

A SPACE FOR CON
TEMPORARY ART
KÜHN MALVEZZI

ROGER BAHNHOF
ACTION IM HAMBUR
FIAN FLICK COLLE
FRIEDRICH CHRIS

Kontext

Wilfried Kühn –Ausstellen handelt vom Präsentieren und Repräsentieren. Es werden nicht nur Dinge präsentiert, sondern auch Personen repräsentiert – als Künstler, Sammler, Kuratoren, aber auch als Besucher. In welcher Form werden die involvierten Subjektivitäten zum Thema der Ausstellung zeitgenössischer Kunst?

Boris Groys –Es geht um Subjektivität und Kontext. Denn jedes Ausstellen bedeutet ein Spiel zwischen dem Ausgestellten und dem Kontext und Background. Das ist die alte ästhetische Regel: Es geht eigentlich nicht um Form, sondern um Form und Hintergrund. Damit das, was ausgestellt wird, überhaupt gesehen werden kann, muss es sich vom Hintergrund unterscheiden. Diese Suche nach der Differenz, nach Unterscheidungskriterien, nach der Fähigkeit, sich vor dem Hintergrund und dem Kontext zu profilieren, ist das Prinzip der Ausstellung. Diese Suche schließt von Anfang an so etwas wie Authentizität aus, denn es kann auch sein, dass meine authentische Subjektivität völlig banal ist. Es ist aber auch nicht schlecht, eine banale Subjektivität zu haben, wenn sie in einem originalen Kontext gezeigt wird. Das ist sogar von Vorteil. Jedes Ausstellen ist ein kompliziertes Spiel zwischen dem Ausgestellten und dem Hintergrund. Und man arbeitet weder mit dem Hintergrund noch mit der Form, sondern mit der Relation zwischen ihnen.

Hintergrund und Kontext lassen sich auf verschiedenen Ebenen verstehen. Einerseits als direkter räumlicher Kontext, zum Beispiel als Raum des Museums; anderer-

seits als Kontext im weiteren Sinn, zum Beispiel das Museum als ideologische Struktur. Ich kann es auch auf den Kontext eines Themas, in dem ein Werk erscheint, beziehen – zum Beispiel Großausstellungen wie Documenta oder Biennale. Im Fall der Friedrich Christian Flick Collection in den Rieckhallen handelt es sich um eine Sammlerausstellung. Wie greifen die Kontexte ineinander?

Jeder Betrachter, der mit einer Ausstellung konfrontiert ist, hat so etwas wie ein inneres Museum, ein Archiv der Erinnerungen an alles, was er bisher gesehen hat. Das bietet einen Exhibitionshintergrund und ergibt so etwas wie ein kollektives Archiv. Es ist das Archiv aller Ausstellungen, aller Projekte, die je stattgefunden haben, die sich eingeschrieben haben in das kollektive Gedächtnis, und das ist der Hintergrund für jede einzelne neue Ausstellung. Ich muss also eine Möglichkeit finden, mich von diesem Archiv unterscheiden zu lassen. Das heißt, etwas zu tun, was in diesem Archiv nicht verschwindet, was nicht noch einmal etwas wiederholt, das wir immer schon gesehen haben und das sich daher gar nicht sehen lässt. Ich muss zunächst einmal die Fähigkeit bekommen, gesehen zu werden. Das kann man nur dann, wenn man die Differenz zu dem schon Gesehenen findet, und dieses schon Gesehene ist das Archiv. Es existiert auf unterschiedlichen Ebenen, zunächst einmal ganz formal in Bezug auf die Arten von Ausstellungen, die ich gesehen habe. Aber es gibt auch politische, soziale, kulturelle und psychologische und andere Kontexte, die berücksichtigt werden müssen.

Installation

Sie haben geschrieben, dass das Museum heute auch ein Archiv der Strategien des Blicks ist und dass es im Museum nicht mehr nur darum geht, Objekte zu sammeln, sondern die Strategien des Blicks in ihren Differenzen zu zeigen. Es besteht ein großer Unterschied zwischen den möglichen Wiedergabeformen im Museum: Das Video einer Performance oder das Foto einer Land- Art-Installation nähern sich dem Bereich – und damit der Strategie des Blicks – der Dokumentation, während die Performance oder die vom Künstler im und nur für das Museum geschaffene Installation ein Ereignis ist, das sich der Situation der Bühne bzw. der Theatralität nähert. Ein weiterer und für das Museum typischer Fall ist die Wiederausstellung einer Arbeit, durch den Künstler selbst oder durch einen Kurator, wodurch sich die Frage nach der Aktualisierbarkeit eines gewesenen Ereignisses stellt. Wo positioniert sich ein Museum zeitgenössischer Kunst in dieser Spannung?

Zunächst beginne ich mit dem Vergleich zwischen Theatralik und dem Museum. Es gibt eine gewisse Parallele, die darin besteht, dass tatsächlich die Ausstellung von heute niemals mehr eine permanente ist. Sie ist größtenteils temporär angelegt und erinnert in diesem Sinne an die Aufführung eines Stücks. Das ist die Analogie zur Bühne. Es gibt aber eine Differenz, die für mich wichtig ist. Die Bühne ist unbetretbar. Und Installation – Museumsinstallation, Installationsausstellung – ist ein realer Raum, der auch betretbar ist und betreten werden muss. Bei Schlingensiefs Parsifal-Inszenierung in Bayreuth ist die Bühne als künstlerische Installation

aufgebaut. Das heißt, man sieht einen Raum, den man, um ihn zu verstehen, eigentlich betreten müsste, aber nicht betreten kann. Auf dieser Spannung baut alles auf. Aber die Ausstellung ist per definitionem der Ort, den man betritt. Was bedeutet das? Wenn man im Raum ist, ist man kein Zuschauer wie im Theater, sondern man muss sich nach einem gewissen Prinzip bewegen. Das meine ich mit Strategien des Blicks und Strategien des Körpers. Diese sind dann nötig, wenn man durch die Konventionen des Ausstellungsbesuchs gezwungen ist, sich in einem realen Raum real zu bewegen, von einem Bild zum anderen. Die heutigen Installationen mit ihrem temporären Status und spezifischen Aufbau zwingen uns, Entscheidungen zu treffen, um etwas zu sehen, weiter zu gehen, einen Rundgang zu machen, zurückzukehren und die daraus folgenden Bewegungen zu reflektieren. Es ist ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der heutigen Installation und dem klassischen Ausstellungsraum, dass die Bewegungen der Körper der Besucher im Ausstellungsraum heute zum Thema der Ausstellung selbst werden. Es werden bestimmte Strukturen und Anweisungen geliefert, die nichts anderes sind als ein System der Selektion. Wenn man die Ausstellung ändert, wird auch dieses System der Bewegung geändert. So wird man sich dessen bewusst, dass man sich im gleichen Raum auf unterschiedliche Weise bewegen kann, und man wird sich seiner eigenen Entscheidungsgewalt, aber auch Verfügbarkeit durch die ausgestellten Gegenstände und durch die anderen Strukturen des Raums bewusst. Ich denke, dass diese Reflektion, diese Sicht-

barmachung, diese explizite Thematisierung der Bewegung der Körper der Zuschauer im Raum, das ist, was die heutige Installationstechnik von der klassischen deutlich unterscheidet.

Es besteht ein bestimmter Widerspruch darin, zeitgenössische Kunst in einem Museum auszustellen. Wenn man von einem Museum der Gegenwart spricht, scheint die Frage der Aktualisierung wichtig, da wir nicht nur eine Art Archiv oder Schatzkammer verwalten können. Mit der Friedrich Christian Flick Collection in Berlin wird eine Sammlung zum ersten Mal ausgestellt, deren Werke unabhängig voneinander bereits in anderen Kontexten zu sehen waren. In der neuen Konstellation folgen die Arbeiten jetzt einer anderen Logik, denn sie wurden nicht für diesen Ort geschaffen. Produzieren diese Arbeiten jetzt, indem sie von den Kuratoren zusammengestellt neu aufgebaut werden, einen neuen Raum? Ist die einzelne Arbeit dann auch eine andere? Oder gibt es so etwas wie eine Wiederkehr der Arbeiten?

Ich denke nicht. Kunsthistorisch gesehen sind wir in der Situation, dass in Bezug auf die Relation zwischen Form und Hintergrund, zwischen Form und Kontext fast die ganze Arbeit auf der Seite des Kontexts stattfindet und nicht auf der Seite der Form. Die klassische avantgardistische Periode der Formschaffung ist vorbei. Und so ist auch durch die Installationspraxis der letzten Jahre unser Bewusstsein für diese Zusammenhänge und Kontexte geschärft worden und inzwischen ist für uns die Einheit der Kunstrezeption nicht die individuelle Arbeit, sondern der Raum. Ich habe in Topologie der Kunst versucht zu zeigen, dass wir in der Kunst nicht mit

Gegenständen, sondern mit Räumen arbeiten. Und das bedeutet, dass wir durch das Schaffen eines Raums ein neues Kunstwerk erschaffen. Wir schaffen ein neues Kunstwerk, weil wir es in der heutigen Gegenwartskunst vor allem mit einer Operation der Selektion zu tun haben. Wir nehmen etwas herein und legen etwas anderes beiseite. Dieser Selektionsprozess ist im Grunde nichts anderes als ein Kunst schaffender Prozess. Es ist die Art, in der wir heute Kunst machen. Und wenn wir entscheiden, hier und jetzt gerade das und jenes zu zeigen, dann ist das Ergebnis dieser Entscheidung ein neues Kunstwerk. Bei einer größeren Ausstellung haben wir dabei sicherlich einen komplizierten Fall, eine Überlagerung unterschiedlicher Selektionsprozesse: zunächst ein durch den Sammler vorgenommener Selektionsprozess – und indem der Sammler diesen Selektionsprozess vornimmt, agiert er als Künstler und muss dies auch wissen. Dann der Kurator, der aus dieser Masse noch einmal auswählt und damit auch als Künstler fungiert. Das heißt, wir haben eine Überlagerung der verschiedenen Selektionsprozesse, die ein Kunstwerk mit einer vielfach zerstreuten und problematischen Autorenschaft produzieren. Wir haben es hier mit einer Autorenschaft zu tun, die sich zunehmend der Autorenschaft zum Beispiel beim Film oder bei der Rockmusik nähert: Es gibt ein Buch, es gibt die Verfilmung, es gibt den Schnitt usw. und das Kunstwerk, das wir sehen, ist ein Ergebnis verschiedener auktorialer Prozesse, infolge derer ein Kunstwerk entsteht, das nicht mehr einem Autor zugeschrieben werden kann.

Erzählung

Wir haben bei der Ausstellungsarchitektur für die von Okwui Enwezor kuratierte Documenta 11 die Erfahrung gemacht, dass wir mit den Künstlern, unabhängig vom Medium der Arbeiten, über die Räume kommuniziert haben. Es ist nicht mehr möglich, Künstler mit ihren Objekten nebeneinander zu platzieren, sondern notwendig – das war auch schon die kuratorische Hypothese Enwezors –, Räume nebeneinander und zueinander zu schaffen, Raum-Konstellationen. Diese Idee der Installation des Raums und der Räume zueinander schafft aber auch einen Konflikt, weil in der Raumbildung Abgrenzungen entstehen. Ein mögliches Problem ist, dass diese Räume gegeneinander autark werden. In Kassel haben wir erlebt, dass viele Künstler mehr Abgrenzung suchten, als wir im Zusammenhang zunächst für richtig hielten. Es gibt auch praktische Grenzen: Visuell wie akustisch leise und laute Arbeiten können sich gegenseitig stören und der Kurator entscheidet mit Hilfe der Raumbildung über das Zusammenspiel. Die Frage war immer: Wie bildet sich dadurch eine Gesamtkonstellation?

Enwezor hat viel radikaler und konsequenter als sogar Catherine David die Ausstellung als eine Erzählung und eine Bewegung von einer Episode zur anderen konzipiert. Wenn man diese Dynamik und den Übergang von einem Raum in den nächsten mitberücksichtigt – und das ist die entscheidende Erfahrung eines Besuches solch einer Ausstellung –, handelt es sich um eine Erzählung, die von Anfang an geplant ist, die wie ein Roman funktioniert und in der die einzelne Episode durch diese Bewegung ihre Abgeschlossen-

heit verliert. Wir haben es also mit einer Dramaturgie und mit einer Erzählstruktur zu tun, die übergreifend ist, denn sie überlagert die einzelnen Räume. Es kommt auch noch hinzu, dass dem individuellen Besucher seine Entscheidungen, länger zu bleiben oder weiterzugehen, bewusst werden. Als wenn man ein Buch liest: Man überspringt bestimmte Kapitel, geht weiter, geht wieder zurück. Wir müssen überhaupt nicht heuchlerisch sein und die Priorität des Künstlers behaupten, so dass der Kurator, der Ausstellungsarchitekt oder auch der Sammler oder Besucher nur dazu da zu sein scheinen, um dem Werk des Künstlers zu huldigen – oder, wie man so schön sagt, die Kunst zu vermitteln, die der Künstler schafft. Was eigentlich zu beobachten ist, ist die Komplexität der realen auktorialen Struktur, die Überlagerung der verschiedenen auktorialen Ebenen, die in ihrer Komplexität genau analysiert werden sollen. In diesem Sinne haben wir es hier mit einem Post-Joyceschen Roman zu tun, in dem man verschiedene Erzählstränge verfolgen oder auch wechseln kann. Wir haben also aufgefächerte Erzählstrukturen. Nur müssen wir ganz klar sehen, dass wir inzwischen das gleiche Verfahren für die Kunstproduktion und Kunstrezeption haben. Das ist das Selektionsverfahren: die Entscheidung, etwas aufzunehmen oder nicht. Und das bedeutet eigentlich einen Ausgleich zwischen Künstler und Kurator, aber auch zwischen Künstler und Betrachter.

Selektion

Wie weit ist es ein Widerspruch, eine thematische Ausstellung zu machen und gleichzeitig Künstlerräume, die sich herausprägen, als solche zu behaupten? Mit Blick auf die von Ihnen kuratierte Ausstellung **Traumfabrik Kommunismus** in der Schirn Kunsthalle Frankfurt und unsere dortige Zusammenarbeit: die Installation Ilya Kabakovs, die sowohl als Raum als auch innerhalb der Gesamtinstallation der Ausstellung zu erleben war einerseits; andererseits die Ausstellung der sowjetischen Kunst als Raum, der auch wie eine Installation funktioniert, weshalb es zum Beispiel außerordentlich wichtig war, das weiße Leuchtstoffkunstlicht im Giebel der Kunsthalle einzuschalten und die Installation als rot-grünen Raum im weißen Raum erfahrbar zu machen. Welches Verhältnis zwischen Kurator und Künstler besteht hier in Bezug auf Thema und monographische Elemente?

Die Präsentation der Friedrich Christian Flick Collection in Berlin ist so angelegt, dass ein Teil nach dem anderen gezeigt wird. Mich erinnert das zum Beispiel an die Ausstellung von Thomas Schütte in der Dia Art Foundation, wo das Werk des Künstlers in drei Ausstellungen nacheinander gezeigt worden ist. Bei meiner Ausstellung Traumfabrik Kommunismus habe ich es auch mit einer Vorauswahl zu tun. Das heißt, ich habe aus dem Fundus der staatlichen Sammlungen der Sowjetzeit ausgewählt. Der sowjetische Staat verstand sich als Künstler und traf diese Auswahl im Sinne einer künstlerischen Selbstrepräsentation. Ich habe aus diesem Fundus etwas ausgewählt, um zu zeigen, wie ich diese Selbstrepräsentation aus der heutigen

Kühn Malvezzi im Gespräch mit Boris Groys

— 1997, S. 107–111

— 1997, S. 112–116

— 1997, S. 117–121

— 1997, S. 122–126

— 1997, S. 134–138

— 1997, S. 149–153

— 1997, S. 160–164

— 1997, S. 173–177

— 1997, S. 186–190

— 1997, S. 209–213

— 1997, S. 222–226

— 1997, S. 235–239

— 1997, S. 248–252

— 1997, S. 261–265

— 1997, S. 274–278

— 1997, S. 287–291

— 1997, S. 299–303

— 1997, S. 312–316

— 1997, S. 324–328

— 1997, S. 337–341

— 1997, S. 350–354

— 1997, S. 363–367

— 1997, S. 376–380

— 1997, S. 389–393

— 1997, S. 402–406

— 1997, S. 415–419

— 1997, S. 428–432

— 1997, S. 441–445

— 1997, S. 454–458

— 1997, S. 467–471

— 1997, S. 480–484

— 1997, S. 493–497

— 1997, S. 506–510

— 1997, S. 519–523

— 1997, S. 532–536

— 1997, S. 545–549

— 1997, S. 558–562

— 1997, S. 571–575

— 1997, S. 584–588

— 1997, S. 597–601

— 1997, S. 610–614

— 1997, S. 623–627

— 1997, S. 636–640

— 1997, S. 649–653

— 1997, S. 662–666

— 1997, S. 675–679

— 1997, S. 688–692

— 1997, S. 701–705

— 1997, S. 714–718

— 1997, S. 727–731

— 1997, S. 740–744

— 1997, S. 753–757

— 1997, S. 766–770

— 1997, S. 779–783

— 1997, S. 792–796

— 1997, S. 805–809

— 1997, S. 818–822

— 1997, S. 831–835

— 1997, S. 844–848

— 1997, S. 857–861

— 1997, S. 870–874

— 1997, S. 883–887

— 1997, S. 896–900

— 1997, S. 909–913

— 1997, S. 922–926

— 1997, S. 935–939

— 1997, S. 948–952

— 1997, S. 961–965

— 1997, S. 974–978

— 1997, S. 987–991

— 1997, S. 1000–1004

— 1997, S. 1013–1017

— 1997, S. 1026–1030

— 1997, S. 1039–1043

— 1997, S. 1052–1056

— 1997, S. 1065–1069

— 1997, S. 1078–1082

— 1997, S. 1091–1095

— 1997, S. 1104–1108

— 1997, S. 1117–1121

— 1997, S. 1130–1134

— 1997, S. 1143–1147

— 1997, S. 1156–1160

— 1997, S. 1169–1173

— 1997, S. 1182–1186

— 1997, S. 1195–1199

— 1997, S. 1208–1212

— 1997, S. 1221–1225

— 1997, S. 1234–1238

— 1997, S. 1247–1251

— 1997, S. 1260–1264

— 1997, S. 1273–1277

— 1997, S. 1286–1290

— 1997, S. 1299–1303

— 1997, S. 1312–1316

— 1997, S. 1325–1329

— 1997, S. 1338–1342

— 1997, S. 1351–1355

— 1997, S. 1364–1368

— 1997, S. 1377–1381

— 1997, S. 1390–1394

— 1997, S. 1403–1407

— 1997, S. 1416–1420

— 1997, S. 1429–1433

— 1997, S. 1442–1446

— 1997, S. 1455–1459

— 1997, S. 1468–1472

— 1997, S. 1481–1485

— 1997, S. 1494–1498

— 1997, S. 1507–1511

— 1997, S. 1520–1524

— 1997, S. 1533–1537

— 1997, S. 1546–1550

— 1997, S. 1559–1563

— 1997, S. 1572–1576

— 1997, S. 1585–1589

— 1997, S. 1598–1602

— 1997, S. 1611–1615

— 1997, S. 1624–1628

— 1997, S. 1637–1641

— 1997, S. 1650–1654

— 1997, S. 1663–1667

— 1997, S. 1676–1680

— 1997, S. 1689–1693

— 1997, S. 1702–1706

— 1997, S. 1715–1719

— 1997, S. 1728–1732

— 1997, S. 1741–1745

— 1997, S. 1754–1758

— 1997, S. 1767–1771

— 1997, S. 1780–1784

— 1997, S. 1793–1797

— 1997, S. 1806–1810

— 1997, S. 1819–1823

— 1997, S. 1832–1836

— 1997, S. 1845–1849

— 1997, S. 1858–1862

— 1997, S. 1871–1875

— 1997, S. 1884–1888

— 1997, S. 1897–1901

— 1997, S. 1910–1914

— 1997, S. 1923–1927

— 1997, S. 1936–1940

— 1997, S. 1949–1953

— 1997, S. 1962–1966

— 1997, S. 1975–1979

— 1997, S. 1988–1992

— 1997, S. 2001–2005

— 1997, S. 2014–2018

— 1997, S. 2027–2031

— 1997, S. 2040–2044

— 1997, S. 2053–2057

— 1997, S. 2066–2070

— 1997, S. 2079–2083

— 1997, S. 2092–2096

— 1997, S. 2105–2109

— 1997, S. 2118–2122

— 1997, S. 2131–2135

— 1997, S. 2144–2148

— 1997, S. 2157–2161

— 1997, S. 2170–2174

— 1997, S. 2183–2187

— 1997, S. 2196–2200

— 1997, S. 2209–2213

— 1997, S. 2222–2226

— 1997, S. 2235–2239

— 1997, S. 2248–2252

— 1997, S. 2261–2265

— 1997, S. 2274–2278

— 1997, S. 2287–2291

— 1997, S. 2300–2304

— 1997, S. 2313–2317

— 1997, S. 2326–2330

— 1997, S. 2339–2343

— 1997, S. 2352–2356

— 1997, S. 2365–2369

— 1997, S. 2378–2382

— 1997, S. 2391–2395

— 1997, S. 2404–2408

— 1997, S. 2417–2421

— 1997, S. 2430–2434

— 1997, S. 2443–2447

— 1997, S. 2456–2460

— 1997, S. 2469–2473

— 1997, S. 2482–2486

— 1997, S. 2495–2499

— 1997, S. 2508–2512

— 1997, S. 2521–2525

— 1997, S. 2534–2538

— 1997, S. 2547–2551

— 1997, S. 2560–2564

— 1997, S. 2573–2577

— 1997, S. 2586–2590

— 1997, S. 2599–2603

— 1997, S. 2612–2616

— 1997, S. 2625–2629

— 1997, S. 2638–2642

— 1997, S. 2651–2655

— 1997, S. 2664–2668

— 1997, S. 2677–2681

— 1997, S. 2690–2694

— 1997, S. 2703–2707

— 1997, S. 2716–2720

— 1997, S. 2729–2733

— 1997, S. 2742–2746

— 1997, S. 2755–2759

— 1997, S. 2768–2772

— 1997, S. 2781–2785

— 1997, S. 2794–2798

— 1997, S. 2807–2811

— 1997, S. 2820–2824

— 1997, S. 2833–2837

— 1997, S. 2846–2850

— 1997, S. 2859–2863

— 1997, S. 2872–2876

— 1997, S. 2885–2889

— 1997, S. 2898–2902

— 1997, S. 2911–2915

— 1997, S. 2924–2928

— 1997, S. 2937–2941

— 1997, S. 2950–2954

— 1997, S. 2963–2967

— 1997, S. 2976–2980

— 1997, S. 2989–2993

— 1997, S. 3002–3006

— 1997, S. 3015–3019

— 1997, S. 3028–3032

sondern als ein Sich-Entwickeln vom gefundenen Objekt her.

Diese Entwicklung ist sogar zu erwarten. Ich habe über die Monumentalisierung, die De-Monumentalisierung und die Re-Monumentalisierung der urbanen Räume geschrieben, nämlich dass man urbane Räume, die zum Abriss oder Untergang verdammt sind, durch Veränderung in der urbanen Struktur retten kann – und dass sie immer wieder gerettet werden, New York und Los Angeles sind Beispiele dafür. Wir haben es tatsächlich mehr und mehr mit der Situation einer Architektur auf Zeit zu tun. Und je mehr man auf Zeit baut, desto größer wird der Wunsch, durch das erweiterte Readymade-Verfahren so etwas wie eine Monumentalisierung des Vergänglichen zu ermöglichen.

Sie sehen in der Kunst als Auftraggeber von Räumen auch eine Form situativer und subversiver Möglichkeiten der Stadtentwicklung, nicht nur eine Form der touristischen Stadt, die sich um die Reiseführer-Monumente ordnet – eine Art umgekehrtes Verfahren der Stadtaneignung?

Ja, ein umgekehrtes Verfahren, das zu einem aktiven Umgang mit dieser urbanen Struktur führt mittels einer gewissen Angst – es gibt in unserer Kultur immer noch Angst vor der Kunst. Diese ist nach wie vor unberührbar. So wie man ein Gebäude erhalten kann, wenn man sagt, dort lebt ein Gespenst, so kann man sagen: Hier lebt die Kunst. Und wenn man sagt: Hier lebt die Kunst, ist man vorsichtig. Das ist im Grunde ein Vorurteil, aber dieses Vorurteil funktioniert.

Reliquie

Private Sammler sind, anders als die staatlichen Museen, in der Lage, zeitgenössische Kunst in großen Zusammenhängen zu erwerben, weil sie risikofreudig und unter Einsatz beträchtlicher Mittel kunsthistorisch nicht abgesicherte Positionen zusammentragen können. Im Fall der Friedrich Christian Flick Collection in den Rieckhallen haben wir einen Zwitter: ein staatlicher Museumsbau für die – staatlich kuratierte – Ausstellung einer privaten Sammlung. Das heißt auch: halb Museum, halb Ausstellungshalle. Ist dies ein Modell für ein Museum zeitgenössischer Kunst oder gibt es andere, bessere Modelle?

Wir haben in der letzten Zeit in der Kunst so etwas wie einen Reliquienhandel, denn das Kunstwerk ist in der Moderne zunehmend nicht ein Ding, sondern Ereignis. Was sind dann diese Dinge, die wir im Kunsthandel antreffen? Sie sind nichts anderes als Reliquien, Souvenirs, die man behält, wie man im Mittelalter einen Knochen von Christus oder einen Nagel des Kreuzes aufbewahrt hat. Das war ein Verweis auf ein Ereignis. Ich denke, dass wir es nicht mehr mit Kunstsammlungen zu tun haben, sondern mit Reliquiensammlungen und Reliquienhandel. Wir haben es mit Legenden, Mythen, Erzählungen, Dokumentationen und Reliquien zu tun, die alle in unserer Kultur auf unterschiedliche Art und Weise zirkulieren.

Nimmt die Architektur in Bezug darauf jetzt eine konstante Entwicklung als erweitertes Readymade oder ist ein innovativer Typus zum Beispiel im Bau von Ausstellungsräumen auch möglich?

Ich denke, dass das Readymade-Verfahren sich in der Architektur, wie früher in der Kunst, endgültig etabliert hat. Man ist vom Bau zum Verfahren der Einweihung übergegangen. Man weiht bestimmte Räume ein oder entweiht sie. Die heutige Kunst arbeitet mit Einweihung und Entweihung und man kann nicht mit völlig anderen Verfahren und auf völlig anderer Basis einen Container für diese Kunst schaffen. Man kann sich nur diesem Prozess anschließen und das gleiche mit dem Gebäude tun.

In der Ökonomie der Aufmerksamkeit hat ein Bau für zeitgenössische Kunst heute einen relativ hohen Stellenwert, obwohl die darin auszustellende zeitgenössische Kunst diesen Stellenwert in der breiten Öffentlichkeit nicht besitzt. Es scheint, als gelte der Respekt weniger dem Inhalt als der Institution: Das Museum wird ernst genommen, es besitzt in der öffentlichen Aufmerksamkeit eine Macht, wie sie Kirchen oder Paläste besaßen. Welche Rolle trauen Sie dem Museum angesichts dieses Widerspruchs in der Zukunft zu?

In jeder Gesellschaft verfügen wir über Institutionen, die das Gedächtnis verwalten. Das war früher die Kirche, denn sie hat das Jenseits, den Übergang vom Diesseits zum Jenseits und vom Jenseits zum Diesseits verwaltet. Das Museum säkularisiert Jenseits und säkularisiert Ewigkeit. Die museale Ewigkeit ist keine geistige, sondern körperliche Ewigkeit. Es werden bestimmte Dinge und bestimmte Dokumente aufbewahrt und die müssen verwaltet werden. In diesem Sinne wird das Museum immer da bleiben, solange wir im Modus der säkularen Ewigkeit und des historischen Gedächtnisses

funktionieren. Erst wenn eine Religion zurückkehrt, der die Ewigkeit Gottes wichtiger wird als die historische, dann werden die Museen brennen. Solange das aber nicht passiert, werden sie bestehen. Und es ist augenfällig auch in Bezug auf Flick, dass die Diskussion dann brisant wird, wenn sein Name in Verbindung gerät mit dem Museum – so lange alles im Kunsthandel bleibt, also in Verbindung mit dem Marktgeschehen, ist seine Sammeltätigkeit kein Problem. In dem Moment aber, wenn die Schwelle, die das politische und künstlerische Heute von der musealen Ewigkeit trennt, berührt wird, entzünden sich sofort Kontroversen. Das bedeutet, dass diese Schwelle für unsere Kultur nach wie vor sehr spürbar, sehr wichtig ist. Und das bedeutet, dass wir eine Institution brauchen, die diese Schwelle verwaltet. Außer dem Museum gibt es aber keine Institution, die dafür zuständig wäre, und keine gesellschaftliche Kraft, die eine solche Funktion übernehmen könnte.

Context

Wilfried Kühn –Exhibitions are about presenting and representing. Besides the presentation of objects, there is also the representation of individuals—as artists, collectors, curators and also as visitors. In what form do these subjective identities become the theme of an exhibition of contemporary art?

Boris Groys –It is a question of subjectivity and context. Every exhibition represents an interaction between what is on show and the context, the background. That is the old aesthetic rule: the theme is not form itself, it is form and background. For the exhibit to be seen, it must differ from its background. This search for difference, for differentiation criteria, for the ability to stand out against the background and the context, is the basic principle of any exhibition. From the outset, the search excludes anything like authenticity, because my authentic subjectivity could in fact be completely uninspired. But it is not a bad idea to have an uninspired subjectivity if it is shown in an imaginative context. That can even be an advantage. Every exhibition represents a complicated interaction between the object exhibited and the background. And one works neither with the background nor with the form, but with the relationship between the two.

Background and context can be understood on different levels. Firstly as the direct spatial context, for example a museum space; secondly as the context in a wider sense, for example the museum as an ideological structure. I can also relate it to the context of a subject in which a work appears—for example large exhibitions such as

the Documenta or Biennale. The Friedrich Christian Flick Collection in the Rieckhallen at Hamburger Bahnhof is a collector’s exhibition. How do the contexts interact with each other?

Every viewer confronted with an exhibition has a sort of inner museum, an archive of memories of everything he or she has seen before. This provides a background for the exhibition and creates a sort of collective archive. It is an archive consisting of all the exhibitions, all the projects that have ever taken place and inscribed themselves into our collective memory, and that is the background for each and every new exhibition. I must therefore find a way to stand out against this archive. That means doing something which will not disappear in this archive, something which does not repeat things we have all seen before and go unseen as a result. First of all, I must acquire the ability to be seen. I can only do this if I differentiate myself from the sum of what has been seen before, from the amassed material that constitutes the archive. It exists at different levels, first of all formally in relation to the type of exhibitions I have seen, but there are also political, social, cultural, psychological and other contexts which must be taken into account.

Installation

You have written that the museum of today is also an archive of strategies of seeing, and that the concern of a museum is no longer only to collect objects, but to show the differences in our strategies of seeing. There is a huge difference between the possible forms of presentation in a museum: the video of a performance or photographs of a Land Art installation come close to the field—and the strategy of seeing—of documentation, whereas a performance or an installation created by the artist in the museum and exclusively for the museum is an event which comes close to the situation of the stage, of theatricality. Another case, and one that is typical for the museum, is the re-exhibiting of specific works by artists themselves or by a curator, which raises the question of the extent to which a past event can be updated. What position does a museum of contemporary art occupy in this spectrum?

Let me begin with the comparison between theatricality and the museum. There is a certain parallel in the fact that an exhibition today is never permanent. It is largely temporary in design, and in this sense it is reminiscent of a theatre production. That is the analogy with the stage. But there is a difference which is important for me. The stage is inaccessible to the viewer. But installation—museum installation, installation exhibition—is a real space which the viewer can and must enter. In Schlingensiefel’s Parsifal production at Bayreuth, the stage was designed as an artistic installation. In other words, the audience saw a space that really needed to be entered to be understood, but this was impossible. Everything was built

on this tension. An exhibition, on the other hand, is by definition a place that you can enter. What does that mean? If you are in a space, you are not a spectator like you are in the theatre, you must move according to a specific principle. That is what I mean with strategies of seeing and strategies of the body. These are necessary if you are forced by the conventions of a visit to an exhibition to make real movements in real space, from one picture to another. Modern installations with their temporary status and their specific structure force us to make decisions in order to see something—to move on, to follow the tour, to return, and to reflect on the resulting movements. It is one of the fundamental differences between the installations of today and classical exhibition formats that the movements of the visitors’ bodies within the exhibition space are now becoming a subject of the exhibition itself. Certain structures and instructions are provided which are nothing other than a system of selection. If the exhibition is changed, this system of movement is also changed. Visitors thus become aware that they can move in different ways in the same space, and they also become aware of their own decision-making capacity and the way they are influenced by the exhibits and the other structures of the space. I think that this reflection, this making visible, this explicit focus on the movement of the visitors’ bodies in the space, is what distinguishes modern installation techniques from classical museum design.

There is a certain contradiction involved in exhibiting contemporary art in a museum. If we speak of a

museum of the present, the question of updating appears important because we cannot simply administer a sort of archive or treasure house.

In Berlin, the Friedrich Christian Flick Collection, whose works have already been shown independently of each other in different contexts, is being shown as a coherent whole for the first time. In the new constellation, the works now follow a different logic because they were not created for this place. Now they have been put together by the curators and reassembled, do these works produce a new space? Is the individual work of art now a different work? Or is there such a thing as a recurrence of the works?

I do not think so. In terms of art history, our situation in the relationship between form and background, between form and context, is that almost the whole work now focuses on the context and not on the form. The classical avant-garde period of the creation of form is now behind us. And the installation practice of the past few years has also sharpened our awareness of the interconnections and contexts, so that the unit of art reception for us is no longer the individual work, but the space. In Topologie der Kunst (Topology of Art) I tried to show that in art we are not dealing with objects, but with spaces. That means that by creating a space, we create a new work of art. We create a new work of art because in contemporary art we are dealing with an act of selection. We include something, and we lay something else aside. This selection process is essentially nothing other than a process of art creation. It is the way we create art today. And if we decide in the here and now to show this and

that, the result of this decision is a new work of art. In a large exhibition there is of course the added complication that different selection processes overlap. The first selection process is carried out by the collector. By making this selection, the collector is acting as an artist, and he should know this. Then comes the curator who makes a further selection from this mass of material, also acting as an artist. That means that we have an overlap of various selection processes which produce a work of art with a widely scattered and problematic authorship. This is a concept of authorship which comes closer and closer to the authorship concept in areas such as film or rock music: there is the screenplay, there is the filming, there is the editing, etc. and what we eventually see is the result of a variety of authorial processes, so that a work of art arises which can no longer be ascribed to a single author.

Narrative

With the exhibition architecture for Documenta 11 curated by Okwui Enwezor, our experience was that we communicated with the artists about the space, irrespective of the medium of the works. It is no longer possible to position artists next to each other with their objects. Instead it is necessary—and this was Enwezor’s curatorial hypothesis—to create spaces next to each other and relating to each other, constellations of spaces. But this idea of installing spaces in relation to each other also creates a conflict, because creating spaces also gives rise to separation. One potential problem is that these spaces may become independent of each other. In Kassel we found that many artists wanted more separation than we initially felt appropriate in the context. There are also practical limitations: works of art which are visually or acoustically loud or quiet may interfere with each other, and the curator decides on the interaction between them by the way the spaces are arranged. The question was always how to form an overall constellation.

Enwezor designed the exhibition as a narrative and a movement from one episode to the next—more radically and systematically than even Catherine David did. If this dynamic and the transition from one space to the next are taken into account—and this is the key experience of visiting such an exhibition—the result is a narrative that is planned from the outset, which works like a novel and in which individual episodes lose their self-contained character on account of this movement. We are therefore dealing with a dramaturgy or narrative structure that is all-encompassing, since it overlaps the various

spaces. And individual visitors become aware of their decision to linger or to move on. Just like reading a book: you miss out certain chapters, move on, go back again. There is no need for us to be hypocritical and claim the supreme status of the artist, so that the curator, the exhibition architect or even the collector and the visitor only seem to be there to pay homage to the artist’s work—or, in current parlance, to ‘communicate’ the art. What we actually observe is the complexity of the real authorial structure, an overlapping of the various levels of authorship which should be closely analysed in all their complexity. In this respect, we are dealing here with a post-Joycean novel in which the reader can follow different narrative strands, or jump from one strand to another. The narrative structures are opened out. But we must see clearly that we now have the same process for art production and art reception, i.e. the selection process, the decision to include something or not. And this actually means a balance between the artist and the curator, and also between the artist and the viewer.

Selection

To what extent is it a contradiction to create a thematic exhibition and at the same time to assert the identity of artist-focused spaces with their own distinctive character? If we refer to an exhibition which you curated, **Traumfabrik Kommunismus** (Dream Factory Communism) at the Schirn Kunsthalle Frankfurt and our collaboration there: on the one hand, the installation by Ilya Kabakov which could be experienced both from inside as a separate space and as part of the overall structure of the exhibition; and on the other hand, the exhibition of Soviet art as a space that also worked like an installation, which is why it was so important to use the gallery’s overhead fluorescent lights and to make the installation appear as a red-green space within the overall white space. What relationship is there here between the curator and the artist in relation to the overall theme and monographic elements?

The presentation of the Friedrich Christian Flick Collection in Berlin is designed so that one part is shown after the other. That reminds me, for example, of the Thomas Schütte exhibition at the Dia Art Foundation where the artist’s work was shown in three successive exhibitions. In Traumfabrik Kommunismus, I was also dealing with a preselection. In other words, I made a selection from the state collections of the Soviet era. The Soviet state thought of itself as an artist and made this selection as a form of artistic self-representation. I made a selection from this overall collection in order to show how I see this self-presentation from today’s perspective. The result was an overlapping of different selection processes.

My intention was partly critical, partly explanatory and partly to be just a neutral observer. I treated the curatorial decisions of Kabakov in the same way as I treated the curatorial decisions of the Soviet state, because Kabakov’s work also mainly consisted of making a certain selection from the volume of visual and text material from the Soviet era, with the sole difference that it was not the official selection but a critical selection showing what had not been officially shown. His selection was different from that made by the state. I wanted to use this to express my position as a curator and to state clearly that I drew on both the official decisions and on the material selected by Kabakov. In this manner I wanted to make my position clear as a curator who tries to work with different selection criteria and strategies and relate them to each other. It was therefore important for me that we were dealing with two selection procedures, not just two spaces. For me there is no difference between the Soviet state and Kabakov. For me, the Soviet state is an artist in exactly the same way as Kabakov. Thus I take two artists who have made two different selections from the same volume of visual material, and I try to compare them.

In **Traumfabrik**, you deliberately refrained from using a form of abstraction which would lead to didactic distancing. In other words, the architecture of the exhibition helped to generate a particular visualisation, pictorial language and iconographic power, although not in a figurative sense: there was no set, no mise-en-scène as in a theatre, just the space that could be entered. This space included a number of elements of simplifica-

tion, but it was not abstract. With its colour, its deliberate use of axes and its dense hanging, it definitely created a sense of presence—in this space you really felt as if you were in a world of pictures, not just faced with a number of pictures. To what extent was this form of presentation nevertheless a critical approach?

We know from the history of the Soviet Union that the most ardent Communists and the most faithful followers were largely slaughtered and destroyed. Why? In the Soviet Union it was said that the Soviet power could only be praised in a language which this power itself could understand, not in a language which it could not understand. And that is exactly what I have done. My selection of pictures was an attempt to take the best from this Soviet period, not to criticise it, not to ridicule it, not to look down on it, simply to take what I personally like. But this is nevertheless critical, or can be regarded as critical, because the Soviet power saw itself in a different way. My exhibition differed radically from a typical exhibition in the Soviet period—and it was regarded as an insult by many colleagues in Russia. But I did not follow the preferences and criteria of taste and the aesthetic judgements which applied in the Soviet period; instead, I regarded this period as a dead mass of completely devalued art that had landed in the dustbin of history. The first museums which arose in Europe were attempts to reinterpret and reassess lost civilisations in a completely different way and from a modern perspective. To help us understand what is critical about this exhibition, let us imagine an ancient Egyptian priest who

comes to the British Museum and sees the display of mummies from ancient Egypt there. He would be deeply shocked, although everything is exhibited with great appreciation and admiration. He would probably be deeply unhappy, and would regard it as a great sacrilege, far greater than if these mummies had simply been destroyed. An Egyptian priest would have preferred these mummies to be destroyed instead of aesthetically glorifying them in this way in a completely different context and from a different perspective. In the same way, I feel that my exhibition is a greater sacrilege than any explicit criticism. In the last resort any criticism is powerless, because it still perceives the object of its criticism as being living and dominant. But I tried to treat the Soviet Union in the same way that ancient Egypt is treated. We can never be reckless enough in the way we treat the art of today. It is reckless itself, and we must treat it recklessly. This is the only way to match the spirit and logic of its creation.

That means, for example, that presentation in a white cube is not a purely neutral presentation. On the contrary: the white cube in this sense is no longer a neutral space, it is a space with a historical charge.

The modern work of art is inspired by the desire to leave all of the past behind it, including any narrative. Integrating the modern work into a narrative already means acting against the original intention of the artist.

The collecting artist, who himself makes a selection, is now exhibited, in other words his own work

is collected, switching him from an active to a passive role. To a certain extent, he also becomes categorised. But instead of becoming a fossil in a documentary collection, he becomes the material for a further contextualisation, and this inversion of the roles of collecting and being collected also means that Flick the collector, or even the museum, now switches position from collector to exhibit.

Flick is being exhibited. And it is important that the collection and exhibition bear his name. That means that Flick basically acts as an artist and subjects himself to a power which begins to hold sway over him. It is a process that is no longer controllable, and the whole thing automatically becomes controversial. As soon as I exhibit an artist, a situation arises in which the public discussion can no longer be controlled or steered.

Readymade

In the ideology of the white cube we perceive the principle of what seems to be the greatest possible lack of characteristics: the fewer characteristics the exhibition space has, the better it seems to be. At the same time we know that if it were completely without characteristics, it would no longer interest us because it would be absent. How can a space intended to be as generic as possible have a presence and not be vanishingly absent? And the question of the universality of such a space is always open, especially if we wish to avoid the temptations of a material aesthetic, of narrative and of essentialism that are expressed in the trend of creating luxurious but bare buildings, whether they are built with exposed concrete or steel structures. In our conversion of the Rieckhallen, for example, unlike in Kleihues' conversion of the Hamburger Bahnhof, we did not emphasise the existing steel girders by the use of colour and surface texture, i.e. we did not seek a form of material aesthetics. Instead, we regarded the space approximately as a 1:1 architectural model, a space which is not narrative but which can, as a model of itself, act as a projection surface for various aesthetic approaches and various forms of presentation. But the question remains: is it a form of idealism, because finally one always believes one has created an absence of characteristics of a kind that is not possible?

Like the ZKM in Karlsruhe and the Tate Modern in London, the building for the Friedrich Christian Flick Collection in the Rieckhallen is an example of the increasingly frequent transfer of the readymade principle to architecture. At a certain point in classical modernism we turned

away from the idea that we could create anything like an ideal, absolute work of art. Duchamp brought about this change and transferred everything to the level of selection—and the same is now happening with architecture. Basically this involves selecting the architecture instead of creating it. And then one analyses it to see how it can be adapted to the purposes of art. In this process, it largely retains its status as a readymade and actually thrives on it. Classical architecture—i.e. palaces, churches etc.—was built for eternity, but modern industrial architecture is temporary by design.

Industrial buildings make ideal readymades because of their obvious functionality, their low level of representational aesthetics and their modest design aspirations—because they cannot be suspected of assuming any kind of active symbolic role. But precisely this can easily happen, as a resymbolization has occurred: we all now associate the gallery with industrial premises because almost every gallery show we see takes place under an industrial shed roof. A new ideology of representation has developed, because an industrial building is now actually expected.

I think the important thing is to rescue the temporary character. This readymade process involves a certain element of redemption—an element that is not found in a purpose built museum or art gallery. A factory is built from the outset with the intention of demolishing it again relatively soon. But the fact that an industrial building is not demolished, but used instead as a building for art, a museum, is actually a way of eternalising the temporary, in other words,

extending the strategies of the museum to the building itself. It is not only the urinals and other objects originally designed to be temporary that take on a new life in the museum, a vampire-like life after life—now there are an increasing number of instances of vampire-like architecture, buildings given life after death by the poisoned blood of art, and this is also happening in the Rieckhallen for the Friedrich Christian Flick Collection.

The Rieckhallen in Berlin are situated in an area where the town-planning master plan stipulates that they should be demolished. With the completion of Berlin's new main station Lehrter Bahnhof in the next few years, the development of residential and office buildings is planned for this part of the city. But it is also conceivable that an event like this temporary museum for seven years could stimulate a different development—a situational dynamic in which the temporary inscription of the exhibition building could be extended and perhaps also lead to other unplanned uses. Without wishing to idealise it, this could be a possibility to see urban development in reverse: not as the fulfilment of universal plans, but as a development which takes existing buildings as its point of departure.

This development is even to be expected. I have written about the monumentalisation, de-monumentalisation and re-monumentalisation of urban spaces and suggested that urban spaces which are doomed to demolition or dereliction can be saved by changing the urban structure—and they often are saved, New York and Los Angeles are good examples. We really are dealing increasingly with a situation of temporary architecture. And as

this temporary approach gains ground, the wish to create a sort of monumentalisation of the transient by extending the readymade process also increases.

So you regard art with its ongoing need for new spaces as a sort of situative and subversive potential for urban development, not just part of the tourist city arranged around the monuments in the guide books—a sort of reverse process of appropriating the city?

Yes, a reverse process that leads to an active handling of this urban structure by means of a certain fear—there is still fear of art in our culture. Art is still untouchable. Just like a building can be saved by saying that a ghost lives there, we can also say: art lives here. And when we say that art lives here, people become careful. This is basically a prejudice, but this prejudice works.

Relics

Unlike state museums, private collectors can acquire major ensembles of contemporary art because they can take risks and use considerable funds in bringing together positions that are not yet established in art history. In the case of the Friedrich Christian Flick Collection in the Rieckhallen at Hamburger Bahnhof, we have a hybrid: a state museum built for the exhibition of a private collection—but with a state-appointed curator. That also means that it is half museum, half exhibition hall. Is this a model for a museum of contemporary art, or are there other, better models?

What we have had in the art world in the recent past is like a trade in relics, because the work of art in Modernism is increasingly not an object, but an event. What, then, are these things that are traded on the art market? They are just relics, souvenirs that we keep like people in the Middle Ages kept a bone of Christ or a nail from the cross. It was a reminder of an event. I believe that we no longer have art collections, we have relic collections and trading in relics. We have legends, myths, narratives, documentations and relics, all of which circulate in our culture in different ways.

So is architecture now engaged in a constant development as an extended readymade, or is an innovative type possible, for example in the construction of exhibition spaces?

I believe that the readymade procedure has now become firmly established in architecture, as it previously became established in art. We have passed from construction to the process of

commissioning. Certain spaces are either commissioned or de-commissioned. Art today works with commissioning and decommissioning and we cannot create a container for this art with completely different procedures and on a completely different basis. One can only join in with this process and do the same with the building.

In the economics of attention, a building for contemporary art today has a relatively high status, although the contemporary art exhibited in the building does not enjoy this status among the wider public. It seems that the content is respected less than the institution: the museum is taken seriously, it has a power in public awareness which was formerly enjoyed by churches or palaces. In view of this contradiction, what role do you expect museums to play in future?

In every society we have institutions which act as custodians of memory. Once that was the church, because it administered transcendence, the transition from immanence to transcendence and the transition from transcendence to immanence. The museum secularises transcendence, it secularises eternity. The eternity of the museum is not spiritual, it is a physical eternity. Certain objects and documents are preserved, and they must be administered. In view of this, the museum will always survive as long as we operate in the mode of secular eternity and historical memory. If a religion returns which considers that the eternity of God is more important than historical eternity, that is when the museums will burn. But until that happens, they will continue to exist. And in relation to Flick it is also interest-

ing to note that the discussion becomes controversial when his name is linked with the museum. As long as his name was only mentioned in the art trade, i.e. in connection with the activities of the market, his collecting was not a problem. But when his name touches the threshold which divides the political and artistic present from the eternity of the museum, controversy immediately flares up. That means that this threshold is still very noticeable and important for our culture. And that means that we need an institution which administers this threshold. But apart from the museum there is no institution responsible for this task, nor is there any social force which could undertake such a function.