Ungefähr ein Jahr. Wir haben uns immer zum Reisen verabredet. Das war natürlich sehr amüsant. Wir kamen in Museen, an die ich vorher nie gedacht hatte, wie z. B. das Militärmuseum in Rastatt.

Die Orte hat Broodthaers ausgewählt?

Ja, selbstverständlich. Wir waren nicht nur in den Museen. Es machte großen Spaß, mit ihm in Antiquariaten zu stöbern. Ich habe einmal in einer Berghütte eine längst veraltete Werbung auf einem ovalen Stück Bakelit mit einem wunderschönen Adler, ein Logo für eine Biermarke, gefunden und mitgebracht. Broodthaers war ganz begeistert! Oder in Berlin in einem Autobus: Vor mir saß ein junger Mann, auf dem Rücken seines T-Shirts ein selbst gezeichneter Adler. Den habe ich dann aus dem Kopf nachgezeichnet. Die Zeichnung ist im Katalog abgebildet.

Wie kam es zu dem fast wissenschaftlich anmutenden Ausstellungstitel?

Wie wenn man mit der Wünschelrute herum läuft und plötzlich ganz überraschend etwas findet: In einer

paläontologischen Zeitschrift zufällig auf eine Zeichnung nach einem Schädel eines Adlers aus dem Oligozän gestoßen. Wenn man die Klassifizierungen, museologischen Bestimmungen und wissenschaftlichen Sparten fundamental relativiert, kann man sich einbilden, ein unmittelbares Verhältnis zu den einzelnen Sachen zu bekommen. Wir sind erst einmal gereist, ohne dass schon feststand, in welchem Format oder unter welchem Titel die Ausstellung stattfinden würde. Das kam später. Ich kann mich nicht genau erinnern, wann Broodthaers mir gegenüber explizit von der Section des Figures gesprochen hat. Die Entscheidung für einen eher praktischen Titel fiel ihm nicht leicht. Irgendwie sollte der Eindruck erweckt werden, als ob die Ausstellung allgemein verständlich sei oder einen enzyklopädischen Sinn hätte. Das Argument des Enzyklopädischen haben wir auch bei den Leihgebern und Museen benutzt, die mit dem Begriff des Département des Aigles nichts anfangen konnten. Darüber haben wir meistens gar nicht erst geredet. Im Gegenteil, wir haben so getan, als ob die Kunsthalle Düsseldorf sich nur des Künstlers Broodthaers bediene, um eine unterhaltsame Ausstellung über Adler aller Art zu machen. Mit dieser selbst verordneten Blödheit sind wir an die Sache herangegangen, um die Dinge zusammenzutragen. Die Ausstellung sollte umfassend sein, mit Stücken aus allen Kulturen und allen Museumsabteilungen, wobei Beispiele aus der Werbung und der Populärkultur als gleichberechtigt behandelt werden sollten.

Gab es dann eine Auswahl aus diesem umfangreichen Material an Objekten?

Nein, das war ein permanenter Auswahlvorgang. Bis zum Schluss hat Broodthaers sich Änderungen vorbehalten. Das galt natürlich nicht für Leihgaben, die die Kunsthalle aus bestimmten Museen angefordert hatte. Wir haben keine Dinge ausgesucht, die exorbitant teuer gewesen wären oder die man nicht hätte transportieren können – mit einer Ausnahme: Der Kopf eines Adlers der Azteken. Ein tonnenschweres Ding, das Broodthaers alleine schon wegen des Gewichts begeisterte. Dieses Übermaß an Stein, das im Wider-

spruch zu der Idee des Adlers steht, aber gleichzeitig dessen mythologische Verkörperung am deutlichsten belegt. Das Musée d'Art Moderne, Département des Aigles hatte sogar eine eigene kleine Sammlung, die aber nie zuvor gezeigt worden war. Sie sollte in der Präsentation des Ganzen aufgehen.

Wie war die Präsentation der Objekte?

Die hat sich vor Ort ergeben. Eine besondere Ausstellungsarchitektur war nicht geplant. Wir hatten kein Geld für besondere Einrichtungsgegenstände.

Broodthaers verwendete die Vitrinen der Kunsthalle. Es gab ein Dutzend Schrankvitrinen und ein Dutzend Pultvitrinen. Wir haben etliche Stellwände benutzt, die Broodthaers schwarz angestrichen hat. Ein Johannes-Adler aus einer Kirche z. B. brauchte natürlich einen Sockel. Die Vitrinen waren unter jeweils einem ungeschriebenen Motto assoziativ geordnet und immer typisch für die Broodthaers eigene Sensibilität bei der Platzierung der Dinge. Mir geht es heute noch so, wenn ich über einen Flohmarkt gehe, dass mir Dinge auffallen, die Broodthaers womöglich gekauft hätte.

Woran wird das sichtbar?

Am Sinn für das Groteske und Absurde. Am Widerspruch zwischen der Idee und der Anwendung. Das sieht man nur, wenn man die Gestalt auch in ihrer Physiognomie wahrnimmt. Wenn Sie sich überlegen, welche Motive typisch wären für Magritte, dann könnten Sie lauter passende Sachen ausdenken. So ist es mir mit Broodthaers bei der Auswahl und Zusammenstellung seiner Exponate gegangen. Es ist vorgekommen, dass wir in einem Museum waren und ich ihm einen Adler gezeigt habe. Es war wie beim Pilze sammeln, wer findet den dicksten Pilz? Und dann Broodthaers: 'Nein, den doch nicht! Wie kommen Sie denn auf die Idee!' Darüber wurde nicht debattiert. Es war Broodthaers' Ausstellung und ich habe ihm nur dabei geholfen. Allmählich merkte ich, wohin seine Neigung ging. Das Ganze war ein Prozess, es gab kein Register, keinen Index. Broodthaers hat bis kurz vor der Eröffnung an den Vitrinen gestanden und Dinge verschoben. Nicht, weil er sich unsicher gewesen

wäre, sondern weil ihm noch etwas eingefallen war.

Die einzelnen Exponate waren als 'Nicht-Kunst' gekennzeichnet. Was hat es damit auf sich?

Irgendwann kam die Geschichte mit der Plakette auf, diese Doppelung Duchamp – Magritte. Broodthaers hat mich gefragt: 'Kann man das machen?' und meinte natürlich, ob man das in einem öffentlichen, den Leihgebern verantwortlichen Haus machen könnte. Natürlich war ihm die Provokation klar. Durch die Inschrift 'Dies ist kein Kunstwerk' sollte einerseits Verunsicherung beim Betrachter hervorgerufen, andererseits eine Entlastung des Exponats von sich selbst herbeigeführt werden. Das fand ich wahnsinnig spannend. Aber es musste in das klassische Vermittlungsformat eingebracht werden. Wie in einem alten Naturhistorischen Museum, wo sich neben den Exponaten nur die Nummern befanden und man in einem Katalog nachschlagen musste, wenn man wissen wollte, um was es sich jeweils handelte. Es war klar, dass die Schildchen grundsätzlich bei jedem Exponat angebracht werden sollten, ob nun bei einem Gemälde von Böcklin oder einer ADAC-Plakette. Wenn man Dinge aus ihrem Kontext herauslöst, bekommen sie eine eigene Disponibilität. Das ist etwas ganz Entscheidendes und hat mich unglaublich beeindruckt. Ich habe es auch später immer für spezifisch künstlerisch gehalten, diese Disponibilität zu praktizieren. Dem entsprach die gesamte Broodthaers'sche Verfahrensästhetik. Er konnte Sachen nicht gebrauchen, deren Disponibilität nicht spielerisch zur Geltung hätte gebracht werden können. Wenn ihm ein Objekt zu pompös oder zu belastet mit Geschichte war, wie die Adler aus dem Dritten Reich, dann drohte dieser spielerische Umgang mit den Dingen zu misslingen. Die Besucher wären den alten Vorurteilen ausgeliefert, von denen Broodthaers sie mit Hilfe seiner Methode der semioklastischen Demonstration gerade zu befreien hoffte. Jene Art von Identifikation, die durch bestimmte Objekte evoziert wird, wollte Broodthaers unbedingt vermeiden. Das ist ein ganz entscheidender Punkt.

Broodthaers verwendet die institutionellen Bedin-

gungen als eine Art Vokabular, um die Erwartungen einer Öffentlichkeit zu brechen.

Jedenfalls hat er diese Möglichkeit angeboten. Aber gleichzeitig bezweifelte er, dass es funktioniert. Er hat mit den schlimmsten Reaktionen gerechnet. Dabei war er nie beleidigt, wenn er auf Ablehnung stieß. Ihn zeichnete eine menschliche Souveränität aus, die er auch sich selbst gegenüber besaß. Im Übrigen herrschten damals in Brüssel andere Bedingungen als in Düsseldorf. Bei uns gab es trotz teilweise heftiger öffentlicher Auseinandersetzungen bessere Voraussetzungen. Ich glaube nicht, dass man die Adler-Ausstellung an jedem beliebigen Ort in Deutschland hätte machen können.

Wie waren die Reaktionen des Publikums auf die Adler-Ausstellung?

Broodthaers hatte von Anfang an die Absicht, eine Auswahl der Reaktionen des Publikums im zweiten Bändchen des Katalogs zu dokumentieren. Da sind ganz unterschiedliche Meinungen vertreten. Die beste Pressekritik kam von Helga Meister, einer lokalen Journalistin. Die Künstler waren unter dem Einfluss von Beuys von der Adler-Thematik fasziniert, wenn auch nicht unbedingt im Sinne des Erfinders. Lothar Baumgarten machte zur gleichen Zeit bei Konrad Fischer eine Ausstellung über Adlerfedern, mit der er sich, wie Broodthaers glaubte, über ihn lustig machen wollte. Was dazu führte, dass sich Broodthaers in einer anderen Ausstellung wieder über ihn lustig machte.

Das Verhältnis zwischen künstlerischer Arbeit, KünstlerIn und kuratorischer Arbeit, AusstellungsarchitekturIn – gerade bei Broodthaers ist das eine sehr schwierige Aufgabe für einen Ausstellungsmacher bzw. eine Ausstellungsmacherin.

Ich habe die von Catherine David kuratierte Broodthaers-Retrospektive in Paris gesehen. Damals war ich ein wenig enttäuscht, obwohl ich annehme, dass Maria Gilissen, Broodthaers Witwe, an der Präsentation mitgewirkt hat. Was ich vermisste, war die Verlorenheit der Dinge, das Gefühl von poetischer Leere. Das verhindert man, indem man eine unserem

normalen ästhetischen Empfinden entsprechende gefällige Anordnung trifft. Oder wenn man meint, die Dinge müssten untereinander nach einem vorgegebenen Muster korrespondieren. Das Moment der Überraschung – für Broodthaers ganz wichtig – lässt sich durch nichts ersetzen

Aber ist es nicht verwunderlich, dass Broodthaers dem Präsentieren vor seinem Ableben nicht eine Form gegeben hat? Er als Künstler, der die Präsentation aufbaut, entscheidet, dass es nicht rekonstruierbar ist, weil das Moment der Wiederholung nicht seiner Auffassung entspricht?

Man sollte unterscheiden zwischen nicht rekonstruierbar und dennoch archivierbar. Es ist legitim, dass er sich zu Lebzeiten nicht um das Archiv seiner eigenen Sachen gekümmert hat, es sei denn, wir denken an die Section Publicité auf der documenta 5, bei der ein gewisser retrospektiver Charakter unterläufig gegeben ist. Insofern hat die Section Publicité eine Berechtigung, auch als Archiv gesehen zu werden. Bei anderen Sachen haben wir es mit Problemen zu tun, die die Installationskunst generell betreffen. Man versucht, sie anhand fotografischer oder schriftlicher Dokumente zu rekonstruieren. Falls es in dieser Hinsicht etwas von Broodthaers gibt, liegt es bei Maria im Archiv. Die Section des Figures ist nicht rekonstruierbar. Bestenfalls wäre sie partiell dokumentierbar. Außerdem gibt es ja die Section Publicité, die sich darauf bezieht. Man könnte sie so übernehmen, wie sie, genau nach Broodthaers Angaben, jetzt in K21 in Düsseldorf installiert ist. Aber das wäre sehr aufwändig.

Broodthaers stellte gerne Behauptungen auf, wusste aber auch zu schätzen, wenn man ihm widersprach. Das gab ihm wiederum die Möglichkeit, seinen Standpunkt zu verteidigen. Dieses These – Antithese, weiterdenken, Alternativen suchen, das war ganz wichtig für ihn. Übrigens wird mir erst allmählich klar, dass ich selbst Broodthaers für mein eigenes Verständnis, Ausstellungen zu machen, sehr viel zu verdanken habe.

Inwiefern?

Bezogen auf mein In-Konstellationen-Denken z. B. oder die Möglichkeit, Exponate zu dekontextualisieren. Entscheidend war die Art seiner Distanzierung von der 68er-Bewegung. Sie bezog sich auf die Politik, nicht auf die Kunst. Er war ja dabei, als die kulturrevolutionären Protestveranstaltungen im Palais des Beaux-Arts in Brüssel stattfanden. Was er höchst bedenklich fand, war die rein politische Agitation. Das hatte mit dem, was er als Freiheit der Diskussion und der künstlerischen Mitteilung verstand, nichts mehr zu tun. Die Freiheit der Medien wie der Kunst war für ihn Zentralthema. Ich gehe bis zum Streit mit Leuten, die heute meinen, man müsse immer von Diskursen ausgehen. Das ist alles schön und gut, aber für mich sind die Dinge die Konstante, und die Diskurse sind die Variante. Das ist für mich ein ganz entscheidendes Erbe von Broodthaers. Er hasste den modernistischen Formalismus. Tatsächlich waren die ideologischen Konnotationen der frühen Avantgarde lange ignoriert worden. Sie kamen erst in den 80er-Jahren wieder in den Blick, ob beim Der Hang zum Gesamtkunstwerk von Harald Szeemann oder im Rückblick auf die kommunistisch konnotierten Bereiche der Moderne. Es hat immer geheißen, Kunst sei politisch unabhängig und habe ihre eigene Freiheit. Aber das wäre, wenn überhaupt, nur die halbe Wahrheit. Eben diese Tatsache hat mir die Adler-Ausstellung wie nirgendwo anders deutlich gemacht

Wie ist das Verhältnis zwischen Sprache und dem Motiv des Adlers? An welchem Punkt wird das Visuelle für ihn so wichtig?

Auf der einen Seite ist es der Film, von dem er glaubte, dass er für unsere Rezeption überzeugender ist als etwa die herkömmlichen Gattungen der Kunst. Wobei ihm bewusst war, dass der Film selber schon ein historisches Medium ist. Er ist interessanterweise auf Frühformen des Films gekommen. Auf Stummfilme wie Phantomas. Das Zweite ist, dass er behauptete, die Magie des Adlers als Magnet der Aufmerksamkeit funktioniere in der Werbung besser als in der Kunst. Darin steckt so etwas wie eine medienpoetische Be-

obachtung. Eine besondere Rolle spielt bei Broodthaers das Objekt als solches, beziehungsweise dessen Verschwinden. Das Verschwinden des Objekts, dem er entgegenhielt, die Möbel dürften nicht verschwinden, denn wir seien möblierte Wesen, wir bräuchten Objekte. Bei seinen Objekten bezog er sich bekanntlich stark auf den Nouveau Realisme. Und vergessen Sie nicht Mallarmé. Es gibt Arbeiten von Mallarmé, wo die Materialität der Schrift und die vermittelte Botschaft deutlich auseinanderfallen oder wo in unterschiedlicher Materialität bei gleich bleibender Botschaft gearbeitet werden kann.

Die Frage, wo fängt eine künstlerische Arbeit an und wo hört sie auf, kann man innerhalb einer Museumspräsentation in einer Gemäldegalerie klar beantworten, weil der Rahmen das Ende des Kunstwerks definiert. Bei Broodthaers ist es nicht mehr zu sagen.

Es war ja nicht alles gleich Kunst. Diese Kisten und Postkarten als Objekte waren keine Kunstwerke, also nicht das Gleiche wie z. B. Broodthaers' Kohlen- oder Muschelobjekte. Es funktionierte nur deswegen, weil die Abwesenheit von Kunst gemeint war. Die Requisiten des Museums konnten nicht selber Kunst sein. Die Kisten gehörten zum Fundus der Firma Menkes.

Sie sind also Ideenträger ...

... die wir hinterher mit dem Begriff Kunst besetzten. Ebenso war ja sein Musée d'Art Moderne keine Museumsgründung. Man muss vorsichtig mit der Vorstellung sein, Broodthaers hätte sich je begrifflich festgelegt, ganz zu schweigen von Begriffen, die wir ihm nachträglich unterstellen. Falls jemand zu ihm gesagt hätte, er mache doch eine Sammlung, dann hätte er entgegen können: 'Nein, ich mache keine Sammlung.' Und auf die Frage 'Was verstehen Sie unter dem Musée d'Art Moderne?', hätte er vielleicht geantwortet: 'Das Musée d'Art Moderne gibt es gar nicht.' Ihm kam es auf die kommunikativen Prozesse an.

Durch Ihre gemeinsame Arbeit sind Sie eine Partnerschaft eingegangen?

Ja. Unter der Voraussetzung eines großen freund-

schaftlichen Respekts. In dem Moment, wo Broodthaers sagte, er wäre jetzt der Konservator, antwortete ich, dass er mir dann erlauben müsste, eine Art Künstler zu sein. Ich hätte mir niemals angemaßt, ihm bei der Vorbereitung der Adlerausstellung als Kurator im heutigen Sinn womöglich einen Kontext anzubieten. Unsere Partnerschaft beruhte auf einem Spiel mit reziproker Arbeitsteilung. Sofern Broodthaers als Künstler die Rolle eines Museumsdirektors und Konservators spielte und damit auch den institutionellen Kontext besetzte, konnte ich als Ausstellungsmacher und Beauftragter der Kunsthalle umgekehrt auch die Rolle des künstlerischen Erfinders mit ihm teilen. Ich habe ihm z. B. für die Adler-Ausstellung eine kleine Collage gemacht, mich aber deswegen nicht als Künstler verstanden. Für mich war diese Collage nur ein Mittel anschaulicher Teilhabe. Die nach meiner Meinung gelungenste künstlerische Beteiligung an der

Section des Figures stellt die fiktive Enzyklopädie im Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle dar: ein dekonstruktivistischer Kommentar zu Broodthaers' Methode.

Das Interview basiert auf einem Gespräch in Berlin, Oktober 2007.

Benjamin H. D. Buchloh (Hg.): Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs, Cambridge/MA 1988.

Catherine David (Hg.): Marcel Broodthaers. Rétrospective, Katalog, Paris 1991.

Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): Marcel Broodthaers. Cinéma, Katalog, Düsseldorf 1997.

Rosalind E. Krauss: 'A Voyage on the North Sea'. Art in the Age of Post-Medium Condition, London 2000.

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Hg.): 12.10. – 21.12.2002, Düsseldorf 2002.

Christian Posthofen (Hg.): Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Broodthaers, Köln 2001.

Jean-Christophe Royoux (Hg.): Tacita Dean. London, 2006.

Schaulager Basel (Hg.): Tacita Dean. Analogue. Zeichnungen 1991–2006, Katalog, Göttingen 2006.

Dorothea Zwirner: Marcel Broodthaers. Die Bilder, die Worte, die Dinge, Köln 1997.



01



02



03



04



05



06



07



08

04 Marcel Broodthaers und Jürgen Harten (v. l.) bei der Eröffnung der Ausstellung Section XIXe siècle (bis), Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Februar 1970.

01-02 Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Cinéma. Installation von Broodthaers am Burgplatz 12 in Düsseldorf, Januar 1971-72.

05-06 Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures. Der Adler vom Oligozän bis heute. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1972. Detailaufnahmen der Präsentation.

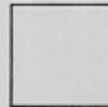
03 Hängung von Gemälden des 19. Jahrhunderts, von Broodthaers ausgewählte Leihgaben des Kunstmuseum Düsseldorf für die Ausstellung Section XIXe siècle (bis) in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, Februar 1970.

07-08 Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures. Der Adler vom Oligozän bis heute. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1972. Installationsansichten.



Patriotisches Emblem, USA, 19. Jh.

Absender:



**Städtische Kunsthalle
Düsseldorf**

4 Düsseldorf 1

Postfach 1120

08

08 Vorderseite einer Postkarte, die dem ersten Band des Ausstellungskatalogs zur Ausstellung 1972 in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf als Gutschein beilag. Text der Rückseite: 'Auf Wunsch von Marcel Broodthaers erscheint diemal der Katalog in zwei Bänden. Broodthaers nennt seine Ausstellung einen 'Vorschlag zur Diskussion'. Es gehört für ihn ganz selbstverständlich zu seiner künstlerischen Analyse, die dem Zufall Raum lässt, für den Katalog eine offenere Form zu wählen. Folgerichtig soll der zweite Teil, den wiederum viele Abbildungen illustrieren, Reaktionen des Publikums, der Presse erhalten, er soll Erfahrungen mitteilen, die erst im Verlauf der Ausstellung gemacht werden. Überdies bringt er die Fortsetzung der Enzyklopädie und sieht Auszüge aus Gesprächen mit dem Künstler vor. [...] Gutschein für Band II des Kataloges der Ausstellung Musée d'Art Moderne. Département des Aigles, Section des Figures. Der Adler vom Oligozän bis heute. 16. Mai - 9. Juli 1972'.

Candida Höfer. Werkgruppen seit 1968 / 12.01. – 02.03.2008, ZKM Karlsruhe



Candida Höfer: Possessions, seit 2004. Installationsansicht der Ausstellung Candida Höfer. Werkgruppen seit 1968.

Das fotografische Werk von Candida Höfer ähnelt einer Sammlung von Räumen. Um was für eine Art von Sammlung handelt es sich? Wodurch verweigert sich das fotografische Werk Höfers einer expliziten Zuordnung in (Raum-)Typen, wie es in den Typologien ihrer Lehrer Bernd und Hilla Becher angelegt ist? Höfers Sammlung folgt weniger chronologischen oder stilistischen Gruppierungen und damit traditionellen Sammlungskategorien. Im Zentrum ihrer Raum-Beobachtungen stehen Auswahlkriterien wie Farbe, Licht, Perspektive und Blickführung, die Klassifizierungen kaum zulassen. Meist außerhalb der Öffnungszeiten sucht Höfer öffentliche und halb-öffentliche Innenräume auf. Abbildungen von Orten im Ruhezustand wie Bibliotheken, Auditorien oder Museen sind bekannte Motive ihres fotografischen Blicks. Obgleich in menschenleerem Zustand fotografiert, berichten die Bilder über zeitliche Vorgänge und unterschiedliche Strukturen des Gebrauchs von Architektur. Doch trotz des Verzichts auf komponierende Eingriffe in die vorgefundene Situation oder eine zusätzliche Beleuchtung handelt es sich nicht um Foto-Dokumentationen. Vielmehr verbildlicht die fotografische Aufnahme eine subjektive Kartografie eines Raumes: 'Räume stehen für Räume des gleichen Typs (Modell)', so Höfer selbst. In Zusammenarbeit mit der Fotografin entstand im Studiengang Ausstellungsdesign und kuratorische Praxis an der HfG Karlsruhe die Ausstellung **Candida Höfer. Werkgruppen seit 1968**, die im ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe gezeigt wurde. Dabei entwickelten sich Fragen nach Entwicklungszusammenhängen: Armin Zweite, ein Freund von Bernd und Hilla Becher und Experte der Düsseldorfer Schule, kontextualisiert im folgenden Beitrag das Werk Höfers vor dem Hintergrund ihres Studiums in der Becher'schen Fotoklasse.

Candida Höfer. Werkgruppen seit 1968 / 01/12 – 03/02/2008, ZKM Karlsruhe



Candida Höfer: Possessions, since 2004. Installation shot within the exhibition Candida Höfer. Werkgruppen seit 1968.

The photographic oeuvre of Candida Höfer resembles a collection of rooms. What kind of a collection is it? How does the photographic oeuvre of Candida Höfer resist being explicitly assigned to (spatial) types like those inherent in the typologies of her teachers Bernd and Hilla Becher? Höfer's collection is grouped not so much chronologically as stylistically and hence in traditional collecting categories. The focus of her observations of space is on criteria of selection such as color, light, perspective, and the guiding of the viewer's gaze—all of which scarcely permit classification. Usually outside of the operating hours, Höfer seeks out public and semipublic interiors. Illustrations of places like libraries, auditoriums, and museums when they are not being used are the well-known motifs of her photographic gaze. Although they are photographed when deserted, the images report on temporal processes and different structures for using architecture. Yet despite the absence of composing interventions into the existing situation or the use of additional lighting, these are not photographic documentations. Rather, the photograph illustrates a subjective cartography of a space: 'spaces stand for spaces of the same type (model),' as Höfer herself puts it. In collaboration with the photographer, the students of exhibition design and curatorial practice at the Hochschule für Gestaltung Karlsruhe organized the exhibition **Candida Höfer. Work Groups since 1968**, which was shown at the ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Questions of connections in development arose: in the essay that follows, Armin Zweite, a friend of Bernd and Hilla Becher and an expert on the Düsseldorf School, put Höfer's work in context against the backdrop of her studies in the Bechers' photography class.

Sammlung

Bernd und Hilla Becher sind meines Erachtens nicht primär an Räumen interessiert, sondern an großformatigen Objekten, die sie selbst einmal als 'anonyme Skulpturen' bezeichnet haben, d. h. großen Geräten, die frei gestellt und nicht eingehaust sind und deren Funktionen sich an ihrer äußeren Gestalt ohne Weiteres ablesen lassen. Fördertürme sind daher auch nicht mit Hochöfen, Wassertürmen oder Gasbehältern bzw. Fabrikhallen oder Quetschwerken zu verwechseln. Schon möglich, dass die Bechers ursprünglich so etwas wie eine Art Enzyklopädie im Sinne gehabt haben. Dass eine solche von der gesamten Montanindustrie und ihren Großgeräten kaum jemals erstellt werden kann, dürfte ihnen allerdings sehr bald evident geworden sein, und so richtet sich ihr Blick im Laufe der Zeit verstärkt auf die Herausarbeitung der Differenzen im Ähnlichen und Verwandten. Wie sehen z. B. die Hochöfen in den USA aus und wie in Europa? Eklatant sind etwa die Unterschiede zwischen den Fördertürmen in Pennsylvania und denen im Ruhrgebiet. Um solche Differenzen überhaupt anschaulich zu machen, war es für sie notwendig, immer die gleiche, geradezu stereotype Einstellung beizubehalten: diffuses Licht, zentrale Perspektive, Freistellung des Objekts, kein Beiwerk, kein Laub an den Bäumen, keine Bewegung, keine Menschen usw. Candida Höfer geht grundsätzlich anders vor. Sie ist viel stärker an der spezifischen Raum- und Lichtwirkung der Interieurs interessiert. Dabei geht es ihr nicht etwa um den 'interessanten' Blick oder die Betonung einer ästhetischen Attitüde bzw. die Etablierung eines unverwechselbaren Stils, sondern um die subtile Sichtbarmachung einer spezifischen Gestimmtheit der jeweiligen Räume und um latente Betonung des jeweils besonderen Charakters, der dem Betrachter nahe legt, sich zu überlegen, wer sich wohl wann und wie in den gezeigten Räumen aufhält bzw. aufgehalten haben mag, um dort dann was zu tun.

Selektion

Die Bechers haben selbstverständlich auch viele, sehr viele Einzelfotos gemacht und als solche auch publiziert. Abwicklungen und Typologien stellen insofern Sonderfälle in ihrem weit gefächerten Œuvre dar. Dass den Typologien ein besonderes Gewicht zukommt, wird damit nicht in Abrede gestellt. Dabei ist festzuhalten, dass man sich die Typologien keineswegs als starr vorzustellen hat – etwa in dem Sinne, dass die einmal gefundene Anordnung dann von den Bechers als endgültig und unveränderbar betrachtet wurde. Vor allem Bernd Becher habe ich wiederholt beobachtet, wie er neue Arrangements mit einer bestimmten Anzahl von Einzelfotos ausprobierte bzw. einzelne Aufnahmen durch andere desselben Sujets ersetzte. Das erklärt auch, warum in den Typologien einerseits Einzelfotos aus unterschiedlichsten Zeiten und Regionen kombiniert sind und andererseits identische Aufnahmen in verschiedenen Typologien gleicher Thematik auftauchen. Was beide mit solcher Strategie verfolgten, kann man als Suche nach der überzeugendsten Erscheinung einer Typologie verstehen. Die Typologie als eine Form der Komposition mit ähnlichen Elementen unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlicher Entstehungszeit bei gleicher Größe und Proportion. So gesehen stellt die Typologie bei 15 und mehr Einzelfotos ein großes Format dar, das sonst im Œuvre der Bechers nicht vorkommt. Solche auf Mehrheitlichkeit gerichteten Intentionen sind Candida Höfer ganz fern. Ihr geht es grundsätzlich um das einzelne Bild, das sich zwar mit anderen ergänzen kann, aber niemals in der Weise, wie das bei den Bechers in ihren Abwicklungen und Typologien der Fall ist.

Ob der Begriff Enzyklopädie bei der Lehrtätigkeit von Bernd und Hilla Becher eine Rolle spielte, entzieht sich meiner Kenntnis. Ich würde allerdings vermuten, dass sie eher über Themen und Sujets gesprochen haben. Ein Motiv fotografisch unterschiedlich zu behandeln, muss nicht zwangsläufig bedeuten, es auch erschöpfend darzustellen. Die puristische und stereotype Kameraeinstellung bei den Bechers würde es dabei zweifellos eher erlauben, so etwas wie eine Enzyklopädie beispielsweise aller Fördertürme des Ruhrgebiets zu erstellen, während

die durchaus variierenden Ansichten der unterschiedlichsten Innenräume Candida Höfers kaum mehr als den Begriff der Sammlung nahe legen. Auch wenn wir bei ihren Interieurs fast durchweg Boden, Wand/Wände und Decke ausmachen, sind die stilistischen Modifikationen derart groß, dass von Bild zu Bild jeweils das Spezifische deutlicher in Erscheinung tritt als das Verbindende.

Subjektiv – Objektiv

Objektivität spielt in beiden Fällen eine zentrale Rolle, nur wie sie zur Erscheinung gebracht wird, ist höchst unterschiedlich. Bei den Bechers durch jeweils das gleiche diffuse Licht, die gleiche neutralisierende Stimmung, die vergleichsweise enge Skala der Grauwerte. Eine Arbeitswelt, die als vergangene, als obsoleter empfunden wird. Bei Höfer hingegen geht es um Stimmung, um Atmosphäre, um Lichtwirkung, um Farbe, um die Suggestion der räumlichen Wirkung und um die Evokation einer sozial und kulturell codierten Lebenswelt. Ganz gleich, ob wir in eine barocke Bibliothek oder eine moderne Kantine blicken, die Räume gewinnen in den Bildern Höfers eine Aura, die durch die Anwesenheit von Menschen massiv gestört würde. Einen Begriff von Bachelard aufgreifend, hat Michael Diers von 'Topo-Analyse' gesprochen, um die besondere Zielrichtung der ästhetisch geformten Strategien Höfers zu charakterisieren.

Folgen

Wenn Düsseldorf derzeit überhaupt noch als Kunststadt wahrgenommen wird, dann ist das ganz wesentlich auf Bernd und Hilla Becher und die vielen Fotografen zurückzuführen, die aus der entsprechenden Klasse an der Düsseldorfer Akademie hervorgegangen sind. So gesehen haben wir es offenbar mit der erfolgreichsten Lehrtätigkeit nach dem Krieg zu tun. Und erfolgreich waren und sind die Künstler, weil sich in ihrem Schaffen u. a. zwei signifikante Momente manifestieren: unmittelbare Wiedererkennbarkeit bei gleichzeitig großer Vielfalt und Variationsbreite. Es ist gleichsam eine *Contradictio in adjecto*. Der jeweilige thematische Zugriff bei Höfer, Struth, Ruff, Hütte u. a. spricht dabei ebenso für sich wie die komplexe Entfaltung in den Serien selbst. Allein Gursky scheint eine Sonderrolle zu spielen, insofern, als

seine Arbeit sich kaum in langen, motivisch eng geführten Bildfolgen manifestiert, sondern allenfalls in knappen Sequenzen von zwei oder drei Beispielen desselben oder eines sehr ähnlichen Motivs. Ihm geht es weniger um die Sondierung von Möglichkeiten, wie etwas in Szene gesetzt werden kann, sondern um Konzentration auf das spektakuläre Einzelbild.

Dass sie alle erfolgreich sind, verdankt sich zu einem guten Teil der häufig überwältigenden Bildwirkung und der technischen Brillanz, wobei Farbe, Sujet und nicht zuletzt die Größe entscheidend zur Wirkung der Arbeiten beitragen. Hinzu kommt, dass mit der Digitalisierung einerseits lapidare und wirkungsmächtige, andererseits verblüffende und komplexe Darstellungen möglich werden, die dem Medium Fotografie erhöhte Aufmerksamkeit sichern.

Präsentation

Es ist schwer zu sagen, warum sich die Becher-Schüler der ersten Generation ab den späten 80er-Jahren nach und nach für das große Format entschieden haben. Dass es große Fotos schon seit längerer Zeit gegeben hat, mag eine Rolle gespielt haben. Vor allem in Düsseldorf konnte man die überdimensionierten Arbeiten Katharina Sieverdinger schlechterdings nicht übersehen haben, wobei diese Künstlerin auch in einer besonderen Tradition zu sehen ist, die bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht. Was aber die Motivation entscheidend verstärkt haben mag, ins große Format zu gehen, verdankt sich vermutlich nicht zuletzt den neuen technischen Möglichkeiten des Diasec-Verfahrens. Diese von der Firma Grieger entwickelte und perfektionierte Technik steigerte nicht nur die Brillanz der Fotos, sondern verlieh ihnen auch eine Wirkung, die die der traditionellen Gemälde augenscheinlich übertraf. Da praktisch jeder schon einmal eine Kamera in der Hand gehabt und mehr oder weniger gelungene Schnappschüsse produziert hat, beeindruckten die Arbeiten der Fotografen nach den Bechers sehr viel mehr Menschen als traditionelle Kunstliebhaber. Um nämlich ein Foto von Bernd und Hilla Becher zu würdigen, müsste man eigentlich die halbe Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert abgespeichert haben, während

die Werke von Candida Höfer, Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Ruff u. a. nicht nur ungemein imponieren, sondern augenscheinlich auch voraussetzungslos zu verstehen sind. Ein großer Irrtum, wie sich rasch herausstellt, wenn man sich näher auf die Arbeiten einlässt.

Zur Frage der Rahmung nur eine Anmerkung. Als wir in Düsseldorf die Ausstellung der Typologien von Bernd und Hilla Becher in Angriff nahmen, wurde sofort klar, dass wir eine sehr inhomogene Präsentation zu erwarten hatten, wenn wir, wie ursprünglich vorgesehen, die Werke aus verschiedenen öffentlichen und privaten Sammlungen ausgeliehen hätten. Die Bechers haben, soviel war klar, die Art der Rahmung im Laufe der Jahrzehnte mehrfach verändert und sie, mit einem Wort, Zug um Zug professionalisiert. So begegnen uns in der Frühzeit einfache, naturbelassene Holzrahmen. Die Fotos sind häufig mit Fotoecken montiert und teilweise auf dem Untersatzkarton handschriftlich bezeichnet. Das Rahmenmaß wechselt und auch der Zustand der Leisten und Gläser schwankt von Sammlung zu Sammlung. Wir, d. h. die Künstler und die Kuratoren, haben uns daher entschieden, die gesamte Ausstellung einheitlich zu rahmen, wobei zwangsläufig eine ganze Reihe von Typologien für die Ausstellung neu abgezogen werden musste. Auf Leihgaben aus anderen Quellen wurde verzichtet. Ein enormer Aufwand und mit nicht unerheblichen Kosten verbunden, aber ich denke, das Resultat hat uns Recht gegeben. Das einheitliche Erscheinungsbild der Ausstellung trug maßgeblich dazu bei, den Blick des Betrachters auf die Fotos zu lenken. Und darauf musste es bei dem Projekt ankommen.

Während bei den Bechers außen eine einfache weiße Leiste und im Innern ein entsprechendes Passepartout am zweckmäßigsten erscheint, bevorzugen die jüngeren Künstlerinnen und Künstler manchmal eine starke, getönte Holzleiste, die vor allem dann die Analogie zur Malerei nachdrücklich suggeriert, wenn auf den weißen Rand des Abzugs bzw. Ausdrucks verzichtet wird. Auf diesen Bezug scheint es den Künstlern durchaus anzukommen, was man indessen nicht als Zweifel am eigenen Metier ansehen sollte.

Raum

Dass Candida Höfers Räume in einer Tradition stehen, versteht sich von selbst. Die Geschichte des Interieurs ist lang und überaus komplex. Auch bei den anderen Künstlern lässt sich feststellen, dass ihre Bilder vielfach mit der Malerei früherer Zeiten in Zusammenhang zu bringen sind. Für Candida Höfer muss man vielleicht nicht einmal bis ins 17. Jahrhundert zurückgehen. Menzel liegt da näher, wie Michael Diers zu Recht betont hat.

Januar 2008.

Aperture Foundation (Hg.): Candida Höfer. Architecture Of Absence, New York 2005.

Klaus Bußmann (Hg.): Bernd und Hilla Becher. Typologie, Typologien, Typologies, München 1990.

Candida Höfer speaks with Giovanni de Riva, in: Conversations With Contemporary Photographers, Fundación Telefónica and La Fábrica. Madrid 2007.

Candida Höfer. Monografie, München 2003.

Susanne Lange: Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen... Bernd und Hilla Becher. Einführung in Leben und Werk, München 2005.

Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur (Hg.): Candida Höfer. Orte Jahre. Photographien 1968–1999, München 1999.

Armin Zweite: Bernd & Hilla Bechers 'Vorschlag für eine Sehweise'. 10 Stichworte, in Bernd & Hilla Becher: Typologien industrieller Bauten, München 2003, S. 13–41.



01



02



03

01 Eingangssituation der Ausstellung Candida Höfer. Werkgruppen seit 1968, Mitte: Swiss Re Rüschiikon IX, 2002; links: Treppenaufgang vom Lichthof 2 des Hallenbaus.
02 Raum 2: Türken in Deutschland, 1973–78, Tableau-Hängung; rechts: Columbia University New York III, 2001.

03 Blick von Projektionsraum 1 auf Raum 2. Links: Farbdiaprojektion Türken in Deutschland, 1979; rechts: Palacio de Monserrat Sintra I, 2006.

04 Blick in Projektionsraum 2 mit der Doppeldiaprojektion 80 Pictures, 1996, Loop. Rechts im Bildhintergrund: Raum 7: Zoologische Gärten, 1990-2000, Tableau-Hängung.



04



05



06

05 Studiosituation Raum 5: Possessions, seit 2004, Präsentation von etwa 100 digitalisierten Fotografien des Archivs der Künstlerin auf Computer-Bildschirm; Mitte: MoMA New York IX, 2001; rechts: Vredespalais Den Haag II, 2003.

06 Raum 7: Architectural Space Lab ETH Zürich, Památník Viktov Praha I, 2004; Stiftungsbibliothek St. Gallen I, 2001 (v. l.). Ende des Rundgangs.

Phenotypes/Limited Forms / 21.10.2007 – 06.01.2009, YOU_ser, ZKM Karlsruhe



Armin Linke: Phenotypes/Limited Forms, Installationsansicht der Präsentation in der Gruppenausstellung YOU_ser: The Century of the Consumer.

Wie können kuratorische Auswahlprozesse als Teil einer künstlerischen Arbeit in musealen Zusammenhängen präsentiert werden? Wie sind interaktive Internetanwendungen des Web 2.0 in den physischen Raum übertragbar? Wohin führt eine auf BesucherInnen erweiterte Autorschaft? Die Installation **Phenotypes/Limited Forms**, präsentiert vom 21.10.07 – 06.01.09 in der Ausstellung **YOU_ser: The Century of the Consumer** im ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, untersucht die Bedeutung des einzelnen Bildes innerhalb eines Bildarchivs und veranschaulicht seine Produktions- und Rezeptionsbedingungen. Als Ergebnis eines Transfers des Fotoarchivs von Armin Linke in den musealen Raum, nimmt die Installation die Studiosituation des Künstlers auf und schlägt eine benutzbare Versuchsanordnung vor: Die BesucherInnen durchsuchen das etwa 1.000 Aufnahmen umfassende Bildarchiv, wählen Arbeiten aus, gruppieren diese, präsentieren eine Auswahl an der Wand und können sich im Ausstellungsraum einen Katalog in Form eines Leporellos drucken. Ein individuell vergebener Titel erscheint anschließend als Projektion im Ausstellungsraum. Somit werden Aktionen Einzelner zur Ausgangsbasis für nachfolgende BesucherInnen. Die Installation baut auf der Konzeption der virtuellen Arbeit **A book on demand** im Internet auf. Sie ist das Ergebnis einer Kooperation zwischen Armin Linke, Peter Hanappe (Sony Computer Science Laboratory, Paris), dem Londoner Grafiker Alex Rich, Peter Weibel (ZKM) und dem von Wilfried Kühn geleiteten Studiengang Ausstellungsdesign und kuratorische Praxis an der HfG. Der farbige Bildteil des vorliegenden Heftes ist das Ergebnis eines kollektiven Auswahlverfahrens aus Linkes Fotoarchiv und bestätigt erneut **Phenotypes/Limited Forms** als Ort der Produktion.

**Phenotypes/Limited Forms / 10/12/2007 – 01/06/2009,
YOU_ser, ZKM Karlsruhe**



Armin Linke: Phenotypes/Limited Forms, installation view of the presentation in the group exhibition YOU_ser: The Century of the Consumer.

How can curatorial selection processes be presented as part of an artistic work in museum contexts? How can the interactive Internet applications of Web 2.0 be transferred to physical space? Where does it lead when authorship is extended to the visitors? The installation **Phenotypes/Limited Forms**, is presented from 10/27/2007 – 01/06/2009, in the exhibition: **YOU_ser: The Century of the Consumer** at the Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe, explores the meaning of the individual image within a picture archive and illustrates the conditions of its production and reception. As the result of transferring Armin Linke's photo archive to a museum space, the installation takes up the artist's studio situation and proposes a serviceable experimental arrangement: the visitors search around a thousand images, select works, group them, present a selection on the wall, and can print a catalog in the form of a concertina folder in the exhibition space. A title is assigned individually and then projected in the exhibition space. Hence the actions of individuals become the basis from which later visitors set out. The installation builds on the concept of the virtual work **A book on demand** on the Internet. It is the fruit of a cooperation between Armin Linke, Peter Hanappe (Sony Computer Science Laboratory, Paris), the Londoner-based graphic designer Alex Rich, Peter Weibel (ZKM), and the program in exhibition design and curatorial practice at the Hochschule für Gestaltung. The color section of the present volume resulted from a collective process of selection from Linke's photo archive and confirms anew that **Phenotypes/Limited Forms** is not a finished object for presentation but rather a site of production.

Transfer und Präsentationsformate

DISPLAYER Durch den Eingriff der BesucherInnen in die Installation Phenotypes/Limited Forms werden die Fotografien auf dem Display immer wieder neu geordnet. Das geschieht bewusst, wie z. B. beim Durchstöbern des Archivs, beim Selektieren und Gruppieren von Bildern, aber auch ganz unbeabsichtigt beim Zurückstellen vorher gewählter Aufnahmen. Die tatsächliche Produktion geschieht also am Ort der Präsentation, im Prozess des Ausstellens: Die BesucherInnen bestimmen durch ihre Auswahl die an der Museumswand präsentierten Bilder. Warum ist es Ihnen wichtig, dass die BetrachterInnen ihre Rolle als rezipierende KonsumentInnen verlassen, um ProduzentInnen zu werden?

ARMIN LINKE Es geht darum, eine Art Spiel aufzubauen. In der Installation gibt es die Freiheit, mit den Bildern umzugehen, aber ich möchte auch etwas: Involvierung. Ich hoffe, dass die Bilder nicht nur passiv betrachtet werden, sondern dass der Betrachter Fragen stellt wie: Warum sind diese Bilder entstanden und was sind das für Orte? Was ist Bildproduktion überhaupt, was Fotografie? Es soll ein Bewusstsein für die Bilder und die Bedingungen ihrer Produktion entstehen. Ich möchte einen Prozess in Gang setzen, der nicht erzwungen und didaktisch ist, sondern der aus einer Großzügigkeit heraus entsteht.

Diese Einladung zur Bildauswahl greift in gewohnte museale Präsentationsformen und damit auch in Hierarchisierungen innerhalb des Kunstkontexts ein. Was ist das Ziel einer solchen Sichtbarmachung von Auswahlprozessen im musealen Kontext?

Die Besucher machen generell eine Art Auswahl, wenn sie durch eine Ausstellung gehen: Vor einem Bild steht man länger, an einem anderen geht man einfach vorüber. Der Raum bewegt uns. Hier ist das umgekehrt. Man wählt eine Arbeitsposition, einen Standpunkt und bewegt die Bilder im Raum. Die Darstellungsform ist ein Versuch, erfahrbar zu machen, wie man durch

das Museum geht und schaut. In einem größeren Museum sieht man bestimmt mehr als 1.000 Bilder. Entscheidend ist aber das Verhältnis: Wenn man 1.000 Bilder in einem Raum hat, statt sie über ein ganzes Museum verteilt zu sehen, wird durch die räumliche Verdichtung die Dimension erst fassbar. So kann dem Betrachter bewusst werden, dass er ständig einen Auswahlprozess macht. In diesem Moment geht es aber nicht nur um Bilder, sondern um das ganze System des Museums: die Auseinandersetzung mit Werken, der eigene Parcours durch das Museum, die dabei individuell entstehende Narration, die eigene Sammlung, das Mapping, der Aufbau einer eigenen mentalen Landkarte. Das alles sind Dinge, die man eigentlich dauernd macht, die jedoch erst in einer räumlichen und zeitlichen Verdichtung klar werden. Wenn das Publikum seine eigene Sequenz kuratiert, ist das natürlich ein Experiment – nicht nur mit dem Besucher, sondern auch mit den Bildern. Phenotypes/Limited Forms gibt die Bilder für den Gebrauch und als Material frei. Dadurch wird einerseits ihr Potenzial herausgefordert, andererseits geht man ein Risiko ein, wenn man Bilder als Arbeitsmaterial präsentiert. Entscheidend ist eigentlich, dass das Material nur durch den Prozess zu einem poetischen Produkt werden kann.

Es ist es wichtig, dass sich die Leute physisch mit den Fotos auseinandersetzen können, dass sie sie anfassen. So etwas ist in einem Museum nicht wirklich vorgesehen. Es gab auch keine Versicherung, die die Präsentation versichern wollte. An solchen Punkten werden die Regeln, denen ein Museum unterliegt, problematisch.

Inwiefern sehen Sie eine Verbindung zwischen der Partizipation – wie sie speziell in Ihrer Installation behauptet wird – und dem demokratischen Potenzial der Bild- und Informationsdistribution im Internet? Phenotypes/Limited Forms ist für mich eine Folge aus dem Internetprojekt A book on demand, das ich vor fünf Jahren für Utopia Station in Venedig entwickelte. Dabei kann man sich aus einem Archiv von 6.000 Bildern einen Katalog zusammenstellen. Das eingesetzte

digitale Offsetprintverfahren ermöglicht, ihn sich innerhalb von zwei bis drei Wochen zum Preis der Produktionskosten zusenden zu lassen. Dieses Buch ist ein Multiple aller Bücher des Projekts, gleichzeitig aber auch ein Einzelstück, da sich alle Bücher voneinander unterscheiden.

A book on demand ist mit iPhoto und flickr innerhalb von fünf Jahren zur Normalität geworden. Ich wollte vor allem ein kommerzielles Internetsystem für einen künstlerischen Prozess entfremden. Die Informations-, Bild- und Produktdistribution im Internet kann man nicht als etwas Neues darstellen, alles funktioniert schon so. Während in A book on demand etwas Physisches für das Internet umgewandelt werden sollte, ging es mir in Phenotypes/Limited Forms darum, den Prozess skulptural im Museum darzustellen, das Internetprojekt ins Physische zu verwandeln.

Es entsteht ein Artefakt, das die Informationsdistributionsysteme, die jetzt im Internet Realität geworden sind, in eine museale Form bringt.

Vielleicht geht es weniger um das Musealisieren, sondern eher darum, den Kontakt mit dem analogen, physischen Bild wiederzugewinnen. Denn die Qualität der physischen Auseinandersetzung ist im Internet verloren gegangen. Gleichzeitig musste die physische Präsentation aber auch den offenen Charakter des Internets haben, die Möglichkeiten des Umgangs mit abstrakter Information, die frei kombinierbar ist.

Phenotypes entspricht in seiner Funktion als physisch im Museum installiertes Modell fast 1:1 dem, was im Internet existiert. In der Installation versuchen wir, das Interessante der physischen Präsenz und diese Aura der Bilder mit der Flexibilität und Offenheit des 'digital Realm' zu verknüpfen.

Wie wurde die Installation für den physischen Raum entwickelt?

Die räumliche Installation entstand in Zusammenarbeit mit der Gruppe der Studenten, Peter Hanappe und Alex Rich. Die Entscheidungen, die zu diesem physischen Interface geführt haben, wurden in Kooperation konzipiert und dann anhand von zwei Prototypen

tatsächlich getestet. Wir haben versucht, die Funktionsweisen und Verhaltensmuster, die im Internet greifen, in einen physischen Raum zu übertragen, in dem ganz ähnliche Bedingungen herrschen, die dort aber spezifisch für den musealen Raum sind. Der Raum sollte intuitiv an die Mechanismen heranführen, damit eine Art Choreografie entstehen kann. Wenn der Raum z. B. größer gewesen wäre oder man eine andere Menge an Bildern verwendet hätte, würde es nicht funktionieren. Im finalen Entwurf für die Ausstellung werden die selben Bilder auf vier verschiedenen Ebenen gezeigt: das physische Bild an der Wand, das digitale Bild auf den Monitoren in den Tischen, das Bild in Form von Sprache in der Projektion der Titel, die eine Art Zusammenfassung sind und das Bild als reproduziertes Bild im gedruckten Buch. Dieses Buch musste so günstig zu produzieren sein, dass man es kostenlos mitnehmen kann. Zusammen mit Alex Rich haben wir eine einfache, billige und zugleich sehr zuverlässige Drucktechnologie gesucht und verwenden jetzt Nadeldrucker, wie sie für Eintrittskarten oder Flugtickets verwendet werden, so dass der Druck komplett automatisch ablaufen kann. Durch die einfache Technologie kann man die Kataloge in großer Zahl herstellen und der Schwarz-Weiß-Druck ist gleichzeitig eine interessante Abstraktion. Uns ging es nicht darum, ein Objekt für den Konsum zu produzieren, sondern die Produktion eines schlichten poetischen Objekts zu ermöglichen.

Archiv und Sammlung

Ihrer Homepage nach arbeiten Sie an einem ständig wachsenden Archiv. Die Installation wirkt wie ein Tool, um Zugang zu den Bildern zu bekommen, d. h. sie permanent neu zu ordnen und einer eigenen Wertung zu unterziehen. Was bedeutet Ihnen Bildproduktion hinsichtlich der Re-Kombination von Bildern? In welchem Verhältnis steht das einzelne, ausgewählte Bild zum zugänglichen Archiv?

Mit meinem eigenen Archiv arbeite ich ganz ähnlich der Vorgehensweise in der Installation. Es ist ein bisschen wie das Realisieren eines Buches oder einer Ausstellung: Ich mache Fotokopien der Bilder und

hänge sie an die Wand, verschiebe sie, nehme weg, gebe hinzu – bis eine Sequenz entsteht, die funktioniert. Die Installation ist auch wie ein Schnittraum beim Film, man hat die Sequenzen der Spulen geschnitten und aufgehängt und klebt sie am Schneidetisch wieder zusammen. Seitdem das digitale Bild existiert, hat sich in der Fotografie selbst, dem Moment der Aufnahme, nicht viel geändert. Es ist immer noch das Prinzip der Camera Obscura. Egal, ob ich auf einem Film belichte oder über Sensor auf einem Chip abspeichere: Ich erhalte die gleiche Form von Bild, die auch schon ein Gemälde im 15. Jahrhundert hat. Aber in der Distribution und Aufbewahrung von Bildern hat sich in den letzten fünf Jahren etwas geändert: Man kann Bilder schneller vertreiben und man kann anders auf sie zugreifen. Deswegen ist für mich nicht nur der Moment der Aufnahme wichtig, sondern die Auseinandersetzung mit Bildern und ihrer Verbreitung. Das Bild existiert nicht mehr allein, sondern vor dem Hintergrund anderer Bilder, innerhalb des Rahmens ihrer Präsentation und ihres Vertriebs. Wenn man einzelne Bilder zusammenkettet, bekommen sie innerhalb ihres spezifischen Kontextes eine jeweils neue Qualität, hinzu kommen das Wissen und die Vorstellung des Publikums. Es ist interessant, wie das Publikum Bilder zu cinematografischen Sequenzen verknüpft – nicht nur, wie ich es machen würde. Mir geht es um Verknüpfungen, Narrationen, die über die einzelne Fotografie hinausgehen. Für mich entsteht eine Art fiktives Tagebuch, und vielleicht kann jeder Besucher in der Auseinandersetzung mit den Bildern sein eigenes finden. Ich finde es spannend zu sehen, wie sich Identitäten verknüpfen.

Wie bereits erwähnt, haben Sie vor der Produktion der Phenotypes/Limited Forms-Installation die internetbasierte Arbeit A book on demand realisiert. Was war Ihre Motivation, das Prinzip von A book on demand bei dieser Arbeit noch einmal anzuwenden? Was genau unterscheidet diese beiden Arbeiten?

Im Internet hat man zwar Software-Instrumente, deren Funktionen die Möglichkeiten des physischen Raums übersteigen, aber es gibt, wie gesagt, keine physische

Auseinandersetzung mit den Bildern, wie man sie in der Ausstellung hat. Man hat die Bilder in ihrer vollen Qualität und Farbe und kann kleinste Details erkennen. In der Ausstellung funktioniert der Prozess der Auswahl auch anders, man ist intuitiver beim Browsen und schneller als im Internet, da das physische Interface direkter ist.

Der Unterschied zwischen den Arbeiten liegt auf der Ebene der Sprache. Bei A book on demand ist auf der ersten Seite eine alphabetische Auflistung aller Wörter, die in den Titeln und Beschreibungen der Wörter vorkommen, wie ein Index. Man klickt auf ein Wort und bekommt Bilder angezeigt, die mit diesen Tags oder Schlüsselbegriffen verbunden sind. Das ist für mich ein absurdes poetisches Spiel, bei dem man nicht weiß, was herauskommt. Die Bestimmung von Auswahlkriterien über Tags funktioniert zwar im Internet, ist in der physischen Welt aber nicht reproduzierbar. Daher war es für uns interessant, das Tagging an das Ende des Prozesses zu setzen. Im Grunde ist das gar nicht so unterschiedlich, nur sucht man nicht über einen Schlüsselbegriff, sondern gibt einer Sammlung von Bildern einen eigenen Titel. Die Textebene ist deswegen auch wieder ein Experiment. Sie funktioniert vor allem auf einer mentalen Ebene, auf der zwei Sequenzen im Punkt der Verknüpfung ein drittes Bild erzeugen.

Tagging und Sprache

Phenotypes/Limited Forms überträgt durch Bildauswahl und Betitelung dieser einen Teil der Autorschaft auf die BesucherInnen. Die künstlerische Arbeit manifestiert sich nicht als fertig produziertes Objekt, sondern als Ort der Produktion. Welchen Stellenwert hat die von den BetrachterInnen geschaffene Schriftebene gegenüber Ihren Bildern?

Die Tags ergeben in der Textebene ein System, in dem verschiedene Selektionen gegenübergestellt werden können. Die Verbindung verschiedener Titel ergibt so etwas wie ein Haiku, dessen Worte eine besondere Bedeutung aufbauen, da die angezeigten Sammlungstitel sich alle auf ähnliche Bilder beziehen. Vielleicht kommt beim Versuch, Bilder und Text zu verknüpfen immer etwas Absurdes heraus,

das gleichzeitig poetisch und banal sein kann.

Rankingsysteme, die die Anzahl von Seitenaufrufen und scheinbar ähnliche Produkte wie Bilder oder Internetseiten auflisten, gehören zu den Grundbausteinen von Auktionsanbietern und Suchmaschinen im Web. Werden die von den BesucherInnen erstellten Verknüpfungen zwischen den Bildern gespeichert? Was ist mit den Titeln vorgesehen?

Wir haben uns bisher nicht mit dem Thema der Auswertung auseinandergesetzt. Das Experiment ist ein poetisches Experiment, das nicht unbedingt einen Zweck hat. Wir sind aber zur Zeit dabei, die Konzeption für die Internetseite zu aktualisieren und wollen ausgehend von der physischen Präsentationsform eine neue Navigationsform für die Webseite entwerfen.

Begreift man die Installation des Bildarchivs als Genotyp, der die potenziellen Möglichkeiten darstellt, entsteht eine Reihe von phänotypischen Ergebnissen durch die Einflussnahme der Öffentlichkeit. Viele BesucherInnen werden auf die 1.000 Bilder zugreifen und sie innerhalb der einjährigen Laufzeit der Ausstellung YOU_ser in unzähligen Kombinationen zusammenbringen. Sind die Bilder dadurch, entgegen dem Titel des Werks, nicht 'unlimited'?

Beim Titel geht es darum, die Installation als lebenden Körper zu sehen. An der Ausstellungswand verändern sich die Bildsequenzen ständig und die Installation kann in sich selbst ganz viele unterschiedliche Formen haben. Die Präsentation ist einem ständigen Prozess der Veränderung unterworfen, sie hat keine feste Form, dadurch ist es tatsächlich 'unlimited'. Sie mutiert und evolviert. Der biologische Begriff Phänotyp steht als Metapher für die Installation. Wenn man die Bilder dabei aber als den Genotyp annimmt, sind die Ergebnisse 'limited', da die Ergebnisse formale Ausdrücke einer Reihe von Möglichkeiten sind, die durch das Ausgangsmaterial bestimmt ist.

Das Interview basiert auf mehreren Gesprächen in Karlsruhe, März 2008.

Peter Hanappe

General aspects

DISPLAYER Could you explain why the project was interesting for you?

PETER HANAPPE There are two reasons why the project is interesting to me: I have always been interested in finding new ways to include the audience in the creative process. As a computer scientist, I am particularly fascinated by conceiving software tools that make this participation possible. I do not want to call this participation interactivity nor do I expect everyone to become creators. It's more about letting people contribute in a small but meaningful way and making the role they play in the evaluation of any work more explicit.

The other aspect concerns language or, more generally, 'meaning making'. It's an interesting research topic: it is about how you make sense of the things you experience and how you communicate this with others, through language, for example. These aspects can be found in the Phenotypes/Limited Forms installation on different levels.

Could you elaborate on the importance of language in Phenotypes/Limited Forms?

First, a visitor flips through the archive, interpreting the photos, and constructing a sequence of photos. Then, she has to enter a title for her selection. This first part concerns a single person in front of the photos, trying to make sense of it, and explicitly labeling her interpretation.

The second aspect is the social element, which is essential for any language system. When you put all these book titles together and show them to everyone, you generate a shared pool of interpretations. In the installation, this shared space becomes apparent when the visitor walks out of the exhibition space and sees the titles of the books that are similar to hers projected on the wall. It introduces a sort of feedback about how other people interpret the photos. It is trying to exhibit

the social part of language: the sharing and the negotiated meaning.

And third: In the installation we introduced the language part as a sort of variation on tagging. It is not really tagging as you can find on websites like flickr.com but it has a similar spirit.

Tagging

This question is probably a bit more general about your scientific research. When you introduced Ikoru to us—a website, that you developed as a tool for collaboratively tagging image-collections—you gave us an overview of your research at Sony Computer Science Laboratory (Sony CSL). Could you tell us something about the background of your interest in tagging?

Over the last ten years, Luc Steels (the director of Sony CSL) and his collaborators have been studying language. They consider language as a dynamic, never-ending, evolving process in which agents (that's the term we use) have to conceptualize the world they perceive, find the words to describe what they see, and then communicate that to another agent. This agent in turn has to interpret the description and relate it to the perceived reality. Luc has defined a number of 'language games' in which the agents strive to increase the success of their communication with others. The nice thing is that it's not just a theoretical framework but that it was verified using software models that run on robots in a real-world setting. So Sony CSL has some very strong roots in the study of the evolution of language.

Then tagging became very popular a couple of years ago through Web sites like flickr.com and del.icio.us. Tagging is a very simple technique to annotate resources (photos, music files, ...) on the Web. It simply consists of associating keywords, called tags, with photos on the Web. When a lot of people start sharing their photos and their tags, some interesting phenomenon start to happen: people start to align their descriptions, there's competition between synonyms, ambiguity is resolved by introducing new tags, and so on. What we saw was that tagging was a real-world example of Luc's ideas on language. So we started to

study tagging because we wanted to know if it has the same dynamics and properties as the 'naming games' that Sony CSL had been working on. In fact, we're doing this work as part of a European research project, called TAGora, which focuses on tagging.

When we met with Armin, he had already done a book on demand as an internet-based project. We started discussing tagging and decided that it could be an interesting additional layer to this project. For us, it was an opportunity to study tagging in a well-defined context, and to work with a semantically very rich photo collection. So, we set up an experiment in Venice, with the students of the Università luav di Venezia.

Out of the discussions at the end of the project came the desire to translate the tagging and book-on-demand concepts to a physical space. For us, it was partly an attempt to extend tagging, take it off the Internet and see if it's a viable technique in the physical world. Another question we were interested in was whether we could observe distinct strategies that people use to make a selection of photos. We have recorded a lot of data from the installation, but we still have to analyze it to see what we can learn from it.

'Code monkeys'

A lot of people nowadays take something physical and bring it to the web. Here we took something that was already existing on the web and you had for example your Ikoru Software already developed and we tried to transform it to something physical, where somehow all the technical parts and the design had to be invisible so that people forget everything about the complicated procedures, the bureaucracy and all the technology and try to be very intuitive. How was the process for you from the virtual existence of the Internet software to the spatial, physical installation in the museum? Is the software transmuted into a public choreography?

The translation of the installation from the Web to the physical space went easier than I would have expected at the beginning. The resulting physical installation is as interesting, if not more interesting, than the Web based one. Both work very well. My guess is that, vice

versa, transferring a physical installation to something on the Web wouldn't work so well.

The translation process progressed very well during the many discussions we had at the HfG. It was not a very conceptual or abstract process. It was really through discussion and by trying things out that the installation found its shape. It is a bit like defining a choreography, or preparing a performance stage. The installation may look fairly obvious, now. However, when we started it wasn't so clear how we would do it.

Is it kind of software sculpture?

I like the idea of a software sculpture!

In an interview about the role that the museum should play in 21st Century, Peter Weibel talked about the type of artist he wants to work with: 'everybody exchanges ideas that can be very quickly realized through cooperation. I love software specialists, who are neither engineers nor artists. That is the prototype of the new media artist.' (Der Tagesspiegel, 01/12/2000). When such specialists are the artists of the future, the software code will be the auratic object as the sole original core of an artwork. It sounds very nice! I don't want to start defining categories but there are a lot of software developers who write code as their job and nothing more. (sometimes they're called 'code monkeys'). However, it is also possible to use software programming to explore abstract ideas and concepts. This is a much more passionate activity. In the end, however, software is only a tool that allows us to do this exploration. It is another medium, another language, or another technique, I suppose. The problem with software is that you can't hand out the code to others like you would with a written text. So you have to find some form to show the significance of the code. That's not an easy task.

Relations

Going back to the language aspect in Phenotypes/Limited Forms for a second: Firstly, there was the website; in the exhibition at ZKM we can enter a kind of spatial manifestation of it, thus, there is a transfer of the user

mechanics from a virtual space into a museum's space. We can find here different types of collectivity, also regarding the language: there is a projection of the given tags/titles, which you see when you walk out of the installation. You see other people's titles of their selections —this is a linguistic manifestation that again can trigger mental images. How are the layers of text and images connected in the projection?

When you walk out of the installation's room you see this haiku (that is what we called it) projected on the wall. It shows all the titles of the books that are related to the book you just made. 'Related' means that they share common images. So this projection makes the visitor aware that the book she just made is strongly related to what other people before her have made. It's a way to close the feedback loop and to introduce the social aspect of meaning making and interpretation. We had to make a couple of choices when we created the physical installation. We decided to show the related books only when you walk out of the installation and limit the projection to the book titles. As a result, the visitor does not see the connected images. I think this is something we could still work on. It would be nice to introduce the feedback of what you and other people are doing at an earlier stage into the installation, not only when you walk out. And perhaps not only give feedback about the title but also about the images. In the current installation, the language aspect is not apparent when the people are browsing through the images. It's not until they have made their selection and are about to print their book that the language element comes in. I would like to find a simple way to introduce this feedback earlier so that people think more about the selection they're making and how it may relate to what other people have done before them.

What further steps could the installation take? Armin mentioned that it could develop into an internet based form again. Can you say something about such a retransfer? Now on the website you have a few more possibilities, because we have more flexibility to present information in different ways on different Web pages. Maybe it

would be nice to put more possibilities into the physical installation while keeping the simplicity, of course.

The interview is based on a telephone conversation in Karlsruhe, February, 2008.

Vito Acconci, Hans Ullrich Obrist: Museen: Mausoleum, Laboratorium, Meditationszelle & Rave. Dialoggespräch, in: Peter Noever (Hg.): Das Diskursive Museum, Ostfildern 2001.

Claire Bishop: Antagonism and Relational Aesthetics, in: October 110, Fall 2004, S. 51–79.

Nicolas Bourriaud: Space Time Exchange Factors, in: Nicolas Bourriaud (Hg.): Relational Aesthetics, Dijon 2002.

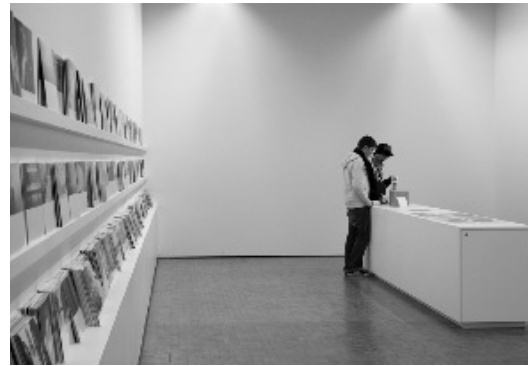
Germano Celant: A Visual Machine, in: Bruce Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne (Hg.): Thinking About Exhibitions, London 1996.

Armin Linke: Transient, Skira 2003.

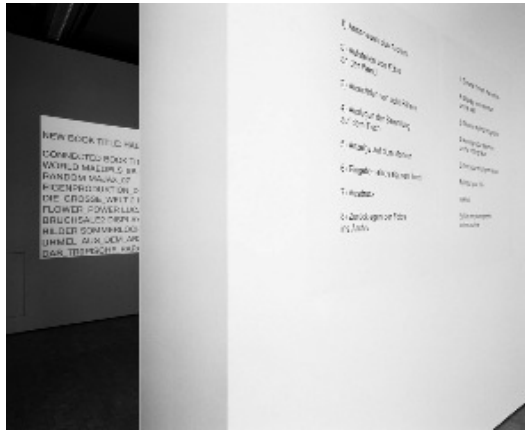
Andrew McClellan: Art and Its Publics. Museum Studies at the Millennium, Malden/MA 2003.



01



02



03



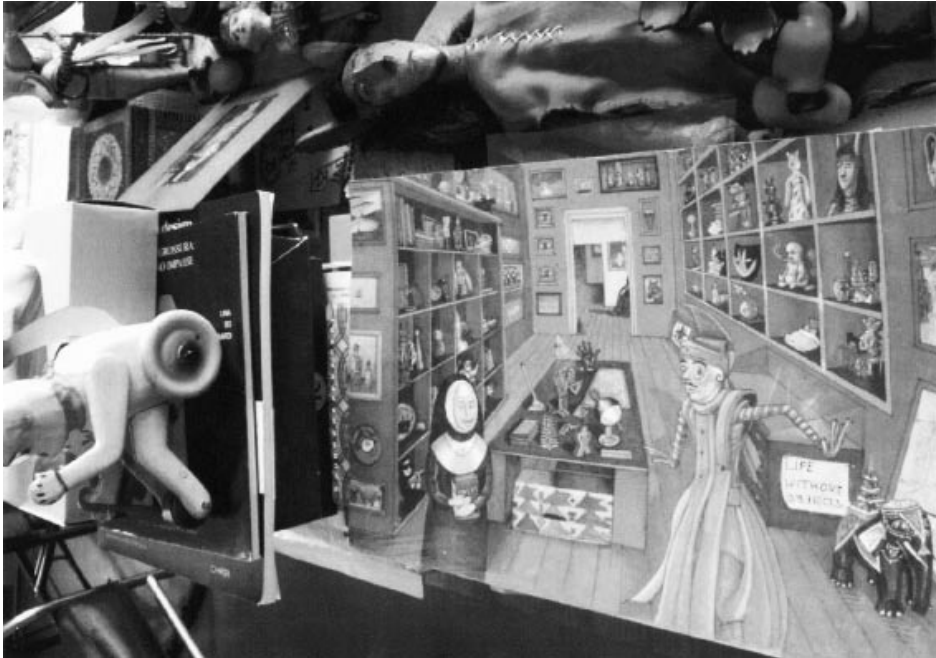
04



01-04 Armin Linke: Phenotypes/Limited Forms. Eine interaktive Nutzer-Installation mit 1.000 Fotografien, 1.000 RFID-Tags, 16 RFID-Lesegeräte, zwei Touchscreens, zwei PCs, zwei BOCA Micro Ticketdrucker, 100.000 Thermopapier-Tickets, Videoprojektor. Präsentation in der Gruppenausstellung YOU_ser: The Century of the Consumer, ZKM, 21.10.2007 –06.01.2009.

Die Webcam wurde von Sony CSL zu Forschungszwecken installiert. Anhand der Aufnahmen wird untersucht, wie die BenutzerInnen mit den Bildern arbeiten, sich im Raum bewegen und die einzelnen Elemente der Ausstellungsarchitektur (Archiv, Wand-Display, Schnittplatz) anwenden. Die Webcam macht eine Aufnahme pro Sekunde und speichert die Daten auf einem Server.

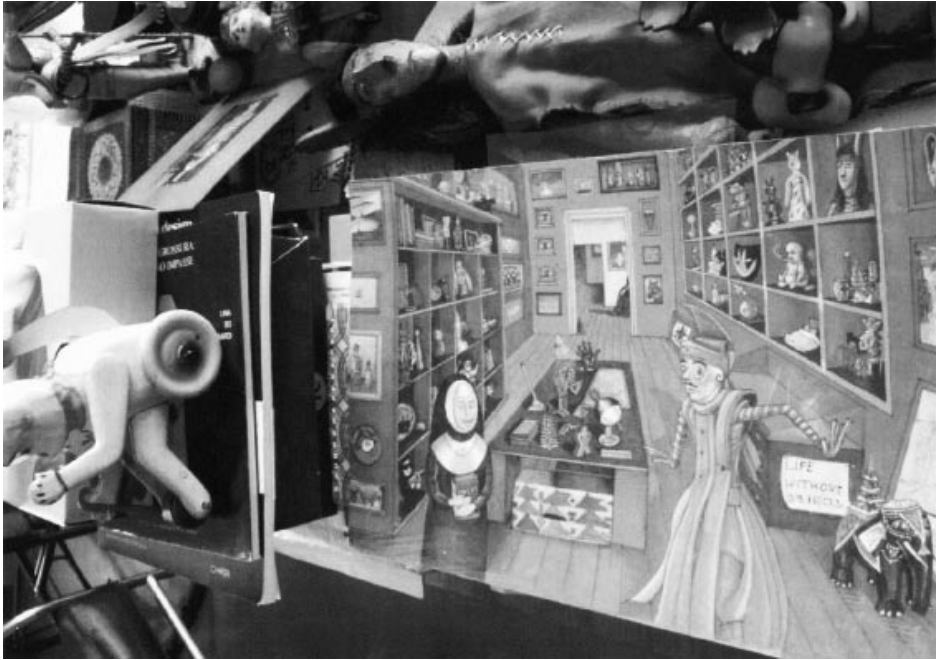
Playground Surrealism



Auf dem Tisch in Madelon Vriesendorps Wohnatelier in London liegt die Vorzeichnung für Superpainting, 2008, ihr jüngstes Gemälde.

Hochhäuser, Sehenswürdigkeiten, Alltagsgegenstände, Insekten, Figuren – im Wohnatelier der Künstlerin Madelon Vriesendorp sind Tausende von Objekten in Form von Miniaturen und Souvenirs ausgebreitet. Die Sammlung trägt einerseits ähnlich einer zeitgenössischen Wunderkammer die urbane Welt im Privaten zusammen und liefert andererseits Motivgrundlage für Vriesendorps Gemälde. Anfang der 1970er-Jahre lebte Vriesendorp in New York, wo sie Mitgründerin des Office for Metropolitan Architecture (OMA) war. Dort entstanden parallel zu einer umfangreichen Postkarten-Sammlung zahlreiche Gouachen wie *Après L'amour* und *Flagrant Délit*, die von der Doppelmoral moderner Architektur berichten. Letztere ist als Cover-Abbildung für Rem Koolhaas' *Delirious New York* (1978) verwendet worden. In einer Mischung aus surrealistischer Darstellung, Illustration und Architektur-Rendering prägen die Bilder die visuelle Sprache der frühen Projekte des Architekturbüros. Dennoch ist Madelon Vriesendorp heute ein 'nahezu unbekanntes Künstlergenie' (Hans-Ulrich Obrist). Ihr künstlerisches Werk, das zugleich wesentlicher Beitrag für eine kritische Architekturgeschichte ist, wird in diesem Jahr erstmals ausführlich in einer Retrospektive an der Architectural Association in London und in der Aedes Galerie Berlin ausgestellt. Die Kuratoren der Ausstellung, Shumon Basar und Stephan Trüby, 'lernten als Architekten von Maddie, dass nur weil etwas klein ist und mimetisch über etwas Anderes in der Welt berichtet, es nicht bloß eine 'Kopie' des originalen Dings ist. Das Souvenir ist mit einer Menschlichkeit ausgestattet, die genauso innig ist wie jene des überdimensionalen Originals, auf die sich das Souvenir bezieht. In dem Moment, wo das Souvenir deinen eigenen Privatraum betritt, wird es eine 1:1 Architektur.'

Playground Surrealism



On the table of Madelon Vriesendorp's studio-flat in London lies the preparatory drawing for *Superpainting*, 2008, her most recent painting.

High-rises, sights, everyday objects, insects, figures—thousands of these things are spread out as miniatures or souvenirs in artist Madelon Vriesendorp's live-in studio. On the one hand, the collection puts together a contemporary cabinet of curiosities of comparable size and, on the other, provides the motifs for her paintings. In the early 1970s Vriesendorp was living in New York, where she was one of the cofounders of Office for Metropolitan Architecture (OMA). In New York she put together an extensive collection of postcards and painted numerous gouaches, such as ***Après L'amour*** and ***Flagrant Délit***, which address the double morality of modern architecture. The latter work was used to illustrate the cover of Rem Koolhaas's ***Delirious New York*** (1978). In a mixture of Surrealist depiction, illustration, and architectural rendering, the images shaped the visual idiom of the office's early projects. Nevertheless, Madelon Vriesendorp is still an 'almost unknown artistic genius' (Hans-Ulrich Obrist). Her artistic oeuvre, which is also an essential contribution to a critical history of architecture, will be comprehensively exhibited for the first time in a retrospective at the Architectural Association in London and the Aedes Galerie Berlin. The curators of the exhibition, Shumon Basar and Stephan Trüby, 'learnt as architects from Maddie that just because something is small and is mimetically related to something else in the world, it does not make it a 'copy' of that original thing. There is a humanity invested in the souvenir that is just as heartfelt as the huge thing it refers to. The moment this souvenir enters your own private space, it becomes a 1:1 architecture.'

Madelon Vriesendorp/ Shumon Basar/Stephan Trüby

Playground Surrealism

Madelon Vriesendorp in conversation with the curators of The World of Madelon Vriesendorp.

Surrealism and Radicality

SHUMON BASAR/STEPHAN TRÜBY Madelon, to start out with a harmless question: Could you say something about your roots, your family? Who in your family made a big impression on you in terms of a certain interest in art?

MADOLON VRIESENDORP My mother was from an artistic family and my paternal grandmother came from a family of horse-painters. My mother went to art school in The Hague. Later, in the Sixties, she became a writer and was part of the feminist movement. She also was a TV personality and did game shows. She had a column in a paper and was well known. Her pseudonym was Harriet Freezer (pronounced 'Frazer'). My sisters are very talented artists. My paternal grandfather was a trained wood buyer and had traveled all over the world: Argentina, Russia, etc. Even though he was an introverted man, who talked in telegram style sentences, I liked to go to his house with the old world furniture, the smell of his cigars, the pictures.

How did you come to art?

I went to the art school in Amsterdam when I was 19. The school was later called Rietveld Academy and I stayed for three years. It was in the Sixties and we were all involved in a massive rebellion.

How did you meet your husband, the architect Rem Koolhaas?

I met him first when I was 17. Rem's aunt was an art school buddy of my mother's. They had a big party and we sat and talked the whole evening and I thought, wow, what a great guy to talk to, so intelligent and interested in everything! Two years later, when I moved

to Amsterdam, there was a very straightforward note in my door, saying 'come tomorrow to my place' and I did.

The whole 1968 thing, did that register in your mind?

Yes, of course. There was a great surge of protests. Rem was a journalist, writing for The Haagse Post. He was in Prague when the tanks were rolling in. Then we went to Paris, out in the streets, we were just right in the middle of the fighting, the barricades, gigantic marches. The whole of Europe seemed to be engaged in a protest against the authorities, America and the Vietnam War.

Which aspects of contemporary art in the Sixties made the biggest impression on you?

In art school everybody was obsessed with sex. Hot-bed for hot sex just about everywhere (laughs). A famous writer was standing on a soapbox in the street and shouting: 'People have to screw more!' There were drugs of course, LSD, weed, etc. A friend of mine came to school once in the morning after an all-night drug-fest, carrying a big red painting and shouted: 'God, the painting was so much better yesterday!'

How did you come in contact with Surrealism?

Well, I was interested in Dalí, but more in the Surrealist's forefathers like Bosch and Bruegel, Piranesi, even Ingres. Also of course: Magritte, Dick Ket, Max Beckmann, Otto Dix, etc. So many inspiring contemporary artists like Claes Oldenburg, Kitaj, Hockney. A great discovery was Domenico Gnoli, who did large, fantastic paintings of tiny details like a button and buttonhole, very precisely painted. This extreme focus was very humorous. Sort of opposite to the action painters, like Karel Appel; I couldn't really relate to this alpha-male obsession with picking a fight with your canvas, but I did enjoy the performance.

Would you call yourself a surrealist?

I would prefer not calling myself anything. But my daughter Charlie suggested recently that I should call my work 'Playground Surrealism'. I really like that.

Did you think about architecture during 68 and its aftermath?

I became interested in architecture through Rem. He was writing about architects like Le Corbusier, Wijdeveld, etc. Then he moved to the UK to study at the AA School of Architecture. In the early London years I was doing etchings and book-covers. There was some architecture in it: very thin-lined drawings. My first show in London was a group exhibition in the Serpentine Gallery, 1969.

Could you describe the general atmosphere during your first years in London?

London was a strange place then, very English. We were called 'continentals'. I felt you couldn't buy anything edible. There was no good bread, no coffee, only tea. Now, everybody moves to London, but then, foreigners were in the minority.

What was, for you, the biggest difference between the English and the foreigners?

Around 1970 I thought, what is this here? No black and white, everything just grey. We thought the problem was words like 'rather' and 'quite'. For the English, Rem and I were these horrendously painful and confrontational people. We asked 'yes or no?' We were perceived as radical because of our 'European' behaviour; our harsh judgments, our outspokenness. I'm only just starting to fully understand the English and their sensitivities.

But despite this you stayed in London. What attracted you? Non-radical English people allowed you radicality? **Yes, that's it. A great capacity for tolerance, or is it indifference?**

Filling the gaps

How did OMA come together?

The collaboration started with our entry for Casabella's 1972 competition, The City as a Meaningful Environment. Rem and Elia [Zenghelis] called it Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture. For Rem it was his final project at the AA, and for Elia, Rem's tutor, it was

a way back into architecture. That's how his wife Zoe [Zenghelis] and I got involved.

What was the first OMA drawing you did?

First, I helped with doing collages and watercolours. I think the first piece I ever did for OMA was the collage for Exodus, with idyllic LA villas with swimming pools on one side separated by this huge wall from the fuming industrial horror on the other side.

Please tell us more about your working relationship during the early OMA years, between you, Rem, Elia and Zoe Zenghelis.

The early OMA years we were collectively hectic, always deadlines, never enough time to do it all in. Everybody who came through the door had to give a helping hand. Zaha [Hadid] collaborated on the Dutch parliament competition. Rem was definitely an instigator of ideas, while Elia had his own thing going, quietly doing his genius scheme, the drawing to end all drawings. Often he would start a new one just before we had to send the whole thing off, singing away. We couldn't work without singing along to the latest songs; Stevie Wonder, Marvin Gaye, Roberta Flack, etc.

Was there anything like a theoretical or ideological common ground during the first OMA years?

The most important common ground for us was the admiration for the Russian constructivists, especially Leonidov and Malevich. Leonidov was an eye-opener for Rem. He was visionary and at the same time very surreal; if you look at his Narkomtjzhprom skyscraper project with these strange mushrooms stuck to the façade, outrageous scale; a combination of exquisite beauty and extreme vision.

What role did OMA play within the early Seventies AA context?

I think, the early work of OMA can only be understood as a reaction against provincial hippydom, sentimental humanism; 'human' scale and Archigram's have-fun-style with masses of cute happy people in their collages. To us then: sickening loveliness.

How does Superstudio fit in that picture?

Superstudio was a great antidote to all that! The Continuous Monument took Modernism to its limits. Rem invited Adolfo [Natalini] to give a lecture at the AA in 1971. There was a lot of grumbling: 'Why does this Dutch-man bring over these Italian fascists?' The lecture was very funny, nobody understood his accent; he had written it down and read everything very slowly. For us the important question was: What is inside the Continuous Monument? What is happening there? It was something exciting and surreal, with infinite possibilities!

Around 1968 you were involved in protests against America; a few years later, around 1972 you went to the States. Why did you, after the Russian constructivists, decide to 'go west'?

New York was such unpopular terrain then! The whole Sixties thing ran against big business and the 'inhumane' skyscrapers of New York. The reason that we went there was because of Rem's early obsession with New York, his plan to write about it and his wish to study with Oswald Mathias Ungers at Cornell University, Ithaca, New York.

Rem Koolhaas published *Delirious New York* in 1978. Could you describe your involvement in that book?

I did some drawings for it, and I was involved in the research. The research was the most exciting thing. We found a couple who lived in a caravan in Geneva, New York, and who owned almost nothing else except postcards. They worked in the night, but you could meet them at five o'clock in the afternoon, that's when they got up. Every cupboard in that caravan was stacked with boxes of postcards. We found the most amazing cards.

Was it clear from the beginning that your paintings would be part of *Delirious New York*?

No, not at all. This became clear just at the very last moment. Flagrant Délit, the painting that later became the cover of *Delirious New York*, was first used, without permission, on the cover of an Italian book on sky-

scrapers. The editor from Oxford University Press saw this book at the book fair in Frankfurt and suggested to put this painting on the cover. Originally, it was planned to put a photograph of the Edison Pavilion from the New York World's Fair of 1939 on the front cover.

Could you describe the relationship between *Delirious New York* and your paintings?

Well, obviously these paintings aren't just an illustration of the text. It is funny that Rem used all three paintings because he could have just used *Flagrant Délit*. Then he found something in every one of them. The production of my paintings was interacting with the changing arguments of the book. Rem asked me to put *Rockefeller Center* in, so I did a new painting with the *RCA Building*. Even though the decision to include the paintings in the book was made in the final stage of its production, the paintings were in a way a confirmation of his theories. A planned version of the *Paranoid-Critical Method*: creating evidence.

Your paintings seem to be something like the sentence 'quod erat demonstratum' in mathematical formulas...

Maybe. He wrote the book on New York with this method, everything he found entirely proved his point; of course it tells you something about where and what you are looking for. He discovered the *Paranoid-Critical Method* when he read *My Secret Life* after coming back from a trip to Russia with the flu. Dalí and a high fever was a lethal but totally inspiring combination. Hallucinating at a fever pitch. Then he realized how the *Paranoid-Critical Method* was used in every field of science and speculation. One can prove just about anything as one can always find enough evidence for one's preconceived ideas, with mathematical precision. Everything falls neatly into place. Contradiction becomes confirmation. There starts a lifelong 'contradiction addiction'.

Your reservations against hippies are surprising because some of the 'hippie artists', Marti Klarwein for example, were also influenced by surrealism...

We weren't too much interested in hippies, nor in their

art. I did not want to do airbrush, because everything looked so similar. My only concession to airbrush was this pencil rubbing technique, as in the drawing with the naked boxers in the oyster bar from *Delirious New York*.

Oh, you did that drawing?

Yes. Basically, Rem asked me to do it. I said, well, I do it for you, but never tell anybody I did it. It was not my style. The drawing represented the ultimate gay possibility, and it was a concept that existed in the New York Thirties: standing there in the Downtown Athletic Club, naked, and eating oysters. If this was one possibility, there were so many! The drawing stands for the exciting accumulation of possibilities.

What is your last OMA drawing?

Stefano, who is a great artist, had already started to take over, with the most daring and beautiful renderings, taking this pencil rubbing technique to a whole different level. I had my second child. But as my last OMA drawing I would consider my watercolor, *Captive Globe Revisited*, from 1994. I put the skeleton of OMA's Grand Bibliothèque project in one corner to date it properly.

Souvenirs and Misunderstandings

Since 1976 you live, together with Rem—and until recently also together with your two children Charlie and Tomas—in a flat in North London. Between 1976 and 1980 this flat was also the workplace of OMA. For everyone who knows it, it is a very special place. It is a space in which not only some of your paintings are hanging, but it is also the place of an amazing collection of stuff—of miniature buildings, strange figures etc. How did all that start?

It all started in the Seventies. I consider finding things that are inspiring to me to be part of my work. I started collecting skyscraper models in America. But, also, the things that I found on my first trip in Russia in 1984 were extremely inspiring to me. I remember everybody saying to me all the time: 'Maddie, where did you buy THAT?'

It is quite difficult to describe what you are actually

collecting...

I am not so affected by really beautiful or successful things. I always like to see what people aspire to and how they failed. The higher the aspiration, the 'better' the failure. That can be just heartbreaking. Same goes for an ugly building, it can be so much more interesting, because it's so painful to see what they tried to achieve.

Some people, for example Jack Smith in *The Perfect Filmic Appositeness of María Montez*, define 'camp' like that... **Maybe there are some camp elements in my interest, but the word is too dogmatic to describe it. With 'kitsch' it is the same. In kitsch there isn't enough failure. Kitsch is just over the top. There is an aspiration and those who want to produce kitsch manage it. I think my collection is about finding the object that is mostly a clash of cultures. For me the ultimate object is the Father Christmas with wings or a Minnie Mouse in Indian regional dress.**

Culture clashes are mainly based on misunderstandings... **Yes, misunderstanding can be incredibly instrumental in finding your own direction. All through the ages people have creatively and deliberately misunderstood. Of course, this relates again to the Paranoid-Critical Method, because you have made up your mind and you find proof.**

Misunderstandings create power from powerlessness... **Right, understanding has nothing to do with you, but misunderstanding is particularly yours. Even though you might be powerless, at least YOU are the one who is misunderstanding something.**

Did you ever exclude objects from your collections, gifts that you didn't like etc...

At first I did, but now I'm getting more and more accepting of other's taste and interventions.

You got interested in smallness, and Rem in bigness. Has S,M,L,XL anything to do with your collection?

I don't think these two things have too much to do with each other, other than being each other's opposite, and

in that sense they're very close [laughs]. Of course we influence each other, but S,M,L,XL is entirely a product of the OMA office. I thought about making a book called XS, but then I saw that somebody else did it.

You have two big tables, full of figures and architectures—almost like the Manhattan skyline outside the window in **Flagrant Délit**. They all look in the same direction. One gets the impression that all the figures are watching you. The word 'paranoia' comes into the mind...

Of course there has to be a certain madness to do this. Everybody nurtures his own madness, in a way. I like the idea of objects and things that particularly say something to you.

The last home of Sigmund Freud, 20 Maresfield Gardens, is just a few hundred meters away from your flat. Inside one can find something comparable to your flat: a completely crammed desk, surrounded by archeological figures which formed a silent audience for Freud...

Yes, but I am collecting the trash version of Freud's collection. He had the things that really spoke in symbols—Egyptian, Roman, and Greek stuff... I'm sure if Freud were alive, he would be very interested in popular culture.

Following Freud, many surrealists crammed their flats and studios with interesting objects, André Breton, for example, in the Rue Fontaine in Paris...

Yes, all artists collect. You always look for things that inspire you. Every artist is looking for an alternative reality...

What is this other reality you are talking about? Is your space a representation of something bigger, maybe the domestic version of Manhattan's culture of congestion? **This description might be too literal. It is mainly about having those things around that I find interesting or inspiring.**

Did you get in touch with the anti-psychoanalysis movement of—let's say—Deleuze and Guattari? They literally wanted to open the window of the closed room of psychoanalysis, of father—mother—child...

With these movements I agree insofar as Freud's method does not seem to work anymore. He has been succeeded. Of course he was very important, but mainly against a 19th century background of repression. People are like mushrooms. Mushrooms pop up in places where they are necessary. Nowadays mushroom Freud may have become obsolete. But his writing has to be read and reread as it is still one of the most stimulating sources of information and speculation.

The interview is based on a conversation in North-London, August, 2007.

Shumon Basar, Stephan Trüby (Hg.): *The World of Madelon Vriesendorp. Paintings/Postcards/Objects/Games*, London 2008.

Shumon Basar, Hans-Jürgen Commerell, Kristin Feireiss, Stephan Trüby (Hg.): *Madelon Vriesendorp: Flagrant Délit Or Dream of Liberty*, Berlin 2008.

Jean-Pierre Jacquet, Madelon Vriesendorp, Teri Wehn-Damisch: *Flagrant Délit. The Dream of Liberty*, Animation, 35mm, Farbe, 10 Minuten, FR 1979–80.

Rem Koolhaas: *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, Paris 1978.



01



02



03

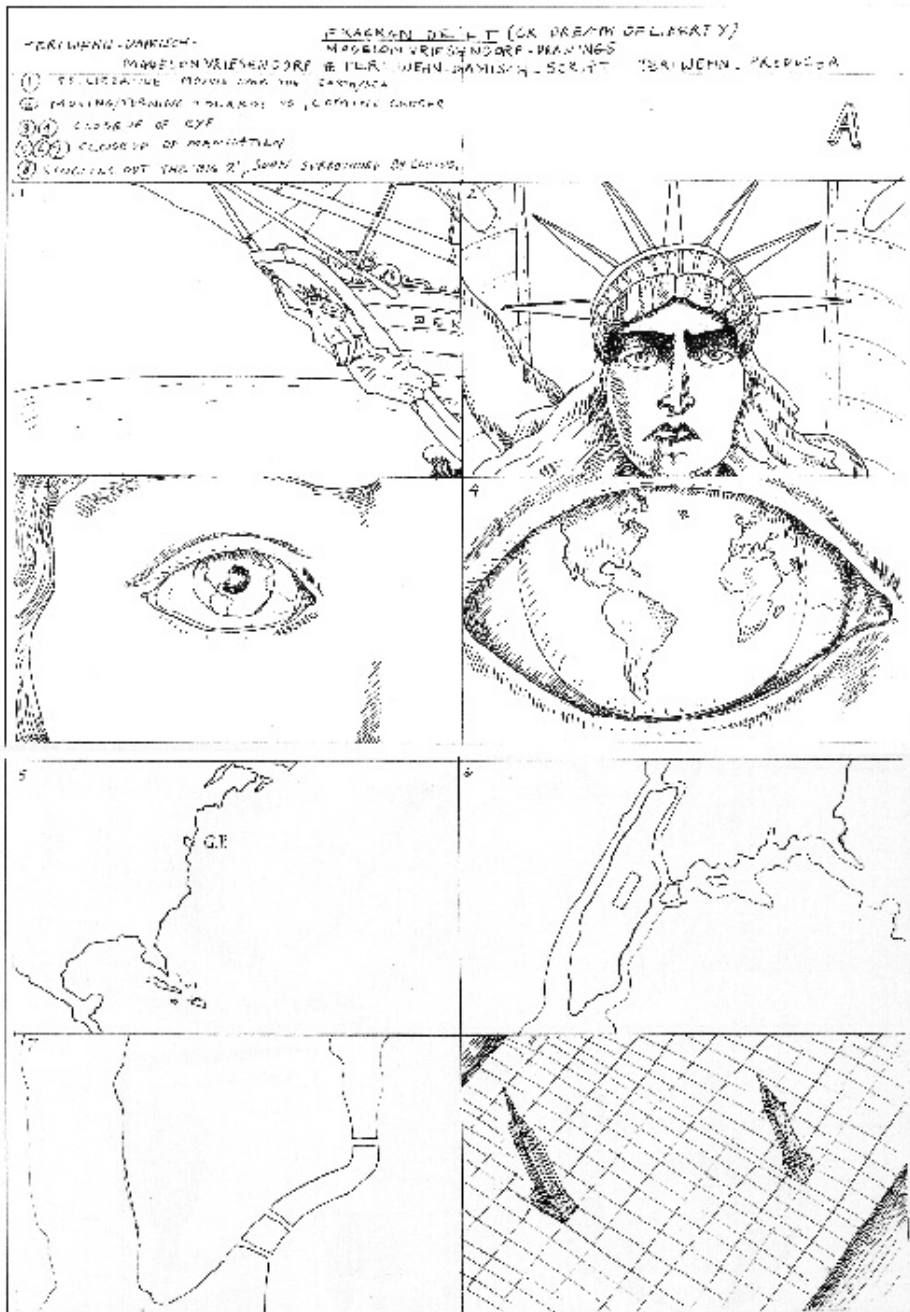


04

01 Eine von zwei nach Größen geordnete Zusammenstellung der Miniatur-Architekturen und Figuren.

02 Detail aus der Sammlung von Objekten im Wohnatelier von Madelon Vriesendorp.

03-04 Präsentation der Sammlung von Madelon Vriesendorp in der Ausstellung *The World of Madelon Vriesendorp. Paintings/Postcards/Objects/Games* in der Architekturgalerie Aedes am Pfefferberg, Berlin, 14.03. – 17.04.2008.



05 Ausschnitt aus dem Storyboard des Animationsfilms *Flagrant Délit or the Dream of Liberty* für das französische Fernsehen, 1979-80.

Shumon Basar ist Mitgründer des Magazins *sexymachinery* und Mitherausgeber der Zeitschrift *Tank*. Er gründete die Curatorial/Design-Gruppe *Newbetter* und ist erster Direktor für Curatorial Practices and Cultural Projects an der Architectural Association in London, wo er mit Stephan Trüby die Ausstellung *The World of Madelon Vriesendorp* kuratierte. Zudem ist er Mitglied des Doktorprogramms *Research Architecture* am Goldsmiths College. Publikationen: *Cities from Zero* (London 2007), *With/Without* (Dubai 2007); *Did Someone Say Participate* (Cambridge/MA, Frankfurt a. M. 2006).

Paul Benz (*1934) ist Verwalter der St. Georgener Museen (Heimatmuseum Schwarzes Tor, Deutsches Phono Museum). www.deutsches-phono-museum.de

Sabine Breitwieser (*1962) ist freie Kuratorin und lebt in Wien. Generalsekretärin von CIMAM, dem International Committee of ICOM (International Council of Museums) for Museums and Collections of Modern Art. Von 1988 bis 2007 Kuratorin und von 1991 bis 2007 Künstlerische Leitung und Geschäftsführerin der Generali Foundation (Gründungsdirektorin). Mehr als 80 Ausstellungen und Projekte in Österreich und im Ausland, darunter momentan in Vorbereitung eine Ausstellung am Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Herausgeberin zahlreicher Publikationen.

Clegg & Guttman, Michael Clegg (*1957) und Martin Guttman (*1957) sind Künstler und arbeiten seit 1980 gemeinsam an Projekten. Maßgeblich ist die Auseinandersetzung mit der Funktion von institutionellen oder historischen Räumen. Beteiligung an der *documenta 8* (1987) und der 46. Biennale di Venezia (1995). www.galerie-nagel.de

Tacita Dean (*1965) ist Künstlerin. Studium an der Falmouth School of Art und Slade School of Fine Arts in London. Einzelausstellung im Schaulager Basel (2006), Guggenheim Museum New York (2007), Kunstverein Düsseldorf (2002). Teilnahme 51. Biennale di Venezia (2005). 1998 Nominierung für den Turner Prize und 2006 Gewinnerin des Hugo Boss Preises. www.tacitadean.net

Ehmann/Farocki ist eine KuratorInnen-Partnerschaft zwischen Antje Ehmann (*1968, Autorin, Filmwissenschaftlerin und -kuratorin) und Harun Farocki (*1944, Autor, Filmemacher und -kurator). Gemeinsame Projekte: *Selbstbilder/ Fremdbilder* (Kölnischer Kunstverein, 2003), *Einseitig perforiert, schmaler Steg*. Filme auf 16mm (MUMOK 2005), *X Wohnungen, Suburbs* (Hebbel am Ufer, Berlin 2004/2005), *Wie in einem Spiegel* (Filmmuseum Wien 2006) und *Kino wie noch nie* (Generali Foundation, Wien 2006 und Akademie der Künste, Berlin 2007). Publikation: Antje Ehmann, Harun Farocki (Hg.): *Kino wie noch nie*, Köln 2006.

Elmgreen & Dragset, Michael Elmgreen (*1961) und Ingar Dragset (*1969) sind Künstler und arbeiten seit 1995 gemeinsam. Ausstellungsbeteiligungen u. a. Skulptur Projekte Münster 07 und *Made in Germany* (Hannover 2007). Einzelausstellungen u. a. *This is the First Day of My Life* (Malmö Konsthall 2007), *This is not for you* (T-B A21, Wien 2006), *Prada Marfa* (Texas 2005), *The Welfare Show* (Bergen, London, Wien, Toronto 2005/06). 2002 Preis der Nationalgalerie für junge Kunst. www.nicolaiwallner.com

VALIE EXPORT (*1940) ist Künstlerin. Zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen, u. a. *documenta 6* (1977), Biennale di Venezia (1980, 2007), 2. Moskauer Biennale (2007), sowie zahlreiche internationale Film- und Videofestivals. Einzelschauen u. a. National Film Theatre London (1987), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (1997), Akademie der Künste Berlin (2003), Centre Georges Pompidou (2007). Seit den 1980er-Jahren verschiedene Gastprofessuren, u. a. University of Wisconsin-Milwaukee, San Francisco Art Institute, Universität der Künste Berlin. Seit 1995 an der

Dr. Harald Falckenberg (*1943) ist Vorsitzender des Kunstvereins Hamburg und Sammler junger zeitgenössischer Kunst. Lebt und arbeitet in Hamburg.

Thomas Grässlin (*1957) ist Sammler. Die Sammlung Grässlin wurde in den 1950er-Jahren gegründet, seit den 1980er-Jahren wird sie in zweiter Generation von allen Grässlin-Geschwistern gemeinsam fortgeführt und erweitert. Zur Sammlung zählen der eigene Kunstraum und das Projekt Räume für Kunst in St. Georgen. Seit 1995 werden leerstehende Ladenflächen mit Werken aus der Sammlung temporär bespielt. Ausstellungen im Kunstraum bislang: Mike Kelley, Martin Kippenberger und Albert Oehlen (Juni 06 – März 07) und Kai Althoff, Cosima von Bonin und Jan Timme (April 07 – Januar 08). www.sammlung-graesslin.eu

Ingvild Goetz ist Sammlerin und Mäzenin. In ihrem von Herzog & de Meuron gebauten Privatmuseum in München zeigt sie wechselnde Sammlungspräsentationen wie Die Wohltat der Kunst. Post\Feministische Positionen der neunziger Jahre (2003). Die Ausstellung fast forward. Media Art Sammlung Goetz (2003/2004) sowie ein Teil des Ausstellungszyklus Imagination Becomes Reality (2006/07) wurden im ZKM Karlsruhe gezeigt. Produktion und Publikation zahlreicher Ausstellungskataloge. www.sammlung-goetz.de

Peter Hanappe ist Projektleiter am Sony Computer Science Laboratory in Paris. Forschungsprojekte im Bereich der Nachhaltigkeit gesellschaftlicher, ökonomischer und technologischer Entwicklungen, u. a. spezialisiert auf Tagging-Systeme. Zusammenarbeit mit Armin Linke, dabei maßgebliche konzeptuelle Entwicklung der technologischen Basis von Phenotypes/Limited Forms.

Jürgen Harten (*1936) ist Ausstellungsmacher, Autor und Herausgeber. Sekretariatsleitung der documenta 4 (1968). Ab 1969 wissenschaftliche Assistenz und Vertretung des Direktors, anschließend von 1972 bis 1996 Direktor der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf und Mitglied im Board of CIMAM. Bis Ende 1999 als Gründungsdirektor im Vorstand der Stiftung museum kunst palast in Düsseldorf. Ausstellungen u. a. Berlin-Moskau (Martin-Gropius-Bau, Berlin 2003) und Caravaggio (Stiftung museum kunstpalast 2006).

Jabornegg & Pálffy, Christian Jabornegg (*1956) und András Pálffy (*1954) sind Architekten. 1985 Gründung des gemeinsamen Büros. Zahlreiche internationale Projekte, u. a. Generali Foundation Wien (1995), Ausstellungsräume Fridericianum zur documenta X (1997). Verschiedene Lehrtätigkeiten an Hochschulen, u. a. Wien, Graz, München, Stuttgart.

Armin Linke (*1966) ist Künstler und arbeitet an Schnittstellen von Fotografie und konzeptuellen Präsentationsformaten. Auf Grundlage des umfangreichen Bildarchivs entstehen unterschiedliche Projekte, u. a. Phenotypes/Limited Forms (2007) im Rahmen der Ausstellung YOU_ser (ZKM Karlsruhe 2008). Beitrag zur 50. Biennale di Venezia (2003), Ausstellungen u. a. In the Alps (Kunsthaus Zürich 2007), True North (Deutsche Guggenheim, Berlin 2008). Seit 2007 Gastprofessur für Fotografie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. www.arminlinke.com

Ján Mančuška (*1972) ist Künstler. Studium an der Academy of Fine Arts in Prague. Ausstellungen u. a. Künstlerhaus Bethanien (Berlin 2005), Frankfurter Kunstverein (2007), Kunsthalle Basel (2008). Ausstellungsbeteiligungen u. a. 4. berlin biennale (2006), 51. Biennale di Venezia (2005), This is not for you (T-B A21, Wien 2006), zwischen zwei toden / between two deaths (ZKM Karlsruhe 2007), Made in Germany (Hannover 2007). www.meyer-riegger.de

Matthias Michalka ist Kunsthistoriker und Kurator am Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Neben historischen Überblickspräsentationen wie X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre oder Konzept. Aktion. Sprache. kuratierte er Einzelausstellungen zeitgenössischer KünstlerInnen wie Mathias Poledna, Matthew Buckingham, Dorit Margreiter, Katya Sander, Harun Farocki oder Omer Fast. Er unterrichtet an verschiedenen Universitäten und Kunsthochschulen. www.mumok.at

Willem de Ridder (*1939) ist Fluxus-Künstler, Organisator, Radiomacher, Autor und Herausgeber von Zeitschriften (u. a. Hitweek, Suck). Als Fluxus-Pionier Mitbegründer der Mood Engineering Society (MES) und Veranstalter erster Performances und Musikevents (F1960, 4B&1O, Ballet) in Holland. Arbeitete in seiner Galerie Amstel 47 mit Nam June Paik zusammen. 1963 von George Maciunas zum Vorsitzenden von Fluxus in Nordeuropa ernannt und Leiter des European Mail-Order Warehouse/Fluxshop. Retrospektiven in Groningen (1983) und Breda (2003). www.willemeridder.com, www.ridderradio.com

Andreas Siekmann (*1961) ist Künstler, Autor (u. a. Springerin, Texte zur Kunst) und Kurator. Maßgeblich ist seine Auseinandersetzung mit Problematiken der Ökonomisierung des öffentlichen Raums. Ausstellungsbeteiligungen u. a. Documenta11 (2002) und documenta 12 (2007), Skulptur Projekte Münster 07, Occupying Space (München, Rotterdam, Zagreb 2005), This is not for you (T-B A21, Wien 2006). Siekmann kuratierte 2004 mit Alice Creischer die Ausstellung Ex Argentina im Museum Ludwig, Köln. www.galeriebarbaraweiss.de

Stephan Trüby (*1970) ist Architekt, Kurator und Architekturtheoretiker. Architekturstudium an der AA School in London. Lehrtätigkeiten an der AA School, am IGMA der Universität Stuttgart, seit 2007 Gastprofessur an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Mitherausgeber von *architektur_theorie.doc*. Texte seit 1960 und *5 Codes: Architektur, Paranoia und Risiko in Zeiten des Terrors*. 2007 erschien von ihm das Buch *Exit-Architektur. Design zwischen Krieg und Frieden* sowie *The World of Madelon Vriesendorp* (mit S. Basar). Er ist Gründer der Architektur-, Design- und Consultingfirma Exit Ltd.

Madelon Vriesendorp (*1945) ist Künstlerin und lebt in London. Zusammen mit ihrem Mann Rem Koolhaas, Elia und Zoe Zenghelis gründete sie 1975 das Office of Metropolitan Architecture (OMA). Zahlreiche Publikationen in Zusammenarbeit mit Charles Jencks sowie mit ihrer Tochter Charlie. In jüngerer Zeit entstanden Illustrationen für *Build*, *Domus* und *Abitare*, während sie an Kostümbildern, Gemälden und Kurzgeschichten arbeitete. Die Ausstellung *The World of Madelon Vriesendorp* ist ihre erste Retrospektive.

Heimo Zobernig (*1958) ist Künstler. Beteiligung an verschiedenen internationalen Ausstellungen, u. a. Istanbul Biennale (1992), DOCUMENTA IX (1992) und documenta X (1997), Skulptur Projekte Münster (1997) und 49. Biennale di Venezia (2001). Zahlreiche weitere Ausstellungsprojekte, u. a. MUMOK Wien, ZKM Karlsruhe, Generali Foundation Wien, Witte de With Rotterdam und Neue Galerie Graz. Seit 2000 Professor für Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste Wien. www.meyerkainer.com

Armin Zweite (*1941) ist Kunsthistoriker. Seit 2008 Leiter der Sammlung Brandhorst in München. Bis 1990 Direktor der Städtischen Galerie am Lenbachhaus in München, im Anschluss Leitung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. 1983, 1985 und 1987 Kommissar für die Biennale de São Paulo. Seit 2001 Kuratoriumsmitglied der Jürgen-Ponto-Stiftung der Dresdner Bank. Mitkurator der Ausstellung aktuell '83 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, Kurator der Retrospektive von Bernd und Hilla Becher im K21 (Düsseldorf 2003). Herausgeber von *The Düsseldorf School of Photography* (München 2008).

Willem de Ridder und Wim T. Schippers / 005, 007
Willem de Ridder / 016 (06, 07)
Ulrich Schwarz / 016 (01), 019, 021, 033 (03)
Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection / 016 (02, 04)
Wim van der Linden © Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection / 016 (05)
Kuehn Malvezzi / 016 (03), 033 (04)
George Maciunas / (017)
VALIE EXPORT; VBK Wien, 2008 / 032
Archiv Heimo Zobernig; VBK Wien, 2008 / 035, 037, 044, 045
Wolfgang Günzel / 047, 049, 131, 133, 142 (01, 02)
Martine Castorino / 062 (01)
Leif Hansen / 062 (02)
Thor Brodreskift / 062 (03, 04)
Jan Mančúška, Courtesy Meyer Riegger, Andrew Kreps Gallery / 063
Jens Ziehe, Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin / 064
Werner Kaligofsky / 067, 069, 078
Generali Foundation / 079
Egbert Haneke / 081, 083, 093
Christian Kerez / 092 (01, 02)
VG Bild-Kunst, Bonn 2008 / 092 (03, 04), 142 (03)
Armin Linke / 097-127, 171, 173, 182 (03, 04)
Stiftung Grässlin / 143
Tacita Dean / 145, 147
Maria Giiissen / 158
Archiv Kunsthalle Düsseldorf / 159
Tobias Wootton / 161, 163, 168 (02), 169 (05)
Jyrgen Überschaer / 168 (01, 03), 169 (04, 06)
Johanna Hoth / 182 (01, 02)
Peter Hanappe, Sony CSL, Paris / 183
Shurmon Basar / 185, 187
Charlie Koolhaas / 194 (01, 02)
Aedes / 194 (03, 04)
Madelon Wriesendorp und Teri Wehn-Damisch / 195

Impressum

Herausgeber / Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe
Ausstellungsdesign und kuratorische Praxis Prof. Wilfried Kühn

Redaktionsleitung / Doreen Mende

Redaktionsassistentz / Samuel Korn, Alice Wilke

Redaktion / Katharina Domokosch (This is what we share), Felicity Grobien (This is what we share), Johanna Hoth (Phenotypes/Limited Forms), David Howoldt (Zwei Privatsammlungen), Samuel Korn (Sammlung Zobernig, Generali Foundation, Phenotypes/Limited Forms), Sophie Remig (Candida Höfer. Werkgruppen seit 1968), Felix Vogel (St. Georgen), Sarah Waldschmitt (Konzept. Aktion. Sprache.), Alice Wilke (Fluxshop, Musée d'Art Moderne)

Redaktionsanschrift / Displayer, Ausstellungsdesign und kuratorische Praxis
Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe
Lorenzstraße 15
76135 Karlsruhe

www.displayer-hfg.de displayer@hfg-karlsruhe.de

Lektorat / Anne Krause (deutsch), Brian Currid, Rodney LaTourelle (englisch), Megan Sullivan (Endlektorat englisch)

Übersetzung Englisch / Steven Lindberg (Abstracts, Vorwort)

Design und Layout: / Double Standards, Berlin – Chris Rehberger, Anne Hilken

Papier / Umschlag ProfiSilk, Inhalt SoporSet und ProfiGloss

Schrift / Helvetica Neue LT

Druck / E&B Engelhardt und Bauer, Karlsruhe

Displayer ist eine Publikation des Studiengangs Ausstellungsdesign und kuratorische Praxis an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Er setzt die praktische und theoretische Studienarbeit in öffentlichem Format fort. Ausgangsmaterial für die Publikationsreihe sind Inhalte der Seminare. Redaktionsmitglieder sind jeweils die SeminarteilnehmerInnen.

InhaberInnen von Bildrechten, die wir nicht ermitteln konnten, bitten wir um Kontaktaufnahme.

Dank / Shumon Basar, Paul Benz, Sabine Breitwieser, Michael Clegg, Tacita Dean, Willem de Ridder, Ingar Dragset, Antje Ehmman, Michael Elmgreen, VALIE EXPORT, Harald Falckenberg, Harun Farocki, Ingvild Goetz, Peter Gorschlüter, Thomas Grässlin, Wolfgang Günzel, Martin Guttman, Sophia Haas, Nanette Hagstotz, Peter Hanappe, Bettina Haneke, Egbert Haneke, Annette Hans, Jürgen Harten, Larissa Hilbig, Achim Hochdörfer, Uwe Hochmuth, Candida Höfer, Werner Kaligofsky, Kurt Klädler, Armin Linke, Ján Mančuška, Matthias Michalka, Vanessa Joan Müller, Susanne Neuburger, András Pálffy, Andreas Siekmann, Peter Sloterdijk, Stephan Trüby, Jyrgen Überschaer, Madelon Vriesendorp, Nora Wagner, Tobias Wootton, Heimo Zobernig, Armin Zweite.

Displayer ist im ausgesuchten Buchhandel erhältlich. Direktbestellungen bitte an info@pro-qm.de oder www.pro-qm.de

Produziert mit freundlicher Unterstützung durch / E&B Engelhardt und Bauer, Karlsruhe
Double Standards, Berlin

Copyright / AutorInnen und Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, März 2008.
ISBN-13: 978-3-930194-07-0