

**kunst  
lehren  
teaching  
art**

Städelschule  
Frankfurt/Main



Herausgeber/Editors  
Heike Belzer, Daniel Birnbaum

**kunst**  
**lehren**  
**teaching**  
**art** Städelschule  
Frankfurt/Main

Verlag der  
Buchhandlung Walther König



- 39 Kunst lehren. Ein Vorschlag aus Frankfurt  
— *Daniel Birnbaum*
- 60 Es war Fifty-fifty... Die Studenten und ich  
— *Interview mit Thomas Bayrle von Daniel Birnbaum*
- 73 Kunstausbildung jenseits der Modelle der Wirtschaft  
— *Okwui Enwezor*
- 80 Frei sind wir schon. Was wir jetzt brauchen, ist ein besseres Leben  
— *Jan Verwoert*
- 111 John Baldessari im Gespräch mit Studierenden der Städelschule  
— *Michael Eddy, Hanna Hildebrand, Sarah Ortmeier und Jeronimo Voss*
- 126 Kitsch, Zerstörung und Ausbildung  
— *Interview mit Tobias Rehberger von Mai Abu ElDahab*
- 146 Im Lehrerzimmer  
— *Isabelle Graw und Michael Krebber im Gespräch*
- 192 Kunstausbildung und Kunstmarkt  
— *Willem de Rooij und Simon Starling im Gespräch*
- 207 Portikus  
— *Walter Hollensteiner*
- 232 Kochen als Kunst
- 234 Die Sozialgeschichte der Kunst: Über „In the Belly of Anarchitect“  
— *Pamela M. Lee*
- 248 Architektur und Kunst
- 250 Von Raum und Zeit in der Architekturausbildung  
— *Johan Bettum und Mark Wigley im Gespräch*
- 275 Institut für Kunstkritik  
— *Isabelle Graw*
- 284 Skulptur im erweiterten Feld  
— *Wolfgang Winter*
- 275 Der Künstler als Katalysator  
— *Hortense Pisano*
- 316 Auf gute Nachbarschaft  
— *Dietrich Koska*
- 324 Werkstätten, Techniken und Materialien
- 326 Freunde der Städelschule
- 329 Professoren/innen  
— *Vanessa Joan Müller, Niklas Maak und Catherine Wood*
- 331 Ben van Berkel
- 336 Daniel Birnbaum
- 339 Ayşe Erkmen
- 342 Isabelle Graw
- 345 Michael Krebber
- 348 Mark Leckey
- 353 Christa Näher
- 356 Tobias Rehberger
- 359 Willem de Rooij
- 362 Martha Rosler
- 366 Simon Starling
- 370 Wolfgang Tillmans



48	Teaching Art. A Proposal from Frankfurt — <i>Daniel Birnbaum</i>
67	It was Fifty-Fifty. The Students and I — <i>Interview with Thomas Bayrle by Daniel Birnbaum</i>
77	Art Education Beyond the Business Model — <i>Okwui Enwezor</i>
96	Free? We Are Already Free. What We Need Now Is a Better Life — <i>Jan Verwoert</i>
120	John Baldessari Talks to Students of the Städelschule — <i>Michael Eddy, Hanna Hildebrand, Sarah Ortmeier and Jeronimo Voss</i>
136	Kitsch, Destruction, and Education — <i>Interview with Tobias Rehberger by Mai Abu ElDahab</i>
185	In the Teachers' Lounge — <i>Isabelle Graw and Michael Krebber in conversation</i>
200	Art Education and the Market — <i>Simon Starling and Willem de Rooij in conversation</i>
207	Portikus — <i>Walter Hollensteiner</i>
232	Cooking as Art
242	The Social History of Art: On "In the Belly of Anarchitect" — <i>Pamela M. Lee</i>
248	Architecture and Art
261	The Space and Time of Architectural Education — <i>Johan Bettum and Mark Wigley in conversation</i>
281	Institute for Art Criticism — <i>Isabelle Graw</i>
290	Sculpture in the Expanded Field — <i>Wolfgang Winter</i>
309	The Artist as Catalyst — <i>Hortense Pisano.</i>
320	Good Neighbors — <i>Dietrich Koska</i>
324	Workshops, Techniques, and Materials
327	Friends of the Städelschule
329	Professors — <i>Vanessa Joan Müller, Niklas Maak, and Catherine Wood</i>
331	Ben van Berkel
336	Daniel Birnbaum
339	Ayşe Erkmen
342	Isabelle Graw
345	Michael Krebber
348	Mark Leckey
353	Christa Näher
356	Tobias Rehberger
359	Willem de Rooij
362	Martha Rosler
366	Simon Starling
370	Wolfgang Tillmans







Im Rektorat / *In the rector's office*, 2001:  
Jochen Volz, Daniel Birnbaum, Tobias  
Rehberger, Isabelle Graw, Ayse Erkmen,  
Ben van Berkel, Rirkrit Tiravanija,  
Thomas Bayrle





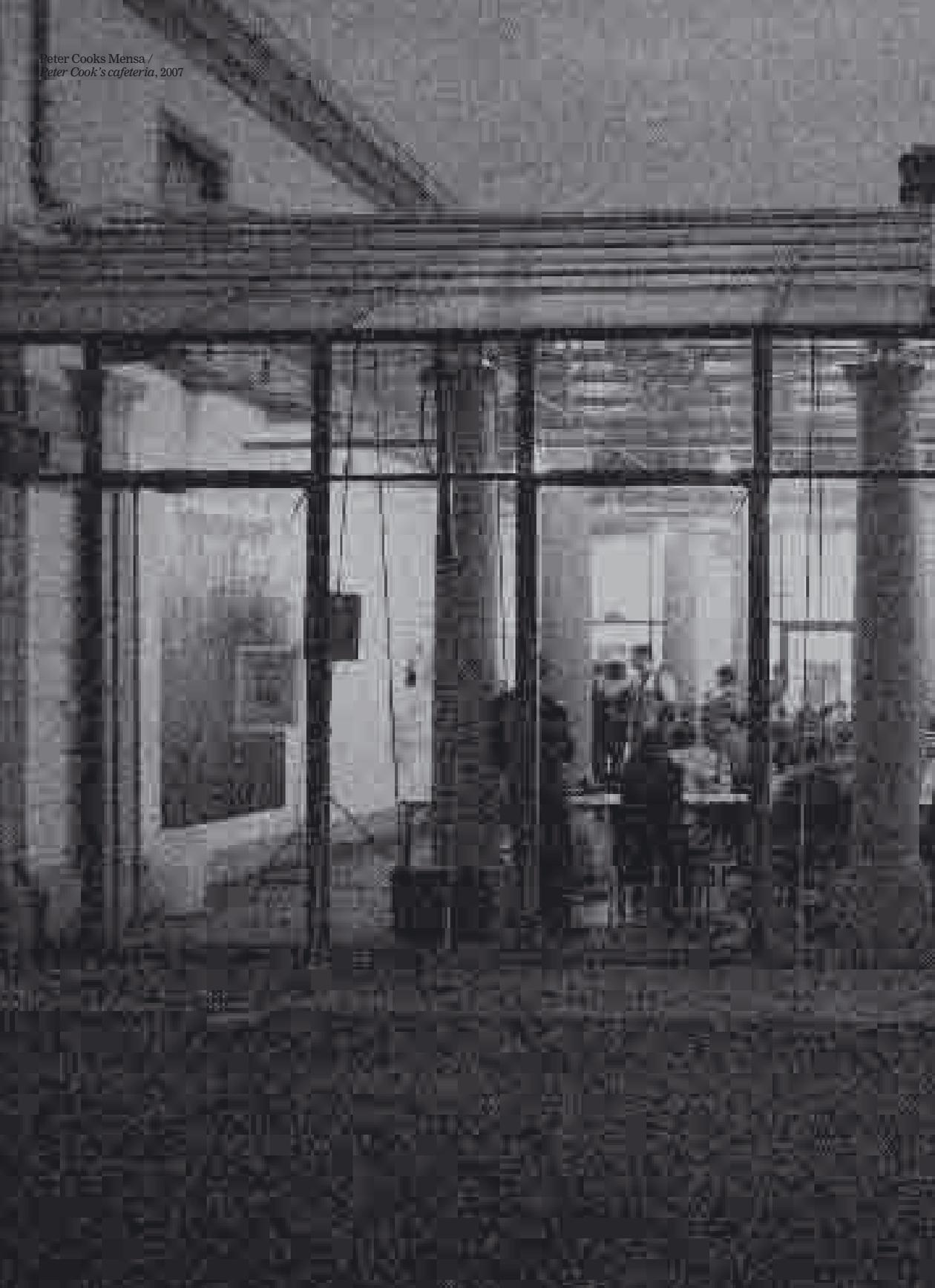










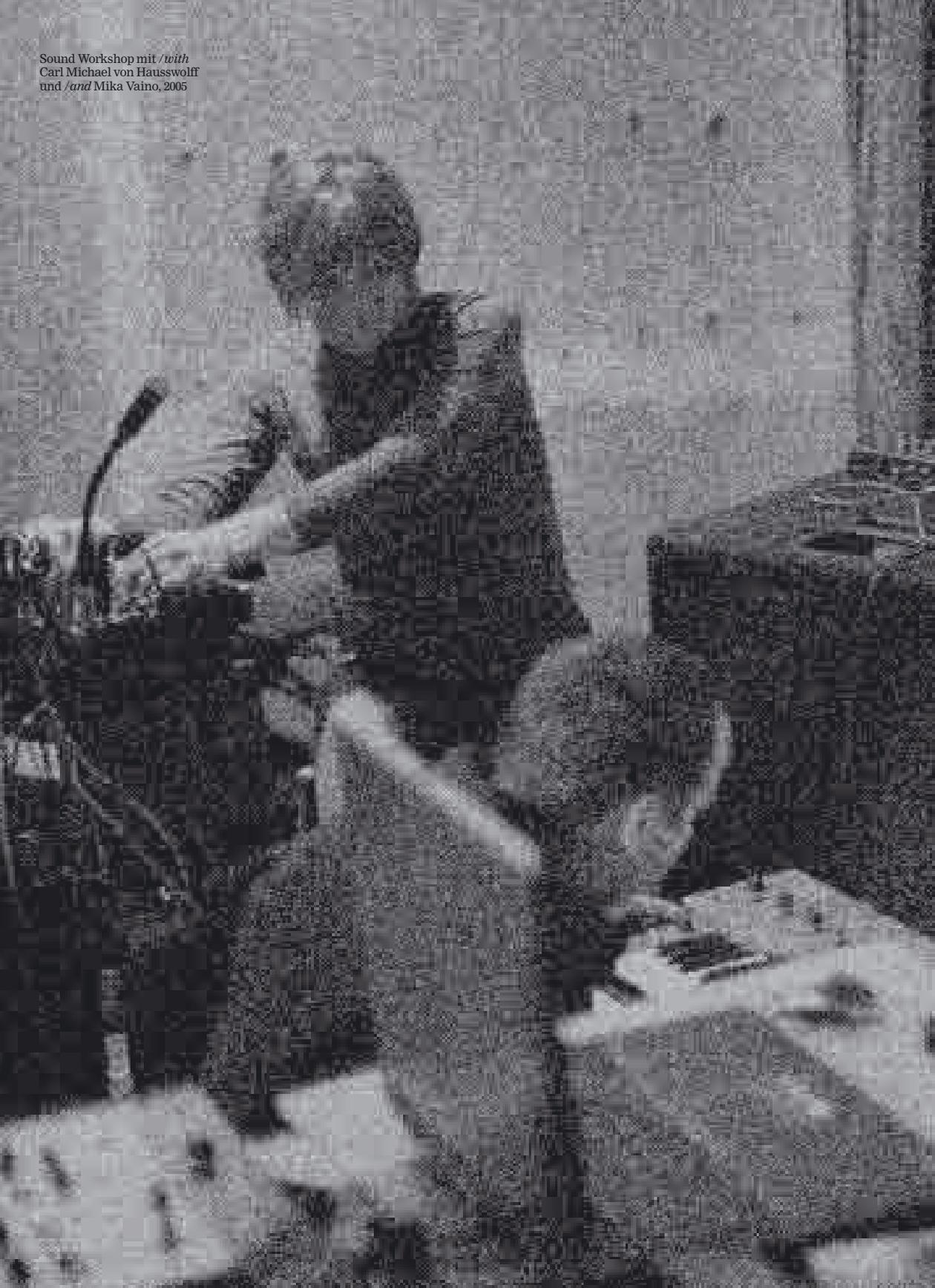








Sound Workshop mit */with*  
Carl Michael von Hausswolff  
und */and* Mika Vaino, 2005

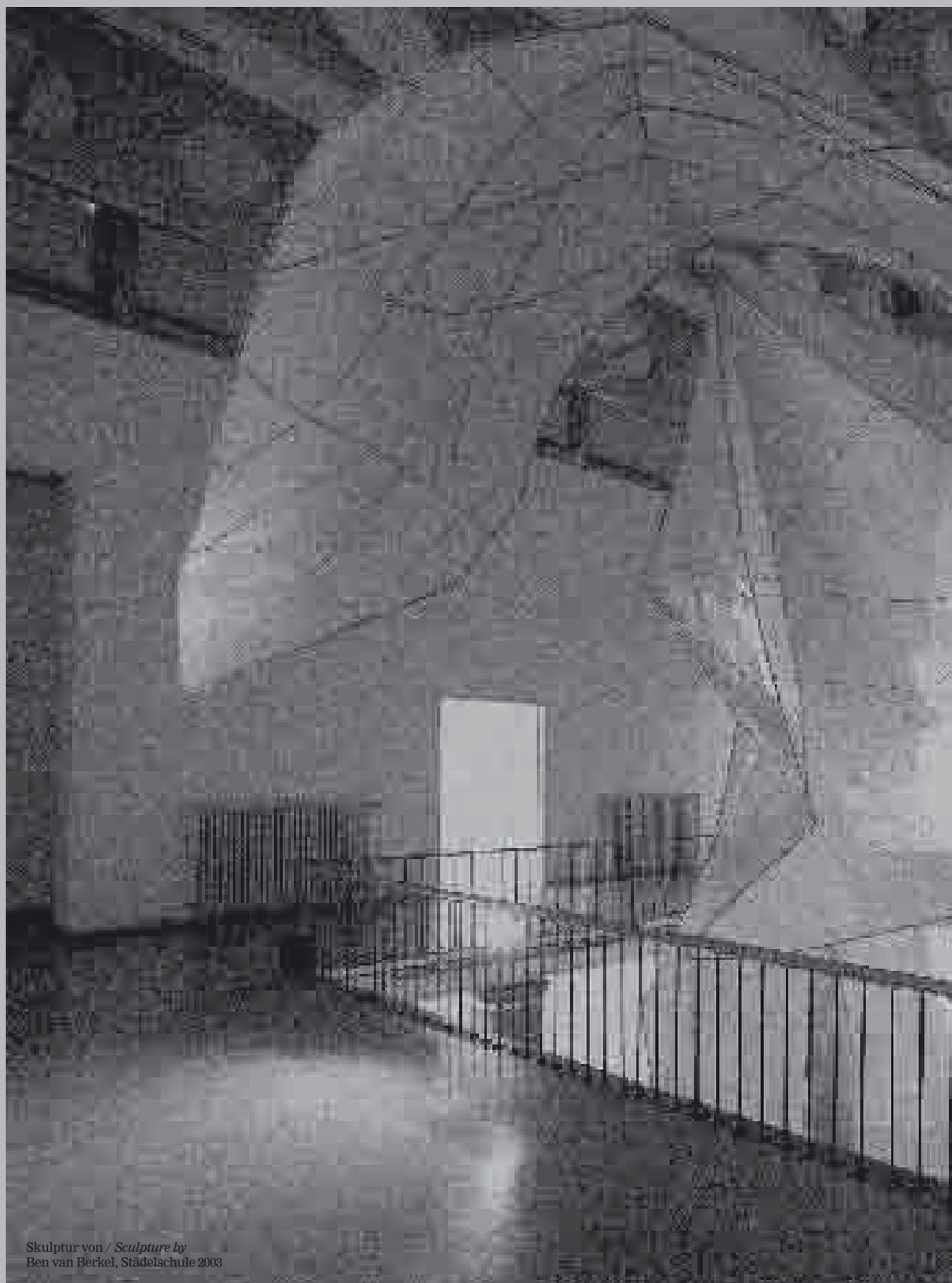




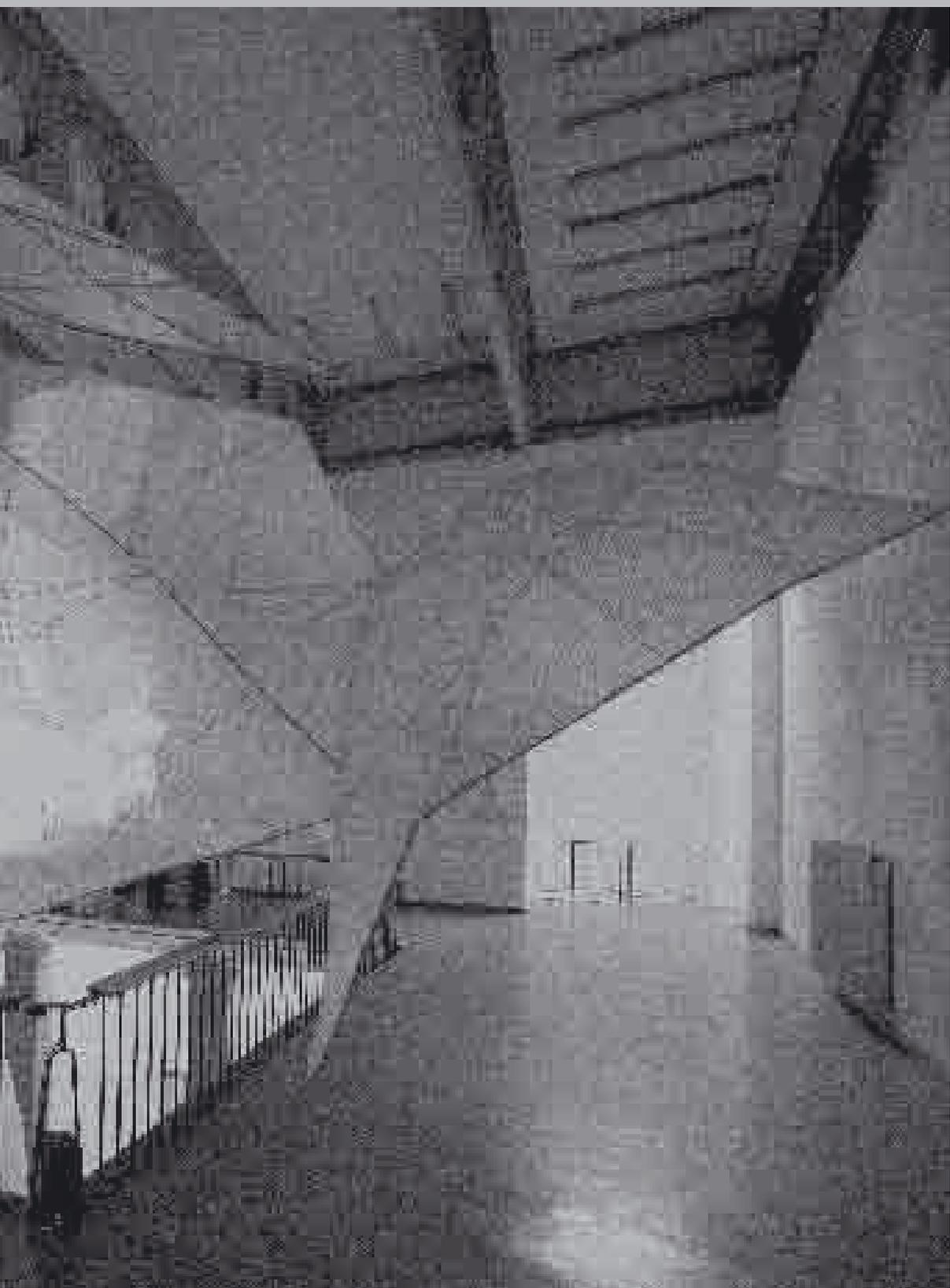
Wolfgang Tillmans mit Studenten /  
*with students, 2006*







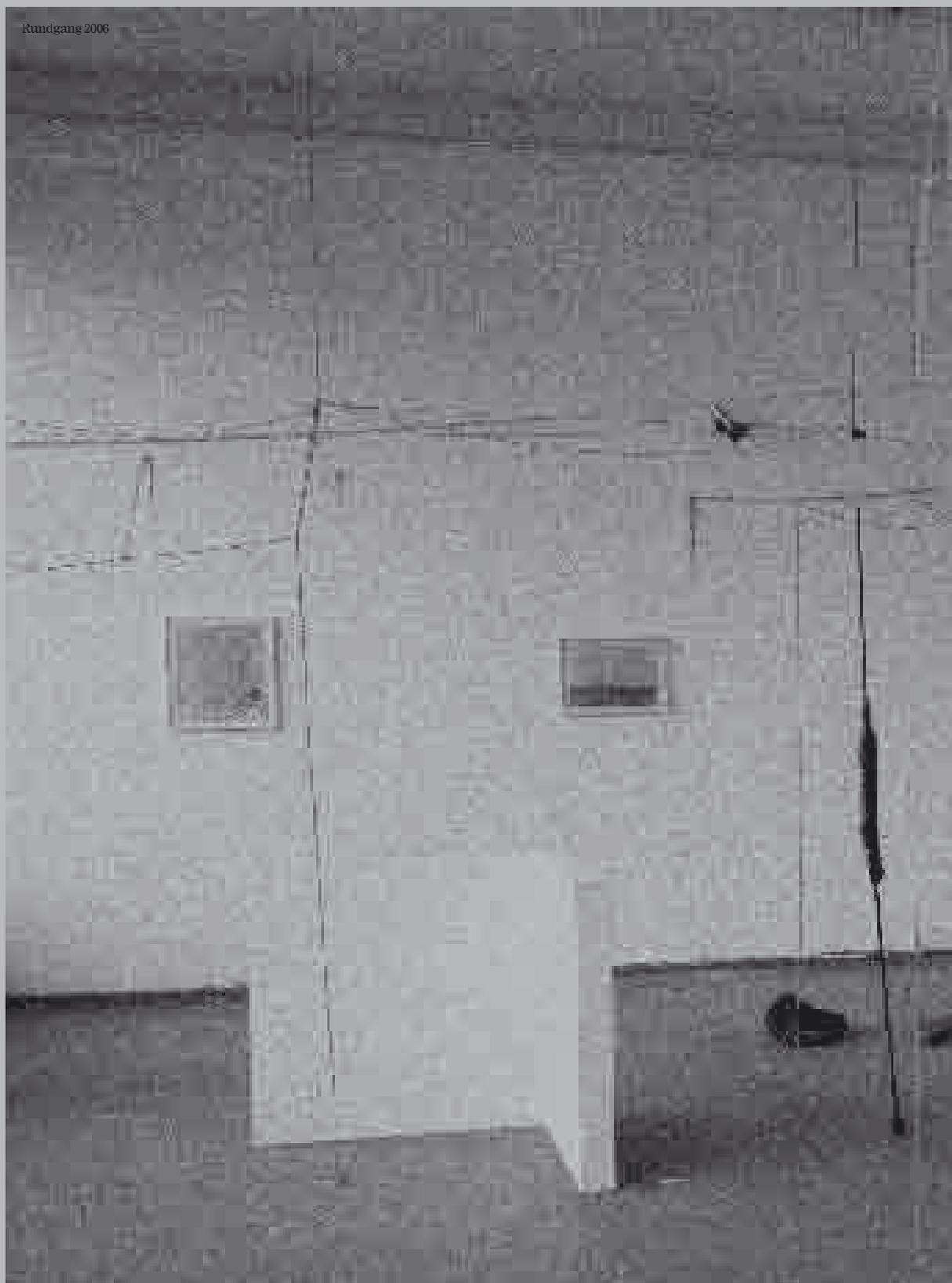
Skulptur von / *Sculpture by*  
Ben van Berkel, Städtelschule 2003

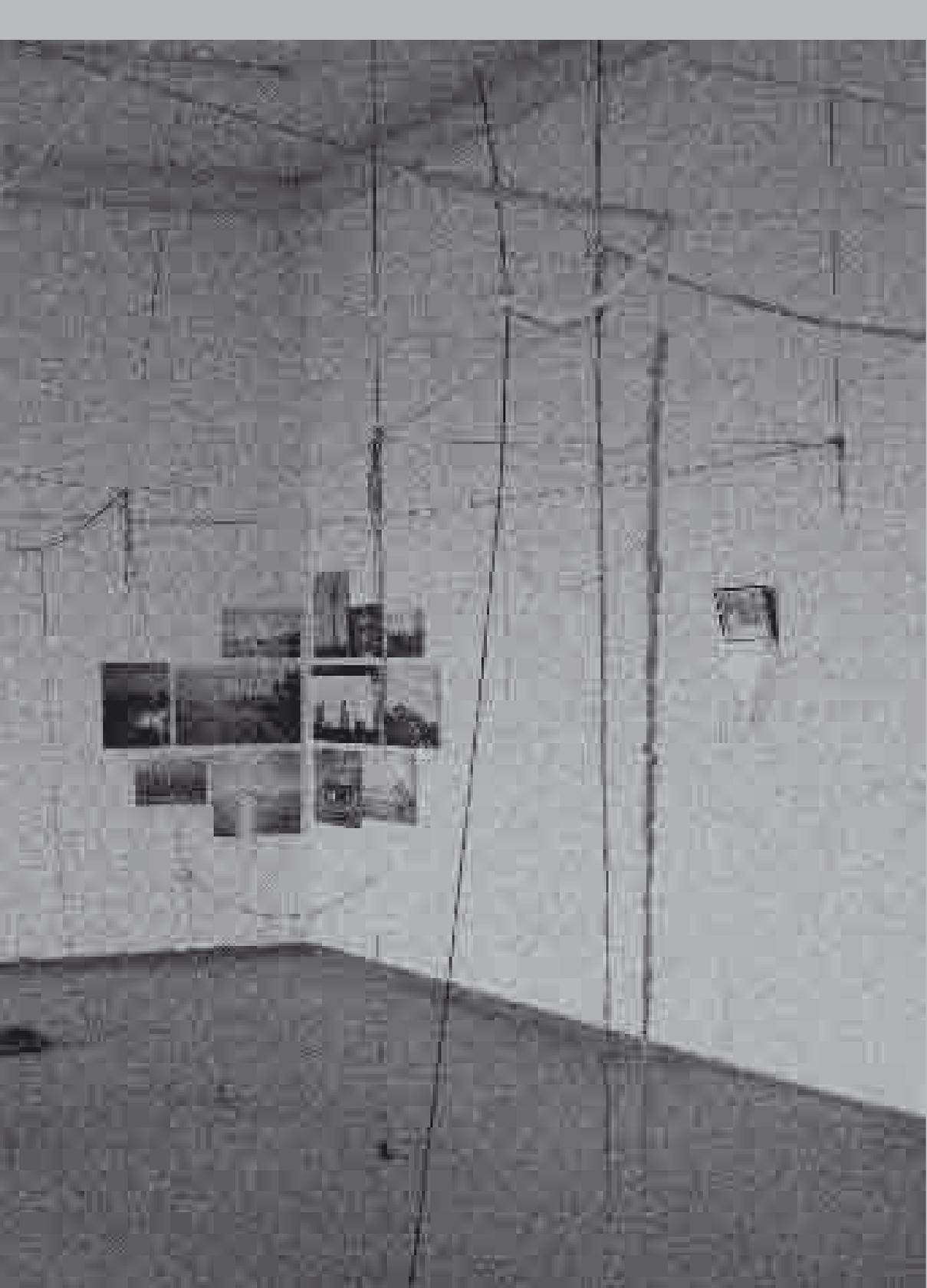






Pamela M. Lee, Pierre Huyghe &  
Rirkrit Tiravanija, Gordon Matta-  
Clark - *In The Belly of An Architect*,  
Portikus 2004



















---

# **Kunst lehren. Ein Vorschlag aus Frankfurt**

\_ Daniel Birnbaum

---

---

Im Sommer des Jahres 2000 erhielt ich ein Fax aus Frankfurt am Main, in dem ich gefragt wurde, ob ich an einer Anstellung als Rektor der Städelschule und als Direktor der Kunsthalle Portikus interessiert sei. Das Fax sah etwas seltsam aus – „aufgrund ernsthafter technischer Probleme“, erläuterte eine von Hand geschriebene Notiz ganz unten auf der Seite. Schon wenige Wochen danach stellte ich mich der Fakultät und den Studierenden vor, und mit einem Mal war ich verantwortlich für eine Institution, von der ich bis dahin nur sehr wenig wusste. Weit mehr als andere Institutionen sind Kunsthochschulen immer lokal ausgerichtet. Wie groß oder international auch immer die Stadt, in der sie sich befinden, die Kunstakademie demonstriert stets Eigenschaften, die man andernorts vergeblich sucht, und das ist wahrscheinlich keine Überraschung. Wer, wenn nicht die jungen Künstler/innen, die in einer Stadt studieren, und die Professoren/innen, die sie unterrichten, sollten wohl die Kunstsituation an einem bestimmten Ort sonst definieren?

Was also war das Typische an der Städelschule, und welche ihrer ursprünglichen Eigenschaften lohnte es sich wohl weiter zu kultivieren? Einige Charakteristika lagen sofort auf der Hand: keine andere mir bekannte Kunsthochschule nimmt Kochen so ernst und hat neben dem Büro des Verwaltungsdirektors eine experimentelle Küche. Das erschien mir ungewöhnlich und interessant genug, um es auch weiterhin zu pflegen. Und keine andere Kunsthochschule, von der ich wüsste, hat ein so ehrgeiziges Ausstellungsprogramm wie das des Portikus. Das waren zunächst einige der Gründe, warum ich diese Position reizvoll fand. Zwar kannte ich etliche hervorragende junge Künstler/innen, die aus dieser Akademie kamen, aber was ließ sich über die Lehre selbst sagen? Gab es ein pädagogisches Programm, vielleicht sogar eine bestimmte Lehrphilosophie? Haben wir jetzt eine?

Letzten Endes dreht sich alles um die einzelnen Künstler/innen. Es war immer und ist auch heute noch unmöglich, die an der Städelschule betriebene Form des Unterrichts auf irgendeine besondere Doktrin zu reduzieren, denn sie hat sich immer auf die inspirierten Beiträge einer kleinen Gruppe starker Lehrerpersönlichkeiten konzentriert, von denen jede ganz unterschiedliche, manchmal einander widersprechende Ansichten über das mitbrachte, was an Kunst (und Architektur) das Entscheidende ist – von Thomas Bayrle, Peter Cook, Ayşe Erkmen und Hermann Nitsch in der jüngeren Vergangenheit bis zu den heute aktiven Ben van Berkel, Isabelle Graw, Michael Krebber, Mark Leckey, Christa Näher, Tobias Rehberger, Willem de Rooij, Martha Rosler, Simon Starling und Wolfgang Tillmans. In Zusammenarbeit mit ihren Studenten/innen sind dies die entscheidenden Leute, die den Charakter der Hochschule bestimmen. Dabei nehmen sie sich alle Freiheit, und es ist meine grundsätzliche Überzeugung, dass diese Freiheit das Allerwichtigste ist. Was sie zu bieten haben, sind nicht nur ihre Erfahrungen und Kenntnisse, sondern letztlich etwas weit Wichtigeres: sie bieten sich selbst als Beispiele dafür an, was es heute bedeutet, Künstler/in zu sein. Das ist wahrscheinlich die wesentlichste Eigenschaft der Städelschule: der einzelne Künstler ist wichtiger als Erziehungsprogramme oder Doktrinen. Eine erfolgreiche Kunsthochschule, so hat es John Baldessari oft gefordert, muss wichtige Künstler/innen an sich binden. Ein hervorragender Bestand an Lehrer/innen macht die Akademie attraktiv für interessante Studierende, die sich gegenseitig unterrichten. Viel mehr als um die Vermittlung besonderer technischer Fertigkeiten (auch wenn deren Kenntnis sehr hilfreich sein kann) geht es um die Teilhabe an einer kollektiven Sphäre spannungsreicher und kritischer Auseinandersetzung.

„Ich glaube wirklich nicht, dass man Kunst lehren kann.“ Das sagt Baldessari in dem Ge-

sprach, das unsere Studenten/innen in diesem Jahr anlässlich seiner neuen Ausstellung im Portikus mit ihm führten. Eine harte Aussage, vor allem, wenn man sie in einem Buch mit dem Titel „Kunst lehren“ abdrucken will. Was also findet denn nun Tag für Tag in einer Hochschule wie unserer eigentlich statt? Schließlich hat Baldessari selbst ein halbes Jahrhundert Kunst unterrichtet, das macht seine Darstellung doch wahrscheinlich sehr realistisch: „Was ich aber glaube ist, dass es zu den vielen Vorteilen einer Kunsthochschule zählt, dass die Studenten Künstlern begegnen, anderen ebenfalls tätigen Künstlern. Der Erkenntnisgewinn dabei liegt darin, dass sie sehen, dass Künstler Menschen sind; Kunst ist nicht irgendetwas Esoterisches, das in Büchern und Zeitschriften und Museen existiert, sie wird von richtigen Menschen gemacht, und manche sind richtige Idioten, manche sind sehr klar, manche kriegen kaum einen geraden Satz heraus. Manche produzieren eine Menge Schrott, manche leisten viel gute Arbeit. Aber zumindest werden die Studenten dieser Erfahrung ausgesetzt.“ Trotzdem bleibt er dabei: „Aber, nein, eigentlich glaube ich nicht, dass man Kunst lehren kann.“ Andere Künstler/innen, die Beiträge zu diesem Buch geleistet haben, würden ihm darin vielleicht nicht ganz zustimmen. Offensichtlich kann Kunst lehren ganz Unterschiedliches bedeuten.

Dies ist ein Buch über die Städelschule von heute und über einige der Aktivitäten, durch die unsere Studierenden in Berührung mit Kunst und Kunsttheorien kommen, aber auch mit praktizierenden Künstler/innen aus aller Welt. Alle, die zu diesem Buch beigetragen haben, waren der Hochschule entweder als Professoren/innen oder als Gäste im Rahmen von Workshops und Seminaren verbunden. Zusätzlich zum permanenten Bestand an Lehrenden geht ein beständiger Strom von Gästen (Künstler/innen, Filmemacher/innen, Autor/innen, Komponist/innen, Architekt/innen,

Köch/innen, Kurator/innen) durch dieses Haus, die zu Vorträgen und Atelierbesuchen verpflichtet werden, und auch die Künstler/innen, die im Portikus ausstellen, werden allesamt in den Lehrbetrieb eingebunden. Seit 2003 hat das zur Hochschule gehörende Institut für Kunstkritik einige der einflussreichsten Philosoph/innen und Kunsthistoriker/innen eingeladen (Michael Fried, Giorgio Agamben, Yve-Alain Bois und viele mehr). Um alle diese Aktivitäten zu dokumentieren, bedürfte es eines weiteren Buches. Erwähnenswert ist auch, dass einige der Gastprofessoren, die nur für einige Semester in Frankfurt blieben, einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben. Was die neunziger Jahre betrifft, ist Martin Kippenberger zweifellos ein solches Beispiel, und in der jüngeren Vergangenheit haben Rirkrit Tiravanija und Jason Rhoades verdeutlichen können, dass man Kunst mit Methoden lehren kann, denen wir zuvor noch nicht begegnet waren.

Die Städelschule ist eine experimentelle Schule, die an der Erforschung der äußersten Grenzen dessen interessiert ist, was Kunst lehren bedeuten kann. Die Aktivitäten des Filmemachers Peter Kubelka in den achtziger und neunziger Jahren, zu denen Musik und Kochen (und sogar lebende Zirkustiere) gehörten, haben einen legendären Ruf. Ein jüngeres Beispiel ist *Gasthof* (2002), eine einwöchige Veranstaltung, in dessen Verlauf die gesamte Akademie zu einer Art Wirtshaus umfunktioniert wurde. Hunderte Künstler/innen und Studenten/innen von anderen Hochschulen wurden zu Ateliereaufenthalten und zur Teilnahme an lebendigen Diskussionen über die Zukunft der Kunst eingeladen. Mit Projekten wie diesem nimmt die Städelschule eine zentrale Stellung in den anhaltenden Diskussionen über die Kunsthochschule als eine der seltenen Zonen ein, in denen Experimentieren trotz des immer einflussreicheren Kunstmarkts und seiner stetig wachsenden Nachfrage nach leicht verkäuflichen Waren noch immer möglich ist.

Das Verhältnis zum Kunstmarkt wird in einigen Beiträgen in diesem Buch thematisiert. In einer vom Kommerz regierten Kunstwelt wächst der Hunger nach Alternativen jeden Tag. Was soll eine Kunsthochschule letzten Endes sein? Sollte sie sich zur mönchischen Einsiedelei machen, in der die Studenten/innen vor den bösen Mächten da draußen geschützt werden, oder sollte sie den Markt geradezu einladen und zu einer Art lebendigem Basar werden? Mir scheint, nichts von beidem wäre gut, und doch hat beides Argumente für sich. Der Druck der Außenwelt wirkt sich sicherlich auch in der Hochschule aus, und wahrscheinlich ist bereits die Vorstellung eines Innen und Außen ein bisschen simpel gedacht. Was „da draußen“ passiert, kann aus pädagogischen Sicht interessant sein. Die Studenten/innen werden zwischen miteinander unvereinbaren Welten zerrieben, ob sie das nun merken oder nicht. Allem voran sollte man sich daran erinnern, dass die Hochschule ein Raum auf Zeit ist, der jungen Künstler/innen das theoretische und praktische Rüstzeug an die Hand geben soll, sich in einer sich stetig verändernden Gegenwart selbst zurechtzufinden. Letzten Endes geht es genau um diese Fähigkeit, sich allein zurechtzufinden. Tatsächlich ist alles andere unwichtig.

Martin Kippenbergers Antrittsvorlesung gehalten von Michael Krebber / *Martin Kippenberger's inauguration lecture held by Michael Krebber, Städelschule 1991*



Peter Kübelka, Konzert und  
Bewirtung für Tiere und Menschen /  
*Concert and Dinner for Animals and  
Humans*, Städelschule 1983







Jason Rhoades, *Costner Complex*  
(*Perfect Process*), Portikus 2001



---

# Teaching Art. A Proposal From Frankfurt

\_ Daniel Birnbaum

---

In the summer of 2000 I received a fax from Frankfurt am Main inquiring if I would be interested in the position of Rector of the Städelschule and Director of its gallery, the Portikus. The fax looked a bit strange — “due to severe technical problems” a hand-written note clarified at the bottom of the page. Just a few weeks later I introduced myself to the faculty and the students, and suddenly I was responsible for an institute I knew very little about. More than most other institutions art schools are always local. No matter how large and international the city, the local art academy will always display features that one cannot find in other places, and this is probably quite natural. Who if not the young artists studying in a city and the professors teaching them year after year should define the local art situation?

So what was typical of the Städelschule, and which original features appeared worthwhile cultivating? Some characteristics immediately stood out: no other art school I know of has an experimental kitchen next to the administrative director’s office and takes cooking as seriously. That seemed peculiar and interesting enough to cultivate. And no other art school I am aware of has an exhibition program as ambitious as that of the Portikus. That was one of the reasons I found the position interesting in the first place. I did know a few great young artists who had come out of the school, but what about the teaching itself? Was there a pedagogical program, even an educational philosophy? Do we have one now?

In the end it’s all about individual artists. It was and still is impossible to reduce the teaching taking place in the Städelschule to any kind of doctrine, because the school has always been centered on the input from a small number of strong teachers, each with different, sometimes opposing views on what art (and architecture) is all about—from Thomas Bayrle, Peter Cook, Ayşe Erkmen, and Hermann Nitsch in the recent past, to Ben van Berkel, Isabelle Graw, Michael Krebber, Christa

Näher, Mark Leckey, Tobias Rehberger, Willem de Rooij, Martha Rosler, Simon Starling, and Wolfgang Tillmans today. Together with their students these key people define what the school is. Doing that they take plenty of liberties, and my true belief is that this freedom is what is most important. What they offer is not only their experience and their skills but ultimately something even more significant: themselves as examples of what it is to be an artist today. This is probably the most essential characteristic of the Städelschule: the individual artist is more important than any educational program or doctrine. A successful art school must involve important artists, John Baldessari has often insisted. A great faculty attracts interesting students, who teach each other. It’s about participating in a collective sphere of challenging and critical exchange, rather than being taught specific techniques (even if knowing certain techniques can be very helpful).

“I don’t think art can be taught. I really don’t,” states Baldessari in the interview our students made with him earlier this year in connection with his recent exhibition at the Portikus. This is a tough statement to print in a book with the title “Teaching Art.” So what is it that is going on day in and day out in a school like ours? After all Baldessari himself has been teaching art for half a century so his account is probably realistic: “I do think that one of the advantages of an art school is that the student gets to meet artists, other artists that are practicing. The value of that is they see that the artists are humans; art isn’t something esoteric that’s in books and magazines and museums, it’s done by real people, and sometimes they’re real jerks, and sometimes they’re very articulate, sometimes they can’t barely get two words out. Sometimes they do a lot of garbage, sometimes they do a lot of good work. But at least the students get exposed to that...” And yet he insists, “But, no, I don’t think you can teach art at all.” Other artists

contributing to this book probably would not quite agree. Obviously teaching art can mean many different things.

This is a book about the Städelschule today and about some of the activities through which our students get exposed to art and to the theories of art as well as to practicing artists from around the world. All the contributors to this book have been linked to our school, either as faculty or as guests for workshops and seminars. In addition to the permanent faculty there is a constant flow of guests (artists, filmmakers, writers, composers, architects, cooks, curators...) coming through the school for lectures and studio visits, and the artists exhibiting in the Portikus all get involved with the school as well. Since 2003 the school's Institute for Art Criticism has invited some of the world's most influential thinkers and art historians (Michael Fried, Giorgio Agamben, Yve-Alain Bois and many others). To document all of these activities we would need another book. Also worth mentioning is that some of the guest professors who stayed in Frankfurt for just a few semesters have had lasting impact. No doubt Martin Kippenberger is an example from the 1990s, and in more recent years Rirkrit Tiravanija and Jason Rhoades made clear that there are ways of teaching art we had not encountered before.

The Städelschule is an experimental school in the sense that we are interested in probing the very boundaries of what an educational institution can be. The filmmaker Peter Kubelka's activities in the 1980s and 90s involving music and food (and even live animals from a circus) are legendary. A more recent example is *Gasthof* (2002) a one-week event during which the whole school was turned into a kind of inn. Hundreds of artists and students from other schools were invited to stay in our studios and to participate in lively discussions about the future of art. Through projects like this, the Städelschule has played a central role in the recent discussions about the art school

as one of the rare zones where experimentation is still possible in spite of an ever more controlling art market and its increasing demand for commodities.

The relationship to the art market is a subject touched upon in several of the contributions to this book. In an art world ruled by commerce the hunger for alternatives is getting stronger every day. What, in the end, should an art school be? Should the school turn itself into a monastery that protects students from the evil forces outside, or should it invite the market in and become a kind of lively bazaar? It seems to me that the answer is neither and both. The pressures of the outside world no doubt bear within the school too, and the idea of an inside and an outside is probably too simplistic. What is "out there" can be of interest for pedagogical reasons. Students are torn between incompatible worlds, whether they realize it or not. Most importantly, we should remember that the school is a temporary space, intended to give young artists the theoretical and practical tools to navigate an ever-changing now themselves. In the end, that capacity to navigate on one's own is what it's all about. Really, nothing else matters.





Rirkrit Tiravanija (mit Mikrofon /with  
microphone), *Gasthof*, Städelschule 2002



*Gasthof, Gruppenbild von/  
group portrait by Carsten Höller  
und /and Miriam Bäckström,  
Städelschule 2002*





# Stadelschule Wintersemester 2005/2006 Vorträge und Veranstaltungen

Mittwoch, 2. November 2005, 19 Uhr, Stadelschule

**"Spaterräume"** Symposium und Diskussionsreihe zur herausragenden Kunstprojekten im Öffentlichen Raum  
 mit: Renan Berle (procurator in progress, Mail), Tom Finkel (Center for Curatorial Studies at Bard College, New York),  
 Janet Lipovsky (Glasgow, London), Todd Kinsman (Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main),  
 Moderator: Daniel Szymanski, Klaus Geyer

Samstag, 18. November und Sonntag, 20. November, 11 - 18 Uhr, Furtak und Stadelschule (Sitzung im Antiquariat Stadelschule)  
**"ACADAMY ANEX STROPOCAL"** Symposium zu Methoden und Möglichkeiten der Kunstvermittlung, u. a. mit: Ingrid Bockert,  
 Michael Böhler, Sabine Bus, Antonia Doger, Aljoscha Giering, David Inverso, Ingrid Isenhardt, Tobias Klaußen, Nelly Karpova,  
 Susann Kimm, Karin Köppler, Gertjan Hertz Meibohm, Jozsef Molnar, Dea Poytiss, Ingrid Rott, Anneli Roth, Angelika Schmitt,  
 Ulrich Schmalz, Günter Traub und den Professoren und Professoren der Stadelschule. [www.academy-refer.de](http://www.academy-refer.de)

Samstag, 22. November, 12 Uhr - 18 Uhr, Antiquariat Stadelschule  
**"Wahrheit und Fiktion"** Vortrag von Jeffrey "Theodor" S. Soderstrom  
 Jeffrey Soderstrom, Autor des gleichnamigen Romans und Mitbegründer der gleichnamigen Theatergruppe  
 (www.theatergruppe-wahrheit-und-fiktion.de) wird im Rahmen des Symposiums "Wahrheit und Fiktion" einen Vortrag  
 halten. Er wird von Ingrid Bockert moderiert. Eintritt frei.

Samstag, 2. Dezember, 11 - 18 Uhr, Stadelschule  
**"Was ist die IV"** Symposium mit Populären gesellschaftliche Themen für die Stadelschule  
 u. a. mit: Alina Cramer (Königsplatz, Autofahrer, Berlin), Ina Sauer (Köln, Anwalt), Uta Toppo (Köln, Anwalt)  
 Das Symposium ist eine Veranstaltung im Rahmen der Ausstellung "Die IV" im Furtak.  
 Ab dem 4. Dezember 2005 im Frankfurter Kunstverein zu sehen.  
 Weitere Informationen unter [www.furk.de](http://www.furk.de)

Freitag, 4. Januar 2006 und Samstag, 5. Januar 2006

## "Eidos" Symposium zu den Grenzen der Schöpfung

*Umgang der Funktionselemente visueller Kultur als ästhetische Form gesellschaftlicher Kommunikation stellt sich die Frage nach einer  
 methodischen Umgang mit der Plastik als Objekt. Inwiefern können diese Objekte als ästhetische und soziale, inwiefern  
 als eine Produktionsprozess und inwiefern als ein Prozess der Kommunikation betrachtet werden? Inwiefern  
 können sie als eine Art von Kunst betrachtet werden? Inwiefern können sie als eine Art von Kunst betrachtet werden?*

Sonntag, 15. Januar 2006, 11 Uhr, Museum für Moderne Kunst

**Eröffnung der Ausstellung "Gut ist, was geht"**  
 mit: Uwe Gellert, Pedro Pablo Kuczynski, Hans-Peter Post, Lukas Sarnat und Wolfgang Tillmans  
 im Saalbereich der Stadelschule.

# Freitag, 10. Februar bis Sonntag, 12. Februar, Kunsttag

- Arbeitsblätter**
- 1. Einmal um die Welt
  - 2. Einmal um die Welt
  - 3. Einmal um die Welt
  - 4. Einmal um die Welt
  - 5. Einmal um die Welt
  - 6. Einmal um die Welt
  - 7. Einmal um die Welt
  - 8. Einmal um die Welt
  - 9. Einmal um die Welt
  - 10. Einmal um die Welt
  - 11. Einmal um die Welt
  - 12. Einmal um die Welt
  - 13. Einmal um die Welt
  - 14. Einmal um die Welt
  - 15. Einmal um die Welt
  - 16. Einmal um die Welt
  - 17. Einmal um die Welt
  - 18. Einmal um die Welt
  - 19. Einmal um die Welt
  - 20. Einmal um die Welt

- Ausstellungen im Furtak**
- Wag Systems** (Ausstellung zur Buchmesse / Kunstmesse)  
 Freitag 7. Dezember 2005, 10 - 22 Uhr  
 Samstag 8. Dezember - 11. Dezember 2005
  - Wag Systems** (Ausstellung zur Buchmesse / Kunstmesse)  
 Freitag 11. Dezember 2005, 10 - 22 Uhr  
 Samstag 12. - 13. November 2005  
 Sonntag 20. November 2005, 11.00 Uhr "Lust und Leid", Museum  
 Furtak
  - Wag Systems** (Ausstellung zur Buchmesse / Kunstmesse)  
 Freitag 7. Dezember, 10 - 22 Uhr  
 Samstag 8. Dezember 2005 - 13. Januar 2006

Stadelschule Hochschule für Bildende Künste, Fachschule  
 Dorschstraße 10, 60311 Frankfurt am Main, Telefon 069 8770000, [www.stadelschule.de](http://www.stadelschule.de)

POSTKUNST im Lernzentrum, Weckmarkt 13, 60311 Frankfurt, Telefon 069 11000710, [www.postk.de](http://www.postk.de)  
 Plakat/Poster Christian Zickler

# Städelschule

2001/2002

Lehrpläne / Unterrichtsinhalte / Lernziele

Dezember

1. Dezember	2. Dezember	3. Dezember	4. Dezember	5. Dezember	6. Dezember	7. Dezember	8. Dezember
9. Dezember	10. Dezember	11. Dezember	12. Dezember	13. Dezember	14. Dezember	15. Dezember	16. Dezember
17. Dezember	18. Dezember	19. Dezember	20. Dezember	21. Dezember	22. Dezember	23. Dezember	24. Dezember
25. Dezember	26. Dezember	27. Dezember	28. Dezember	29. Dezember	30. Dezember	31. Dezember	

Januar

1. Januar	2. Januar	3. Januar	4. Januar	5. Januar	6. Januar	7. Januar	8. Januar
9. Januar	10. Januar	11. Januar	12. Januar	13. Januar	14. Januar	15. Januar	16. Januar
17. Januar	18. Januar	19. Januar	20. Januar	21. Januar	22. Januar	23. Januar	24. Januar
25. Januar	26. Januar	27. Januar	28. Januar	29. Januar	30. Januar	31. Januar	

Februar

1. Februar	2. Februar	3. Februar	4. Februar	5. Februar	6. Februar	7. Februar	8. Februar
9. Februar	10. Februar	11. Februar	12. Februar	13. Februar	14. Februar	15. Februar	16. Februar
17. Februar	18. Februar	19. Februar	20. Februar	21. Februar	22. Februar	23. Februar	24. Februar
25. Februar	26. Februar	27. Februar	28. Februar	29. Februar	30. Februar	31. Februar	

März

1. März	2. März	3. März	4. März	5. März	6. März	7. März	8. März
9. März	10. März	11. März	12. März	13. März	14. März	15. März	16. März
17. März	18. März	19. März	20. März	21. März	22. März	23. März	24. März
25. März	26. März	27. März	28. März	29. März	30. März	31. März	

Veranstaltungen und Veranstaltungen  
Sommersemester 2008

STÄDELSCHULE

5. Mai - 18. Juni 2008 **Portrait Ausstellung**  
Marjanne Peiro / Thomas Saracino / Marcello Stefan / Johannes Aichner

6. Mai 2008, 19 Uhr  
**Coordination des Intermittents et Précaires d'Île de France**  
(Künstlervortrag aus Frankreich)

11. Mai 2008, Tagung  
Patterns of Displacement,  
Markus Groß, Lisa Lefevre, Vanessa Jansen, Andrea Phillips, Edgar Schmitz  
(Weitere Informationen folgen)

17.-18. Mai 2008 Symposium  
Art Collection for Whose Welfare? Social Art in Russia and the West  
Ein Projekt des Amtes für Wissenschaft und Kunst, Frankfurt u. der Städelschule in  
Kooperation mit The Solomon R. Guggenheim Foundation, gefördert durch die  
Bank of Moscow, Frankfurt/MA. (Weitere Informationen folgen)

2.-3. Juni 2008 Symposium  
Wörterbuch des Krieges / Dictionary of War  
Ein Projekt von unfriendly takeover e.V. und multitude e.V. und der Städelschule,  
gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes, [www.wuerterbuchdeskrieges.de](http://www.wuerterbuchdeskrieges.de)  
(Weitere Informationen folgen)

13. Juni 2008, 19 Uhr, Vortrag von Karl Holmqvist

21. Juni 2008, 18 Uhr, Vortrag von Andreas Schmitt

23. Juni 2008, 19 Uhr Poetry, Vortrag von Dan Perjovschi

30. Juni 2008, Tagung  
Bilder, Subjekte und Politik in der postkolonialen Phase des Kapitalismus  
Sabeth Buchmann, Isabelle Graw, S.T. Mitchell, Pascal Vime u. a.  
(Weitere Informationen folgen)

1. Juli - 20. August 2008, Poetry Ausstellung: Dan Perjovschi

Vortragreihe: Neue Frankfurter

16. Mai 2008, 19 Uhr, Chus Martínez (Direktorin des Frankfurter Kunstvereins)

31. Mai 2008, 19 Uhr, Vortrag von Michael Bockbet (Künstler)

6. Juni 2008, 19 Uhr, Lars Bang Larsen (Kunstkritiker)

28. Juni 2008, 19 Uhr, Willem de Rooij (Professor der Klasse für Interdisziplinäre Kunst)

Sobald nicht anders angegeben, finden alle Veranstaltungen  
in der Aula der Städelschule statt.

Städtische Hochschule für Kunst und Design (Städelschule)  
Dürerstraße 10, 60596 Frankfurt, [www.staedelschule.de](http://www.staedelschule.de)

Poetikun, Alte Brücke 2 / Mainkai, 60549 Frankfurt am Main, [www.poetikun.de](http://www.poetikun.de)



---

# **Es war Fifty-fifty... Die Studenten und ich**

\_ Daniel Birnbaum

---

Interview mit Thomas Bayrle

Daniel Birnbaum: Es gibt Künstler, die unterrichten, und es gibt Künstler, die gar nicht unterrichten, und dann gibt es Künstler wie dich, Thomas, die über Jahrzehnte mit grossem Erfolg unterrichten und bei denen diese Aktivität ein Teil der eigenen Identität wird. Ich kenne einige andere Beispiele, vor allem aus dem amerikanischen Kontext, aber für Deutschland bist du in meinen Augen sicherlich einer der wichtigsten Lehrer. Man hat fast das Gefühl, dass deine Klasse eine Art von Arbeitsmaterial für dich wurde und dass man sich gegenseitig beeinflusst hat.

Thomas Bayrle: Ich habe eigentlich diese Vorstellung, dass die ganze Kunst eine Struktur ist, die eben möglichst viele Charaktere und Individuen in ein größeres Gewebe einwebt. Und von daher ist dies eine relativ flache Sache.

—  
Birnbaum: Flach?

Bayrle: Eigentlich herrscht Gleichberechtigung; dadurch dass es auf derselben Höhe ist, wird es nur die verschiedenen Bindungsqualitäten geben und zu einer besseren oder schlechteren Qualität kommen. Das ist eine Vorstellung, die – sagen wir einmal – basisdemokratisch einerseits, aber andererseits auch technisch ist. Sie hängt damit zusammen, dass ich nicht an Hierarchien glaube, sondern mehr an die Intensität von Bindungsqualitäten: Wie etwas gemacht wird, wie eine Auseinandersetzung zustande kommt innerhalb des Kollektivs der Klasse oder aber auch zwischen Lehrer und einzelnen Personen.

—  
Birnbaum: Also, die Studierenden haben von dir gelernt, aber du hast auch von ihnen gelernt?

Bayrle: Ja, genau so. Das ist Fifty-fifty. Das ist ein Austausch, wie auf einem Verschiebebahnhof, wo verschiedene Waggons wieder anders angehängt werden und neue Züge rausfahren. Wie ein Rangieren ist das, welches ich übrigens nie gesteuert habe. Es hat sich ergeben. Es reißt eigentlich nicht ab, da

hängt schon wieder der Nächste dran und zieht wieder einen nach. Ein Prozess, wo dauernd Input ist und dauernd Output, was eigentlich nie abreißt.

—  
Birnbaum: Es gibt die Vorstellung, dass die Studierenden an deutschen Kunstakademien oft kleine Kopien ihrer Professoren werden. Aber bei dir kann man das nicht sagen. Du hast so viele Künstler beeinflusst, die jetzt deutschlandweit sichtbar sind; aber es gibt wohl keine Bayrle-Schule? Aus deiner Klasse kommen ja sowohl Maler als auch ausgesprochen politische Künstler wie Silke Wagner.

Bayrle: Das ist auch eine wichtige Sache für einen selbst. Das heißt, eine Wiederholung von einem selbst wäre ja langweilig. Im Gegenteil, es ist wichtig, dass da ständig neue Konstellationen kommen, die einen auch selbst in Frage stellen. Erst dadurch wird Unterricht interessant.

—  
Birnbaum: Es ist immer wieder eine charakteristische Sache der Städelschule, dass es Studierende in den Klassen gibt, die erfolgreich Kunst machen, die mit den jeweiligen Lehrern wenig zu tun hat. Ich denke jetzt auch an andere Klassen als deine. So kommen z. B. Kirsten Pieroth und Henrik Olesen, zwei sehr konzeptuell arbeitende Künstler, aus der Malereiklasse von Christa Näher.

Bayrle: Ich war nie der Auffassung, dass es das Beste ist, was ich mache. Und außerdem würde mich das langweilen. Ich mag das Gegenteil von mir. Ich mag einfach, wenn ich einem sage: „Mach’ das!“, und er macht genau das Gegenteil. Am Anfang hat mich das zwar etwas geschockt, aber nachher fand ich es immer ganz toll. Das ist einfach, wie wenn Bälle angestoßen werden und dann passiert etwas, wie Billardbälle, die an die Bande gespielt werden und gegenüber die Kugel ins Loch hauen ...

—  
Birnbaum: Aus der Klasse von Ayşe Erkmen kam Michaela Meise, was vielleicht nicht

---

so überrascht, aber Michael S. Riedel aus der Klasse von Hermann Nitsch? Obwohl du gar nicht malst, kommen ja aus deiner Klasse wichtige Maler wie z. B. Sergej Jensen.

Bayrle: Ja, auch Stefan Müller und Thomas Zipp waren bei mir. Ich glaube, das Interessante ist, dass ich immer am Rande der Unmöglichkeit operiert habe. Das ist, glaube ich, auch eine wichtige Sache in der Städelschule, dass dort nicht eine Disziplin einfach fortgepflanzt wird, sondern aus der Unmöglichkeit heraus, dass eigentlich nichts mehr geht und trotzdem etwas entsteht.

———  
Birnbaum: Hat das mit den malenden Bayrle-Studenten zu tun?

Bayrle: Ich habe einfach versucht, Leute zu kriegen, die – obwohl man eigentlich nicht mehr malen kann – trotzdem malen, und aus der Negation heraus eine positive Wendung machen, also aus einer gewissen Unmöglichkeit heraus. Das ist was ganz anderes, als wenn man so einen dickflüssigen Brei hat, der dann immer weitergekocht wird, als könnte so eine Disziplin weitergepflegt werden. Ich finde es viel besser, man sieht ein, dass es nicht mehr geht. Und dann geht es überraschenderweise trotzdem. Das ist typisch bei Thilo Heinzmann und vor allen Dingen auch bei Sergej Jensen: aus einem Dreck, aus einem Haufen von Unmöglichkeiten heraus plötzlich eine Möglichkeit zu schaffen.

———  
Birnbaum: Eine Sache, die typisch ist für unsere Schule, sind die Grenzbereiche von Architektur und Kunst. Es ist immer schwierig, darüber etwas Allgemeines zu sagen, aber oft habe ich das Gefühl, dass ein „Misslingen“ in der Architektur plötzlich ganz spannend in der Kunst werden kann.

Bayrle: Ja, einen Kontakt gab es doch immer? Das war auch so angelegt in der Schule, und die Verbindung von Kunst und Architektur wurde schon durch Günter Bock und später durch Peter Cook immer vertreten. Was

extrem wichtig ist, dass gerade die Architekturklasse auch erfolgreich am Rande von etablierten Feldern operiert, aber nicht in diese Felder reingeht, sondern vielmehr an diesen Grenzen entlang sondiert. Dadurch kann man neues Land dazugewinnen anstatt das, was schon da ist, zu besetzen. Interessant war es, wenn Cedric Price über Architektur buchstäblich 3-dimensional „geredet hat“ ... oder so einer wie Tomas Saraceno, der eine fabulierende Figur ist und seine Ideen aus Architektur und Kunst zieht, aber auch aus unmöglichen sozialen Zusammenhängen. Er bringt quasi alles zusammen, wie eine Art persönliches Netz, und hat sowohl materiell als auch formal eine Sprache gefunden, wo normalerweise nichts mehr ist. Das ist überhaupt das Allerbeste: Wenn nichts mehr da ist, dann trotzdem noch mal genau hinzugucken.

———  
Birnbaum: Andere Beispiele, wo es um die Verbindung von Architektur und Kunst geht, sind Michael Beutler und Sean Snyder. War er auch bei dir?

Bayrle: Sean war bei Per Kirkeby, aber de facto saß er bei mir in der Klasse. Er kam, um einen Freund in der Städelschule für ein paar Stunden zu besuchen, ist aber dann sechs Jahre geblieben.

———  
Birnbaum: Charakteristisch für deine Klasse war auch die extreme Internationalität. In letzter Zeit habe ich gestaunt, wie viele junge Künstler auf Biennalen sichtbar sind, die aus deiner Klasse kommen, aber nichts mehr mit Frankfurt zu tun haben: z. B. Sunah Choi aus Korea oder Laura Horelli aus Finnland, Tue Greenfort aus Dänemark und Gardar Eide Einarsson aus Norwegen.

Bayrle: Es war halt so, dass die Leute am Anfang regelrecht bei mir gestrandet sind. Früher, als die Grenzen zwischen den Disziplinen schärfer waren, sind viele, die nirgends reingepasst haben, zu mir gegangen. Es ist natürlich unheimlich fruchtbar, aus

anderen Kulturen, aus Amerika – der Donald Baechler war ja schon bei mir –, aus England, aber auch aus Asien, Studenten zu haben und diese mit Leuten um die Ecke zu konfrontieren, aus Hanau oder Offenbach. Das war klar, hatte aber gar nichts mit irgendeinem modischen Internationalismus zu tun, sondern einfach damit, wie man „Sushi“ oder „Handkäse mit Musik“ wirklich macht. Weil sie anders waren und weil sie sonst nirgends dazugehörten, haben kleine Gruppen von Leuten ihre Raster selber gefunden. Ich habe keines vorgegeben. – Nur probiert, dass die Arbeitssituation „lustig wird“ ...

---

Birnbaum: Nur lustig?

Bayrle: Das bedeutete, jeder musste arbeiten, jeder musste das, was ich nicht kann oder was ich nicht gebe, selber ersetzen. Das heißt, es war sozusagen von vornherein eine Art Labor oder Enterprise bei jedem. Jeder hat seine Arbeit als eine Art Forschung begriffen und nicht als mechanische Verwirklichung von Ideen. Es war auch sehr wichtig, dass ich selber meine Schwächen oder Zweifel miteingebracht habe. Einige haben wahrscheinlich gedacht, ja wenn der es nicht macht, machen wir es selbst. Dadurch sind sie frühzeitig als Kollegen gesehen worden, weil sie genauso viel oder wenig wussten wie ich.

---

Birnbaum: Das klingt wie ein nicht hierarchisches Unterrichten.

Bayrle: Ja, insofern ist es quasi eine Art gegenseitige Ergänzung. Wenn du es nicht mehr weißt, weiß der Student es, und wenn der es nicht mehr weiß, weißst du es. Es ist nicht strikt strukturiert, sondern es geht vielmehr um eine Vielfalt von freien Mustern. Und jeder hat ein anderes Muster, das ist auch wichtig. Zum Beispiel hat Thilo Heinzmann jahrelang Bild-Zeitungen aufgehängt, und ich habe immer gesagt: „Muss das sein, müssen das immer mehr Titten und Schenkel sein!“ Und eines Tages hat er mit dem Locher aus jedem Schen-

kel einen kleinen Kreis ausgestanzt, wie eine Zelle. Indem er jede Probe dann auf einen weißen DIN-A4-Bogen klebte, hatte er sozusagen die Genesis der Madam, er hatte die DNA dieser Frau adäquat konserviert ... und am nächsten Tag waren alle Zeitungen weg. Als Lehrer musst du es halt eine zeitlang hinnehmen, dass du es nicht verstehst, was die machen. Das war für mich auch sehr wichtig, dass ich staunen konnte. Es kam lange Zeit vor, dass ich nicht verstanden habe, was jemand wie zum Beispiel Markus Sixay macht. Er ist ein Riesenkerl, hat immer so eine kleine enge Lederjacke angehabt, stand neben seinen Zeichnungen, die ich nicht ganz begriff, und erzählte von der Gulaschsuppe seiner Mutter ... und ich dachte, na gut, vielleicht ist dieses Erklären wichtiger als die Zeichnungen. Jedenfalls lässt du es eine zeitlang laufen, es heißt ja nicht, dass es immer so bleiben muss. Aber der Markus hat sich ja auch damit nicht wohl gefühlt. Es ist auch gut, wenn die Studenten sich nicht so ganz wohl fühlen in ihrer Rolle, so wie ich mich damals ja auch nicht so wohl gefühlt habe. Es ist eine gewisse gute unangenehme Stimmung immer da gewesen ...

---

Birnbaum: Was glaubst du, sind die wichtigsten Sachen in einer Kunsthochschule? Wir haben eine gute Mensa, das hast du manchmal betont, und wir haben eine kleine Kunsthalle, den Portikus, das hast du auch oft als wichtig erwähnt.

Bayrle: Das sind zwei sehr wichtige Sachen. Ja, ich denke doch, dass die Strukturen, obwohl sie heute überall globalisiert werden, noch so einen Familiencharakter haben sollten. So etwas wie die Mensa spielt als Treffpunkt eine große Rolle, aber auch der Portikus. Das heißt, dass es da einfach noch eine sehr altmodische, persönliche, fast familienhafte Situation geben muss und gleichzeitig ein globales System der Information. Dies ist ja eigentlich auch durch das Internet und die Leute garantiert.

---

Birnbaum: Was muss noch dazu kommen?

Bayrle: Wichtig ist, dass die Kombinatorik offen ist, dass du dem einen etwas sagst, und dem anderen sagst du das Gegenteil. Du siehst jemanden, der bringt das und das Kapital mit, und das wird dann weiterentwickelt. Und bei jemand anderem wird dafür genau das Gegenteil entwickelt. Nicht zu viel hätscheln, sondern auch mal jemanden im Regen stehen lassen. Ein Student muss selber sehen, dass letztendlich er es machen muss. Marko Lehanka war der Erste, der angefangen hat, mit dem Atari zu arbeiten. Er hat seinen Smalltalk daraus entwickelt. Jetzt ist er halt in Münster und macht so ein Zwischending zwischen allem Möglichen, zwischen Skulptur und Smalltalk.

---

Birnbaum: Ich staune manchmal darüber, wie früh unsere Studierenden im Kunstbetrieb sichtbar werden. Tris Vonna-Michell ist hier noch Student, aber ist schon überall. Bei Simon Dybbroe Møller, Danh Vo, aber auch bei Jeppe Hein war es wohl nicht anders?

Bayrle: Es gab immer einige Beispiele. Tobias Rehberger war vielleicht der erste, der quer durch die Medien souverän studiert hat und ähnlich wie Kippenberger das ganze System Kunst als mögliches Material für sich begriffen hat. Fast konträr dazu hat Marko Lehanka, wesentlich umständlicher, Karl-Valentin-hafter, mit seinem Smalltalk Sprachverhältnisse gedreht und verdreht und in durchtriebene, skulpturale Formen gebracht.

---

Birnbaum: Lange warst du ja in Asien fast bekannter als hier in Deutschland. Es gab schon immer viele asiatische Studenten bei uns. War eigentlich Haegue Yang auch in deiner Klasse?

Bayrle: Nein, die war bei Georg Herold. Ich war schon sehr früh, 1978, in Japan und habe aus dieser Kultur einiges herausgeholt, was von offizieller Seite gar nicht beliebt war. Zum Beispiel diese ganzen Fragen zur Flach-

heit oder die ganzen Vernetzungsgeschichten usw., nicht nur die Technikbegeisterung. Einerseits bin ich auch „Techno“, aber andererseits auch sehr persönlich. Wie eben in Asien immer noch alles mit der Hand gemacht wird, wie zum Beispiel Sushi-Stückchen, obwohl gerade das alles vollkommen Hi-Tech ist. Es gibt nie nur die eine Sache. Es gibt etwas total Altmodisches und daneben etwas total Modernes, Technologie. Oft wird das hier nicht so gesehen. Da wird dann nur die technische Sache betont und das andere, das Persönliche, weggelassen. Ich finde, es muss beides gleichzeitig geben.

---

Birnbaum: Wo siehst du eigentlich die Probleme eines jungen Künstlers heute?

Bayrle: Wir sind jetzt in so vielen Ecken sozusagen am Ende. Aber das Ende ist ja immer auch ein Anfang. Ich denke, es war sehr gut in meiner Klasse, dass ich Leute hatte, die unmöglich Maler sein konnten und genau deshalb Maler geworden sind. Sie haben nicht sofort diesen breiten Pfad von Malerei ausgetreten, sondern es waren Leute, die eigentlich schon total vor dem Scheitern waren und plötzlich, mit einem Schlag, können sie trotzdem malen. Im Gegensatz zu Akademien in England oder Amerika bin ich der Meinung, dass man nicht schadlos drängen und forcieren kann. Alles Bitten und Betteln und schlaues Verhalten hilft letztlich nichts. Eine gute Methode ist wahrscheinlich, hellwach in eine Lage hineinzustolpern, in der es möglich wird, durch das Dauerkopfweg des täglichen Daseins hindurch in eine produktive Situation zu kommen. Das finde ich auch so gut an Michael Krebber. Ich habe gesehen, dass man so einen unmöglichen Typen einfach braucht.

---

Birnbaum: Wir haben uns damals sehr viele Gedanken gemacht, aber insofern ist er schon ein guter Nachfolger ...

Bayrle: Auf jeden Fall.

---

In dem Gespräch erwähnte ehemalige Studenten der Städelschule

**Donald Boechler**, \*1956 in Hartford, USA, studierte 1978/1979 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle. Sein Werk ist bestimmt durch eine starke, einprägsame Ausdrucksform und technische Vielseitigkeit. Die eingängigen Motive wie Blumen oder Tannenbäume zeigen sich sowohl in seiner Malerei wie auch in der Plastik.

**Michael Beutler**, \*1976 in Oldenburg, Deutschland, studierte 1997-2003 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle. Mit seinen Installationen schafft er eine völlig neue Räumlichkeit, was er durch Transformation und Besetzung von Orten erreicht.

**Sunah Choi**, \*1968 Pusan, Südkorea, studierte 1995-2001 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle. Für ihre Filme spürt sie via Internet-Recherche den mentalen Bildern, den Klischees nach, untersucht die Identität Asiens und bastelt die Vorstellung über einen Kontinent wie ein Puzzle zusammen aus dem massenmedialen Gebrauch von einzelnen Text-, Sprach- oder Bildfragmenten.

**Gardar Eide Einarsson**, \*1976 in Oslo, Norwegen, studierte 1999-2000 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle. In Form von sehr unterschiedlichen Medien wie Zeichnung, Malerei, Video oder Skulptur beschäftigt er sich mit den vielfältigen kulturellen und sozialen Kontexten, mit denen wir täglich konfrontiert werden.

**Tue Greenfort**, \*1973 in Holbæk, Dänemark, studierte 2000-2003 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle. Seine Kunst positioniert sich in der Tradition der Minimal Art, jedoch lädt er diese mit ökologischen Fragestellungen auf und kritisiert so mit hintergründigem Humor und ästhetischem Engagement unsere aktuelle ökologische Realität.

**Jeppie Hein**, \*1974 in Kopenhagen, Dänemark, studierte 1999-2001 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle. Er bewegt sich mit seinen zumeist für den öffentlichen Raum konzipierten, interaktiven Arbeiten in einem Spannungsfeld zwischen Minimal Art und Konzeptkunst.

**Thilo Heinzmann**, \*1969 in Kapstadt, Südafrika, studierte 1992-1997 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle. Seine Malerei und Zeichnungen, für die er außergewöhnliche Materialien verwendet, sind stets von einer minimalistischen und subtilen Poetik geprägt.

**Laura Horelli**, \*1976 in Helsinki, Finnland, studierte 1997-2002 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle. Sie lässt mit ihrer Arbeit die Grenzen zwischen konzeptueller Kunst und Soziologie verschwimmen.

**Sergej Jensen**, \*1973 in Maglegaard, Dänemark, studierte 1996-2002 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle. Er beschäftigt sich mit Malerei und damit, was diese nach den Fragestellungen der Konzept-Kunst formal noch bedeuten kann. Neben die Leinwand treten hier als Bildträger verschiedene Stoffe wie z. B. Jute, Seide oder Couturestoffe.

**Marko Lehanka**, \*1961 in Herboren, Deutschland, studierte 1985-1990 an der Städelschule bei Prof. Michael Croissant und Prof. Thomas Bayrle. Marko Lehanka arbeitet interdisziplinär, mit unterschiedlichsten Materialien und Methoden, von einzelnen Objekten über Installation bis hin zur Kunst im öffentlichen Raum. Dabei spielt die Alltagskultur eine entscheidende Rolle.

**Michaela Meise**, \*1976 in Hanau, Deutschland, studierte 2000-2003 an der Städelschule bei Prof. Ayşe Erkmen. Sie arbeitet in den Medien Rauminstallation, Zeichnung, Malerei und Performance und arrangiert so einzelne Versatzstücke zu collageartigen Raumbildern.

**Simon Dybbroe Møller**, \*1976 in Aarhus, Dänemark, studierte 2001-2005 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle. Er arbeitet wohlbedacht in einer neokonzeptionellen Tradition und bezieht sich dabei auf die Kunst der sechziger Jahre, deren konzeptionelle Strategien er meist als Installation in ebenso sentimentale wie analytische Narrationen umsetzt.

**Stefan Müller**, \*1971 in Frankfurt/Main, Deutschland, studierte 1996-2001 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle. Kennzeichnend für seine Malerei ist die Reduktion in der Material-, Motiv- und Farbwahl, für die er Farben mittels Edding, Buntstift und Acrylaufträgt. Malgrund sind unbehandelte Leinwand und Baumwolle, die vor und während des Malens dem Zufall des vorhandenen Materials ausgesetzt werden: Malzbiereflecken, Staub oder Kaffee ersetzen die normale Versiegelung.

**Henrik Olesen**, \*1967 in Esbjerg, Dänemark, studierte 1995-1997 an der Städelschule bei Prof. Christa Näher. Er beschäftigt sich in seinen Collagen, Skulpturen und Installationen mit der Dispositionierung und Regulierung von geschlechtlichen, kulturellen und politischen Identitäten.

**Kirsten Pieroth**, \*1970 in Offenbach/Main, Deutschland, studierte 1992-1999 an der Städelschule bei Prof. Christa Näher. In ihrer künstlerischen Arbeit löst sie alltägliche Gegenstände, Situationen oder Abläufe aus ihrer ursprünglichen Umgebung heraus und setzt sie in neue Zusammenhänge.

**Michael S. Riedel**, \*1972 in Rüsselsheim, Deutschland, studierte 1996-2000 an der Städelschule bei Prof. Hermann Nitsch. Neben seinen raumbezogenen Arbeiten ist er in verschiedenen Genres des Textproduzenten zuhause. Darüber hinaus ist er Mitbetreiber des Kunstraumes „oskar-von-miller-str. 16“ und Herausgeber des Magazins „Tirala“.

**Tomas Saraceno**, \*1973 in San Miguel de Tucumán, Argentinien, studierte 2001-2003 an der Städelschule bei Prof. Ben van Berkel. Als Architekt und Künstler untersucht er in Form von Rauminstallationen, Environments und architekturbezogenen Arbeiten die Möglichkeiten von fliegenden Luft-Behausungen als denkbare Lösung für das Bevölkerungswachstum und das sich schnell wandelnde Klima.

**Markus Sixay**, \*1974 in Langen, Deutschland, studierte 1996-2002 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle und Prof. Ayşe Erkmen. Er greift bei seinen Zeichnungen, Objekten, Videos und Installationen häufig auf bereits vorhandene alltägliche Objekte, Abläufe oder Strukturen zu und überführt sie in den Kunstkontext, wo sich das Profane dann unerwartet und doch ganz selbstverständlich mit kunstgeschichtlichen Bezügen auflädt und zur Reflexion anregt.

**Sean Snyder**, \*1972 in Virginia Beach, USA, studierte 1993-1999 an der Städelschule bei Prof. Per Kirkeby und Prof. Thomas Bayrle. In seinen Foto-, Video- und Textarbeiten befragt er urbane Räume und ihre mediale Vermittlung, die er als Zeichen gesellschaftlicher, ideologischer und wirtschaftlicher Strukturen begreift.

**Danh Vo**, \*1975 in Vietnam, studierte 2002-2005 an der Städelschule bei Prof. Tobias Rehberger. Auf dokumentarische Weise baut er in seiner Arbeit mit inszenierten Zeugnissen seines Lebens eine Art „Selbstbildnis“ auf.

**Tris Vonna-Michell**, \*1982 in Rochford, Grossbritannien, studierte 2005-2007 an der Städelschule bei Prof. Simon Starling. Seine Performance besteht im Erzählen von Geschichten. Rasend schnell entwickelt er aus einer Episode ein ganzes Geflecht aus Erzählungen, mit denen er seine Zuhörer in Bann hält.

**Silke Wagner**, \*1968 in Göppingen, Deutschland, studierte 1995-2001 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle. Ihre Arbeit dreht sich um politisch-interventionistische Projekte, die sie zuletzt als Dokumentationen präsentiert.

**Haegue Yang**, \*1971 in Seoul, Südkorea, studierte 1995-1999 an der Städelschule bei Prof. Georg Herold. Ihre konzeptuelle Kunst entwickelt sie aus der Beobachtung von Alltag und Sprache und beleuchtet so die Merkwürdigkeiten des Lebens.

**Thomas Zipp**, \*1966 in Heppenheim, Deutschland, studierte 1992-1998 an der Städelschule bei Prof. Thomas Bayrle. Die Bildprogramme seiner Malerei, welche sich zwischen Historischem und Utopischem bewegen, komponiert er oftmals als bühnenartige Installation aus Malerei, skulpturalen Objekten, Zeichnungen sowie Collagen.



# **It Was Fifty-Fifty... The Students and I**

\_ Daniel Birnbaum

---

Interview with Thomas Bayrle

---

Daniel Birnbaum: There are artists who teach, and there are artists who don't teach at all, and then there are artists like you, Thomas, who teach with great success over decades and for whom this activity becomes part of their identity. I know a few other examples, especially from the American context, but in Germany you are, in my view, certainly one of the most important teachers. There is almost a sense that your class has become a sort of material for your work and that there was a process of mutual influence.

Thomas Bayrle: I really have this notion that art in its entirety is a structure that weaves as many characters and individuals as possible into one larger texture. And so it's a relatively flat thing.

---

Birnbaum: Flat?

Bayrle: There really is an equality of rights; since everything is on the same level there are different qualities of interconnection, resulting in greater or lesser quality. That is a notion that is—let's say, bottom-up democratic on the one hand, but on the other hand also technical. It is connected with my belief not in hierarchies but rather in the intensity of qualities of interconnection: how something is made, how an engagement comes into being within the collective of the class, or then also between a teacher and individual students.

---

Birnbaum: So the students learned from you, but you also learned from them?

Bayrle: Yes, exactly. It is fifty-fifty. It's an exchange, like on a switchyard, where various cars are newly concatenated in different ways and new trains leave the yard. It's like a switching process. There's really never a disconnect, the next student has already connected here and is pulling yet another one along. A process where there is constant input and constant output, one that is never really interrupted.

Birnbaum: There is the notion that students at German academies of fine arts often become small copies of their professors. But one couldn't say that in your case. You've influenced so many artists who are now visible on the German national level, but there is no school of Bayrle, is there? After all, your class has produced both painters and decidedly political artists such as Silke Wagner.

Bayrle: That's also important for a teacher. That is to say, it would be boring to be repeated. To the contrary, it is important that new constellations constantly emerge that also call you into question. That's what makes teaching interesting in the first place.

---

Birnbaum: It's always been characteristic of the Städelschule that there are students in the classes who are successfully making art that has very little to do with their respective teachers. I'm thinking also of classes other than your own now. For example, Kirsten Pieroth and Henrik Olesen, two artists whose work is very conceptual, come from Christa Näher's painting class.

Bayrle: I never held the view that what I am doing is the best. And that would bore me, too. I like my own opposite. I just like it when I tell someone, "Do this," and they do the exact opposite. In the beginning I was a little shocked, but then later I always liked it a great deal. That's just like when billiard balls are struck and then something happens, like billiard balls played against the banks and then another ball caroms into a pocket on the other side of the table ...

---

Birnbaum: Ayşe Erkmen's class produced Michaela Meise, which may not be so very surprising, but Michael S. Riedel coming from Hermann Nitsch's class? Even though you yourself don't paint at all, important painters such as Sergej Jensen come from your class.

Bayrle: Yes, and Stefan Müller and Thomas Zipp were also my students. I think the inter-

esting thing is that I've always operated on the verge of impossibility. That, I think, is also an important aspect about the Städtelschule, that a discipline is there not just continued; instead, something emerges out of the impossibility, out of the fact that really nothing can be done anymore.

---

Birnbaum: Does that have to do with those students of Bayrle's who paint?

Bayrle: I simply tried to get people who painted—even though one really can't paint anymore—transforming the negation into a positive turn, that is, who work out of a certain impossibility. That's something completely different from the situation where you have a sort of thick mush that you keep cooking as though that were the way to maintain and cultivate a discipline. I think it's much better to admit that it can't be done anymore. And then it suddenly can be done after all. That's typical of Thilo Heinzmann and especially of Sergej Jensen: creating a sudden possibility out of dirt, out of a pile of impossibilities.

---

Birnbaum: One thing that is typical of our school is the exchange between architecture and art. It is always difficult to make general statements about this, but I often feel that a "failure" in architecture can suddenly become very exciting in art.

Bayrle: Yes, there's always been contact, hasn't there? That was part of the school's concept, too, and Günther Bock at first and Peter Cook later always emphasized the connection between art and architecture. What is extremely important is that the architecture class also operates successfully on the margins of established fields, but doesn't enter these fields, instead probing along their borders. This way, you can gain a little new land instead of occupying what's already there. It was interesting when Cedric Price "spoke" about architecture literally in three dimensions ... or someone like Tomas Saraceno, who

is a fabulist and draws his ideas from architecture and from art, but also from impossible social contexts. As it were, he assembles everything into something like a personal network, and he has found a language, both in material and in formal terms, where usually there's simply nothing left. That is really in general the best possible outcome: when there's nothing there, take another close look.

---

Birnbaum: Other examples that are, I think, about the connection of architecture and art are Michael Beutler and Sean Snyder. Was he also your student?

Bayrle: Sean was Per Kirkeby's student, but de facto he sat in my class. He came to visit a friend at the Städtelschule for a few hours, but then stayed for six years.

---

Birnbaum: Another characteristic of your class was its extreme internationality. I've recently been astonished by how many young artists are visible at biennials who come from your class but no longer have anything to do with Frankfurt: for example, Sunah Choi from Korea or Laura Horelli from Finland, Tue Greenfort from Denmark or Gardar Eide Einarsson from Norway.

Bayrle: What happened was that people in the beginning literally got stranded in my class. In the past, when the borders between the disciplines were stricter, many people who didn't fit in anywhere came to me. Of course, it's incredibly fruitful to have students from other cultures, from America—Donald Baechler, for example, was my student—from England, from Asia; and to confront them with people from around the corner, from Hanau or Offenbach. That was clear, but it had to do nothing with some kind of fashionable internationalism and everything with the simple question of how you really make Sushi or Hessian "Handkäse mit Musik" (which is not served with musical accompaniment). Because they were different and didn't belong

---

anywhere else, small groups of people found their own grids. I didn't prescribe any one.— Only tried things so that the work situation “would be amusing” ...

—————  
Birnbaum: Only amusing?

Bayrle: That meant that everyone had to work, everyone had to replace what I cannot do or give. That is to say, everyone was in a way from the beginning in their own laboratory or enterprise. Everyone conceived of their own work as a sort of research and not as a mechanical realization of ideas. It was probably also important that I myself brought my weaknesses or doubts into the discussion. Some probably then thought, well, if he isn't doing it, we'll do it ourselves. This way, they soon came to be regarded as colleagues, because they knew just as much or just as little as I did.

—————  
Birnbaum: That sounds like non-hierarchical teaching.

Bayrle: Yes, to that extent it is a sort of mutual complementation. When you don't know any further, the student does, and when he doesn't know further, you do. There is no strict structure; instead, a variety of free patterns is the point. And everyone has their own different pattern, and that is important, too. For example, Thilo Heinzmann kept putting up clippings from the Bild newspaper for years, and I kept saying: “Is this necessary, does it have to be ever more tits and legs!” One day he took a hole punch and he punched a small circle from every leg, like a cell. By then pasting every sample to a sheet of white letter paper, he had, as it were, the Madam's genesis, he had adequately preserved this woman's DNA ... and on the next day, all the newspapers were gone. As a teacher, you just have to accept it for a while when you don't understand what it is they are doing. It was also very important that I had the ability to be astonished. It happened that I didn't understand for a long time what someone was doing, as, for instance, with

Markus Sixay. He's a big guy, and he always wore this small, tight leather jacket, standing next to his drawings, which I didn't quite get, and talked about his mother's goulash soup ... and I thought, well, perhaps this explaining is more important than the drawings. In any case, you let things go for a while, which is not to say that it always has to remain that way. But Markus didn't feel entirely well with this either. And it is, I think, only good if the students don't feel entirely well in their roles, just as I didn't feel too well in mine at the time. There's always been a certain good unpleasant mood ...

—————  
Birnbaum: What do you think are the most important things at an academy of fine arts? We have a good cafeteria, that's something you've sometimes emphasized, and we have a small exhibition space, the Portikus, which you've also often mentioned as being important.

Bayrle: Those are two very important things. Yes, I do think that the structures should still have that kind of family atmosphere, even though they are being globalized everywhere today. A place like the cafeteria plays a large role as a meeting point, but so does the Portikus. Which is to say, there simply still has to be a very old-fashioned, personal, almost familial situation, and at the same time a global system of information.

—————  
Birnbaum: What else?

Bayrle: It's also important that the combinatorics are open, that you tell one student one thing and another student the opposite. You see someone bringing this and that capital to the school, which is then developed further. And with someone else, the exact opposite is being developed. Not being overly protective, letting someone stand in the rain every once in a while. A student has to see for himself that in the end, he is the one who has to do it. Marko Lehanka was the first one to begin working

on the Atari. He then developed that into his small talk. And now he's in Münster and does this hybrid thing between all kinds of things, between sculpture and small talk.

---

Birnbaum: I sometimes marvel how early our students become visible in the art world. Tris Vonna-Michell is still a student here, but he's already everywhere. It wasn't really different with Simon Dybroe Møller or Danh Vo or even with Jeppe Hein, was it?

Bayrle: There were always a few examples. Tobias Rehberger was perhaps the first to study confidently across all media and, similar to Kippenberger, to understand the entire art system as a possible material for his work. Almost as a contrary position, Marko Lehanka, much more intricately, much more Karl-Valentin-like, whittled and contorted linguistic relations with his small talk into sly sculptural shapes.

---

Birnbaum: For a long time, you were almost better known in Asia than here in Germany. There have always been many Asian students at our school. By the way, was Haegue Yang also in your class?

Bayrle: No, she was Georg Herold's student. I went to Japan very early on, in 1978, and teased some things out of this culture that weren't popular at all with official parties. For instance, this whole complex of questions about flatness, or the whole networking story, etc., not just the enthusiasm for technology. Now on the one hand, I'm "techno" myself, but on the other hand I'm also very personal. Just as everything in Asia is still made by hand, like, for instance, pieces of Sushi, even though that is precisely hi-tech through and through. There's never just one thing. There is something totally old-fashioned and something totally modern next to it, a piece of technology. It's often not seen that way here. And then the technology thing is exclusively emphasized, and the other side,

the personal, is left out. I think both have to be there simultaneously.

---

Birnbaum: Where, by the way, do you see the problems of today's young artist?

Bayrle: In so many corners, as it were, we have now arrived at an end. But an end is always also a beginning. I think it was very good that I had people in my class who could not possibly be painters, and became painters precisely for this reason. They didn't trample down this broad path of painting right away; instead, these were people that were really already very close to the point of failure, and suddenly, overnight, they can nonetheless paint. In contradistinction to academies in England or America, I don't think that one can push and force things without sustaining damage. All pleading and begging and cunning is in the end useless. One good method is probably to stumble, wide awake, into circumstances where it becomes possible to penetrate, through the headache of daily life, into a productive situation. That's also what I like so much about Michael Krebber. I've seen that such an impossible guy is simply someone who is needed.

---

Birnbaum: We thought about it for a long time back then, but with this in mind, he is definitely a good successor ...

Bayrle: Definitely.

Former Städelschule students mentioned in the conversation

*Donald Baechler*, b. Hartford, Connecticut, USA, 1956, studied at the Städelschule under Prof. Thomas Bayrle in 1978/79. Characteristics of his work include strong and memorable expressive forms and technical versatility. His appealing motifs, such as flowers or fir trees, appear in both his paintings and his sculptures.

*Michael Beutler*, b. Oldenburg, Germany, 1976, studied at the Städelschule under Professors Thomas Bayrle and Georg Herold from 1997 to 2003. The occupation and transformation of spaces play an important role in his large-scale sculptures and installations.

*Sunah Choi*, b. Pusan, South Korea, 1968, studied at the Städelschule under Prof. Thomas Bayrle from 1995 to 2001. For her films, she uses Internet research to trace mental images and clichés, investigates the identity of Asia, and cobbles the imaginary representation of a continent together like a puzzle from the use of individual textual, linguistic, and imagistic fragments in the mass media.

*Gardar Eide Einarsson*, b. Oslo, Norway, 1976, studied at the Städelschule under Prof. Thomas Bayrle from 1999 to 2000. In a wide range of media such as drawings, paintings, video, and sculpture, he analyzes the variety of cultural and social contexts we confront every day.

*Tue Greenfort*, b. Holbæk, Denmark, 1973, studied at the Städelschule under Prof. Thomas Bayrle from 2000-2003. While his art positions itself in the tradition of minimal art, he charges it with complex ecological questions, offering a critique of our contemporary ecological reality laced with subtle humor and aesthetic engagement.

*Jeppé Hein*, b. Copenhagen, Denmark, 1974, studied at the Städelschule under Prof. Thomas Bayrle from 1999 to 2001. His interactive works, most of which are conceived for public spaces, move between the poles of minimalism and conceptual art.

*Thilo Heinzmann*, b. Cape Town, South Africa, 1969, studied at the Städelschule under Prof. Thomas Bayrle from 1992 to 1997. His paintings and drawings, for which he uses unconventional materials, are always infused with a subtle and poetic minimalism.

*Laura Horelli*, b. Helsinki, Finland, 1976, studied at the Städelschule under Prof. Thomas Bayrle from 1997 to 2002. In her work, the lines are blurred between conceptual art and sociology.

*Sergej Jensen*, b. Maglegaard, Denmark, 1973, studied at the Städelschule under Prof. Thomas Bayrle from 1996 to 2002. He engages painting and the question as to what its formal potentials of meaning are after the inquiries of conceptual art. Besides canvas, he also paints on various textiles such as jute, silk, and couture garments.

*Marko Lehanka*, b. Herborn, Germany, 1961, studied at the Städelschule under Professors Michael Croissant and Thomas Bayrle from 1985 to 1990. Marko Lehanka works across the disciplines, with a wide range of materials and methods, producing everything from individual objects to installations and art in public spaces. Everyday culture plays a decisive role in his work.

*Michaela Meise*, b. Hanau, Germany, 1976, studied at the Städelschule under Prof. Ayşe Erkmen from 2000 to 2003. She works with the media of spatial installation, drawing, painting, and performance, and arranges individual movable pieces in collage-like spatial images.

*Thomas Dybbroe Møller*, b. Aarhus, Denmark, 1976, studied at the Städelschule under Prof. Thomas Bayrle from 2001 to 2005. His well-considered works stand in a neo-conceptual tradition, relating back to the art of the sixties, whose conceptual strategies he most frequently transposes into installations that offer equally sentimental and analytical narrations.

*Stefan Müller*, b. Frankfurt/Main, Germany, 1971, studied at the Städelschule under Prof. Thomas Bayrle from 1996 to 2001. His paintings are characterized by sparse selections of materials, motifs, and colors; he applies colors using permanent markers, crayons, and acrylic. He works on untreated canvases and cotton textiles, which are exposed before and during the painting process to the accidents of the available materials: malt beer stains, dust, and coffee supplant ordinary varnishes.

*Henrik Olesen*, b. Esbjerg, Denmark, 1967, studied at the Städelschule under Prof. Christa Näher from 1995 to 1997. His collages, sculptures, and installations analyze the disposition and regulation of gender, cultural, and political identities.

*Kirsten Pieroth*, b. Offenbach/Main, Germany, 1970, studied at the Städelschule under Prof. Christa Näher from 1992 to 1999. In her artistic work, she releases everyday objects, situations, and processes from their original environments and places them in new contexts.

*Michael S. Riedel*, b. Rüsselsheim, Germany, 1972, studied at the Städelschule under Prof. Hermann Nitsch from 1996 to 2000. Besides his spatial works, he is at home in various genres of textual production. In addition, he is a co-operator of the art space "oskar-von-miller-str. 16" and editor of the journal "Tirala."

*Tomas Saraceno*, b. San Miguel de Tucumán, Argentina, 1973, studied at the Städelschule under Prof. Ben van Berkel from 2001 to 2003. As an architect and artist, he investigates the possibility of floating aerial residences as a potential solution to population growth and rapid climate change, in the form of spatial installations, environments, and architectonic work.

*Markus Sixay*, b. Langen, Germany, 1974, studied at the Städelschule under Professors Thomas Bayrle and Ayşe Erkmen from 1996 to 2002. In his drawings, objects, videos, and installations, he frequently draws on given everyday objects, processes, and structures, transferring them into the art context, where the profane, in a way that is unexpected and yet self-evident, is charged with art-historical references that invite reflection.

*Sean Snyder*, b. Virginia Beach, USA, 1972, studied at the Städelschule under Professors Per Kirkeby and Thomas Bayrle from 1993 to 1999. In his photographic, video, and textual works, he investigates urban spaces and their representation in the media, which he perceives as indications of social, ideological, and economic structures.

*Danh Vo*, b. Vietnam, 1975, studied at the Städelschule under Prof. Tobias Rehberger from 2002 to 2005. Using documentary procedures, his works construct a sort of "self-portrait" out of staged documents to his life.

*Tris Vonna-Michell*, b. Rochford, Great Britain, 1982, studied at the Städelschule under Prof. Simon Starling from 2005 to 2007. He performs as a storyteller: With frantic speed, he develops a single episode into an entire web of narratives that captivate his audience.

*Silke Wagner*, b. Göppingen, Germany, 1968, studied at the Städelschule under Prof. Thomas Bayrle from 1995 to 2001. Her work revolves around political-interventionist projects, which she finally presents in the form of documentations.

*Haegue Yang*, b. Seoul, South Korea, 1971, studied at the Städelschule under Prof. Georg Herold from 1995 to 1999. She develops her conceptual art from observations of everyday life and language, shedding light on the oddities of life.

*Thomas Zipp*, b. Heppenheim, Germany, 1966, studied at the Städelschule under Prof. Thomas Bayrle from 1992 to 1998. The image programs of his paintings, which move between the historical and the utopian, are often theatrical installations composed of paintings, sculptural objects, drawings, and collages.

---

# **Kunstausbildung jenseits der Modelle der Wirtschaft**

\_ Okwui Enwezor

---

---

Die Kunsthochschule war während des ganzen letzten Jahrzehnts ein Faszinosum. Mit dieser Faszination ging auch eine beträchtliche Zunahme an Kunstprogrammen einher, sowohl an traditionell unabhängigen Kunsthochschulen als auch an Universitäten. Im Jahr 2001 organisierte Paul Schimmel die Ausstellung *Public Offerings* im Los Angeles Museum of Contemporary Art, bei der er den internationalen Einfluss erkundete, den eine Reihe von Kunsthochschulen gemeinsam mit den Künstlern ausgeübt haben, die aus ihren Ausbildungsprogrammen hervorgingen. In der unnachahmlichen Art, die diesem Typ kuratorischen Einsatzes eigen ist, hatte ich mich in diesem Frühjahr auf ähnliche Weise für ein hagiographisches Vergehen zu verantworten, als ich am San Francisco Art Institute *Work Zones: Three Decades of Contemporary Art at San Francisco Art Institute* kuratierte, eine Ausstellung, bei der ein Überblick über die künstlerischen Werdegänge der prominentesten Abgänger dieser Kunsthochschule im Kontext der heutigen Kunstszene gegeben wurde. Einen ganz anderen Einsatz in der neuen Betriebsamkeit um die Diskussion der Kunsthochschulen eröffnete das im November 2005 von Daniel Birnbaum, dem Rektor der Frankfurter Städelschule, organisierte dreitägige Symposium *Academy Remix*<sup>1</sup>, und es gab noch viele andere, ähnliche Veranstaltungen.

Das Kinopublikum wurde zuletzt durch Terry Zwigoffs Film *Art School Confidential* (2006) verwöhnt, den unterhaltsamen, wenn gleich sehr unwahrscheinlichen Ausflug in Verlockungen und Verheerungen der Kunstakademie. Auf andere Art spiegelte sich das Thema bei der geplanten Kunsthochschuleals-Ausstellung der drei Kuratoren der unglücklicherweise abgebrochenen Manifesta 6 wider, die im Sommer 2006 auf Zypern hätte stattfinden sollen. Statt einfach das gleiche Ausstellungsmodell zum Einsatz zu bringen wie die vorangegangenen Ausgaben, beab-

sichtigten die Kuratoren die Kunstwahrnehmung der Öffentlichkeit umzulenken, indem sie uns alle „zurück in die Schule“ schicken wollten. Diese Rückkehr zur Kunstschule setzte dazu an, das dialektische Verhältnis zwischen Kunst als Unterhaltung und Kunst als Bildung, als eine Grundlage für ein stärker gesellschaftlich orientiertes und intellektuelles Engagement abzuschwächen.

Während wir noch aus verschiedenen Perspektiven über den derzeitigen Zustand der Kunsthochschulen nachdenken, fällt mir auf, dass keine dieser Erkundungen eine so starke Wirkung hatte wie der Artikel von Daniel Pink, der 2004 unter dem Titel *The MFA is the New MBA* in der Harvard Business Review erschienen ist. Pinks Ausgangspunkt lag darin, dass die Wertschätzung des MFA (Master of Fine Arts) als professioneller akademischer Grad im Ansteigen begriffen war, wodurch ein MFA zu einem wichtigen Bestandteil in den Bewerbungsmappen derer wurde, die einen jener raren Plätze auf der ökonomischen Leiter erlangen wollten, die früher vor allem den MBAs (Master of Business Administration) vorbehalten blieben. Die plötzliche Aufwertung des MFA aus seinem einstigen Schattendasein, als einem der (zumindest in ökonomischem Sinne, der im Kapitalismus Maß aller Dinge ist) nutzloseren fortgeschrittenen Abschlüsse heraus, wurde von einigen ohne das geringste Zögern akzeptiert, von anderen mit ungläubigem Staunen quittiert. Von der ersten Gruppe an erwies sich das Verständnis, dass der MFA dem MBA gleichzusetzen sei, als Rechtfertigungsmanöver des Geschäftsmodells von stetigem Wachstum der Immatrikulationszahlen und von Expansion, was die Kunstausbildung in den Vereinigten Staaten antreibt. Für die Vorsichtigeren war Zynismus das Gebot der Stunde.

Geht man von der heute florierenden Kunstökonomie aus, so ist unschwer zu erkennen, wie Pinks Artikel als Beweis für den Erfolg der Kunsthochschulen benutzt wurde. Doch

wird nur selten die finstere Ironie im tiefsten Innern dieses Artikels angesprochen – und die liegt, genauer gesagt, hier: Wenn sich der ökonomische Wert des MFA dem des MBA angleicht, könnte er das dann nicht auch hinsichtlich seiner Nutzlosigkeit durch das Exzessive, das beide aufweisen, und dadurch gegenseitig nachteilig auf die allgemeine ökonomische Qualität einwirken? Zwar weise ich Pinks Hypothese nicht ganz und gar von mir, doch wichtiger ist hier das genaue Ausmaß, in dem der MFA mit dem MBA mit ähnlichem ökonomischem Wert im Laufe der Zeit gleichzieht. Welche Auswirkungen wird das auf die zukünftigen Lehrpläne in der Kunstausbildung haben? Kann es ein MFA mit einem MBA aufnehmen und sich dennoch in philosophischer Hinsicht vom Modell der Business School differenzieren? Welche Art Ausbildung sollte eine Kunsthochschule anbieten: eine geschäftsorientierte, auf Atelierpraxis gegründete Ausbildung oder ein interdisziplinär angelegtes Programm, das unterschiedliche Arten des Studierens und der Forschung jenseits einer auf Bilder und Objekte fixierten Produktion anbietet?

Wie auch immer das Modell oder sein Gelingen zu bewerten ist, die Kernfrage betrifft neue pädagogische und künstlerische Modelle, mit denen sich die Hochschulen auseinandersetzen sollten. Den rein ökonomischen Wert außer Acht gelassen, Kunst machen ist eher ein Prozess als ein Produkt, hat mehr mit sozialem und intellektuellem Kapital als mit der Eröffnung neuer Forschungsbereiche zu tun. Eine Kunstausbildung zu erhalten, bedeutet also eine Investition in soziales Handeln.

In diesem Sinne hat unsere Ansicht über die Kunsthochschule deren neuen Kontext auf der globalen Bühne zu berücksichtigen und nicht einfach das Atelier als einen abgesicherten Isolationsraum für kreative Köpfe vorzusetzen.

Die Aufgabe, die ich vor den Kunsthochschulen liegen sehe, besteht in der Versöhnung

experimenteller, radikaler Praktiken des einzelnen Künstlers mit den widerstrebenden, unvorhersehbaren und asymmetrischen Verhältnissen, aus denen sich die Welt zusammensetzt, in der solche Kunst entwickelt und hergestellt wird. Dem scheint mir in diesem neuen Kontext das Verhältnis zwischen Kunst und Ausbildung als zwei verschiedene Versionen eines Prozesses der Bewusstseinsbildung gegenüber zu stehen: sich selbst zu entdecken und sich selbst zu emanzipieren. Zu beidem gehört eine Bereitschaft zum Risiko, sich bis an die Grenzen des Möglichen zu öffnen und die Herausforderung einer Arbeit anzunehmen und schemenhafte Formen des Wissens immanent und begreiflich zu machen. Besonders wichtig ist es, dass das Verhältnis zwischen den beiden Seiten ein Weg ist, dem MBA einen Schritt voraus zu bleiben.

---

1) Ein Projekt der Städelschule in Zusammenarbeit mit *Missing Identity*, Kosovo, und *relations*, Berlin



---

# **Art Education Beyond the Business Model**

---

\_ Okwui Enwezor

---

The art school has been a subject of fascination for the past decade. Along with this fascination there has been an increasing growth of art programs within both traditional independent art schools and universities. In 2001 Paul Schimmel organized *Public Offerings*, an exhibition at Los Angeles Museum of Contemporary Art, which explored the influence of several art schools internationally, along with the artists who emerged from their courses. In the inimitable fashion of this type of curatorial enterprise, this past spring I was guilty of the same type of hagiographic offence by organizing at San Francisco Art Institute *Work Zones: Three Decades of Contemporary Art at San Francisco Art Institute*, an exhibition that surveyed the artistic careers of the school's most prominent artists on the scene today. Opening another front in the new industry of the art school narrative was *Academy Remix*<sup>1</sup>, a three-day symposium organized in November 2005 by Daniel Birnbaum, Rector of the Städelschule in Frankfurt, and there have been many others.

The film-going public has recently been treated to Hollywood's entertaining but improbable spin on the lure and depredations of the art academy in Terry Zwigoff's *Art School Confidential* (2006). Another reflection on the subject was the proposed art-school-as-exhibition by the three curators of the unfortunately aborted Manifesta 6, due to have been held in Cyprus in the summer of 2006. Rather than continue the exhibition model of previous editions, the curators planned to reorient the public's perception of art by taking us all „back to school“. This return to art school sought to enervate the dialectic between art as entertainment and art as education as a ground for a more socially committed and intellectual engagement.

As we reflect on the state of the art school from various vantage points, it strikes me that none of these inquiries has had quite the impact of a 2004 article by Daniel Pink in *Har-*

*vard Business Review* titled *The MFA is the New MBA*. Pink's premise was that the esteem of the MFA as a professional degree was on the rise, making an MFA an important component in the portfolios of those seeking to achieve the rarefied place on the economic ladder that was once the exclusive province of MBAs. The sudden elevation of the MFA from its once crepuscular habitation as one of the more useless (in the economic sense by which capitalism measures all things) advanced degrees was received by some with alacrity and by others with incredulity. From the first group the notion of an MFA equalling an MBA proved a vindication of the business model of constant enrolment growth and expansion which drives art education in the US. For the more circumspect, cynicism was immediately the order of the day.

Given today's buoyant art economy, it is not difficult to see how Pink's article could be used as evidence of the success of the art school. However, rarely is the dark irony nestled deep within the article addressed, namely, that if the MFA equals the MBA in economic worth, couldn't it just as easily equal it in uselessness by dint of the glut of both, therefore lowering their mutual overall economic quality? While I do not reject Pink's hypothesis outright, more relevant is the extent to which an MFA equals the MBA in comparative economic worth over time. What impact will this have on the future curriculum of art education? Can an MFA degree compete with the MBA but still depart philosophically from the business school model? What sort of education should an art school provide: a business-oriented, studio-based training or an interdisciplinary program encompassing more kinds of study and research beyond image- and object-based production?

Whatever the model and its success, the key question concerns the emerging pedagogical and artistic models that schools should be addressing. Irrespective of its strict economic

value, making art is about process more than product, about building social and intellectual capital and opening up new sites of inquiry. Gaining an art education, then, is an investment in social agency. In this sense our view of the art school today needs to take into account its new context on the global stage at large, not simply the studio as the cosseted isolation room of the creative mind.

The task I see for art schools lies in reconciling the experimental, radical practices of the individual artist with the unruly, unpredictable, asymmetrical relations that constitute the world in which such art is fashioned and realized. What seems apposite for me in this new context is the relation between art and education as two versions of a process of reaching awareness: self-discovery and self-emancipation. Both involve taking chances, opening oneself up to one's limits, and being challenged by the labor of making obscure knowledge immanent and palpable. Most importantly, understanding the relation between the two is a way to keep one step ahead of the MBA.

---

1) A project of the Städtelschule in cooperation with *Missing Identity*, Kosovo, and *relations*, Berlin

---

# **Frei sind wir schon. Was wir jetzt brauchen, ist ein besseres Leben**

\_ Jan Verwoert

---

Über den möglichen Wert dessen,  
was an der Akademie passiert

### 1. Über Akademie sprechen und nicht über Bildung und die Institution

Warum über Akademie sprechen? Die Politik sagt, weil es um „den Wert der Bildung“ geht. Aber was soll das heißen, Bildung? Wirtschaftlich gesehen ist Bildung heute eine heisse Ware. Bildung ist Kapital. Kapital muss im Fluss bleiben. Deshalb gibt es das sogenannte *Bologna-Abkommen*. Ziel des Abkommens ist die Einführung einheitlicher Standards für die Bewertung von Bildung an Hochschulen in ganz Europa. Das ist ökonomisch zweckmäßig. Damit Bildung als Ware zirkulieren kann, muss sichergestellt sein, dass ihr Wert überall nach demselben Tarif berechnet wird. Studierende bekommen überall die gleichen Credit Points und Hochschulen und Lehrende werden evaluiert und evaluieren sich gegenseitig. Auf diese Weise entsteht ein geschlossenes System der Bewertung, eine Ökonomie, die ihren eigenen Begriff von Wert produziert und reproduziert. Das ist der Wert der Bildung im Moment ihrer umfassenden Ökonomisierung. Lohnt es sich wirklich, in diese Diskussion um den Wert der Bildung einzusteigen? Auf eine Art scheint das fast unvermeidbar, denn, so abgedroschen die Formulierung auch klingt, es geht ja offenbar wirklich um die „Zukunft der Bildung“ und für jeden, der irgendwie mit Hochschulen zu tun hat, an ihnen lehrt oder studiert, geht es deshalb ganz existenziell um die eigene Zukunft. Trotzdem bleibt ein Unbehagen. Wie soll man denn über den Wert von Bildung sprechen? Wie kann man der Tendenz zur ökonomischen Berechnung des Wertes von Bildung widersprechen? Indem man erneut das hohe Lied auf den Wert der Bildung für die Herausbildung menschlicher Werte anstimmt? Aber was soll das wieder heißen, menschliche Werte?

Das Gefühl des Unbehagens angesichts der Art und Weise, wie die Diskussion um die Zukunft und den Wert der Bildung geführt wird, rührt also vielleicht daher, dass man hier zwangsläufig ständig mit nebulösen

Wertbegriffen hantiert und sich dabei immer mehr in eine Auseinandersetzung verstrickt, in der verschiedene Ideologien aufeinander prallen und in der deshalb alles, was gesagt wird, den üblen Beigeschmack einer ideologischen Äußerung erhält. Vertraut man diesem Unbehagen, dann ist also die Frage: Wie kann man über Akademie und den Wert dessen, was an ihr passiert, reden, *ohne ideologisch zu sprechen*, das heißt, ohne sich in einer Debatte zu verlieren, in der am Ende nur noch Phrasen gedroschen werden? Es geht also darum, andere Worte zu finden, und zwar solche, mittels derer sich die Belange, Sorgen, Wünsche und Gefühle, die das betreffen, was in der Akademie passiert, so ausdrücken lassen, dass man auch genau so über sie sprechen kann, wie man über sie sprechen will, und eben nicht so, wie es die ideologische Sprache des ökonomischen Diskurses über den Wert der Bildung vorgibt.

Typisch für die ideologische Rede ist, dass sie ihre eigene Berechtigung stets stillschweigend als selbstverständlich voraussetzt. Der Versuch, anders als ideologisch zu sprechen, muss folglich mit der ausdrücklichen Frage nach der Berechtigung der eigenen Rede beginnen. Also nochmal die Ausgangsfrage: Warum über Akademie sprechen? Die Institution der Akademie sagt, weil es um *den Erhalt* der Akademie als Institution geht (denn wenn sich Bologna durchsetzt, wird die Akademie durch das System der Credit Points und Master und Bachelor-Studiengänge an den bürokratischen Apparat der Universitäten angeschlossen und verliert so ihre relative Autonomie). Sicher, aber warum sollte man die Akademie selbstverständlich als Institution erhalten? Ist nicht am Ende der einzige Standpunkt, von dem aus es sich wirklich zu denken lohnt, die utopische Perspektive, dass nur die Zukunft eine wirklich gute Zukunft wäre, in der alle Institutionen überflüssig geworden sein würden? Warum sollte man sich überhaupt als Einzelner für den Erhalt einer Insti-

---

tution einsetzen? Erhalten sich Institutionen nicht ohnehin von selbst durch die ihnen eigenen (kafkaesken) Mechanismen und Rituale? Und noch etwas: Wer sich für eine Institution einsetzt, spricht nicht nur *für* sie, sondern in der Regel auch *in ihrem Namen*. Was bedeutet es, im Namen einer Institution zu sprechen? Wer kann das? Haben nicht eigentlich nur die das Mandat, im Namen der Institution zu sprechen, die eine Institution haben (leiten) oder sind (verkörpern)? Und richten sich nicht alle, die im Namen der Institution sprechen, mit ihrer Rede auch nur an die, die, genauso wie sie, eine Institution haben oder sind? Wenn die Institutionellen also unter sich mit sich selbst sprechen, was geht das dann den Rest der Menschheit an?

Der Versuch, zu vermeiden von dem Wert dessen, was in der Akademie passiert, ideologisch zu sprechen, müsste also mit der Entscheidung beginnen, *nicht selbstverständlich im Namen der Institution* über diesen Wert zu sprechen, sondern im Namen von etwas anderem – einer Idee, einer Frage, einer Person, einem Wunsch oder irgendetwas, was nichts mit der Institution zu tun hat. Im Namen von was (oder wem) lohnt es sich also, über den Wert dessen, was an der Akademie passiert, zu sprechen? Bildung kann es nicht sein. Dieser Begriff ist schal und wird von allen erdenklichen Ideologien beansprucht. Also beginnen wir den Diskurs besser nicht im Zeichen der Institution und der Bildung. Aber in welchem Zeichen und in wessen Namen dann?

## 2. Die Akademie und das gute Leben

Warum nicht im Namen des guten Lebens über die Akademie sprechen? Wenn das, was in der Akademie passiert, irgendeinen Wert hat, dann müsste es im Hinblick auf das gute Leben eine Bedeutung haben und eben nicht nur für die Institution oder die Ökonomie. Das gute Leben verweist die Institution und die Ökonomie in ihre Grenzen. Vom Standpunkt

des guten Lebens aus lassen sich beide von Grund auf infrage stellen. Die Daseinsberechtigung der Institution und der Ökonomie ist, für ein besseres Leben zu sorgen. Wenn sie es nicht tun, verlieren sie diese Berechtigung. Ein besseres Leben zu fordern, als das, was die bestehenden Verhältnisse zu bieten haben, ist seit jeher der Motor der Revolte. Auf einem von Irit Rogoff zum Thema Akademie veranstalteten Symposium erzählte Jimmie Durham, dass zwei jüngere Italiener ihm kürzlich sagten: „Frei sind wir schon. Was wir jetzt brauchen, ist ein besseres Leben.“ Das war sein einziger Kommentar zur Akademie.<sup>1</sup> Aber er eröffnet eine grundlegende Perspektive: In *Empire* schreiben Negri und Hardt, dass die neue globale Macht- und Wirtschaftsordnung das soziale Leben als Ressource erschließt, weil die Dienstleistungs- und Kulturindustrie genau die Fähigkeiten, die soziales Leben ausmachen, die Fähigkeit sich mitzuteilen und zwischenmenschliche Beziehungen herzustellen, als Produktivkräfte ausbeutet.<sup>2</sup> Negri und Hardt formulieren dann marxistisch, was Durham hedonistisch ausdrückt: Die Zurückeroberung der Produktionsmittel bedeutet heute die Wiederaneignung der Gestaltungsfreiheit in Bezug auf das soziale Leben als gutes Leben. Welchen Wert kann also das, was an der Akademie passiert, für diese Politik der Aneignung der Gestaltungsfreiheit in Bezug auf das gute Leben haben?

An der Akademie stellt sich die Frage des guten Lebens nachhaltig, weil sie – vielleicht sogar in erster Linie – ein Ort des problematischen Zusammenlebens ist. In der Universität trifft man sich für die Dauer eines Seminars und geht wieder auseinander. In der Akademie muss man es jahrelang miteinander und nebeneinander in denselben Atelierräumen aushalten und aushalten lernen. Es wäre sicher auch nicht falsch zu sagen, dass das, was man an der Akademie lernt, oder vielmehr, das, *wodurch* man an der Akademie lernt, genau dieses Einander-Aushalten ist.

Kunst machen lernen heißt dann vor allem, die Fähigkeit zu erwerben, unter anderen Leuten zu leben, die auch Kunst machen oder etwas mit Kunst zu tun haben. Ob man wirklich Kunst machen will, entscheidet sich schließlich dadurch, ob man mit der Zeit das Gefühl gewinnt, dass man diesen anderen Leuten etwas sagen und zeigen will (im positiven Sinne, wie man denen, die man schätzt oder liebt, etwas sagen und zeigen will, aber auch im aggressiven Sinne, in dem man denen, mit deren Haltung man über Kreuz liegt, sagt: „Euch werd’ ich’s zeigen!“) oder nicht. Die Frage des guten Lebens stellt sich also insofern an der Akademie, als man sich dort darüber klar werden muss, ob ein gutes Leben in der Kunst – und das heißt ein andauerndes Zusammenleben mit diesen anderen in der Kunst – für einen möglich wäre, oder ob ein besseres Leben nicht doch eher anderswo mit und bei anderen Leuten zu finden ist (was ja sehr gut so sein kann).

Problematisch ist die Form des Zusammenlebens an der Akademie schon allein deshalb, weil die klassische Vorstellung vom guten Leben in der Kunst die Vorstellung von der triumphalen Karriere des genialen Einzelgängers ist und die Frage nach der Form der Koexistenz mit anderen gar nicht erst berücksichtigt. Das Ritual der Aufnahme in die Akademie scheint eben diese Vorstellung vom Glück der eigenen Einzigartigkeit zunächst zu bestätigen. Schließlich erfahre ich die Aufnahme beglückt als Beglaubigung meiner ganz besonderen Begabung. Umso schwieriger wird es daraufhin, damit zurecht zu kommen, dass ich in der Akademie nun von meinesgleichen umgeben bin und die vermeintlich besondere Begabung mit einem Mal doch nichts Besonderes mehr darstellt, weil sie hier offiziell jeder besitzt. Wie soll ich jetzt mit diesen anderen auskommen, wenn sie alle das sein wollen, was ich selbst sein will? Alle suchen nach genau der Anerkennung ihrer Einzigartigkeit, von deren Erhalt auch mein

Glück abzuhängen scheint. Und wie viel Einzigartige können unter einem Dach zusammenleben, ohne dass der Raum zu eng wird? Man kann sich noch so oft sagen oder sagen lassen, dass die Idee der einzigartigen Begabung auf einem jahrhundertalten Künstlermythos beruht, der abgeschafft gehört. Es hilft nichts, denn die Erfahrung der Konkurrenz ist real und schmerzhaft. Und auch wenn der Mythos vom Genie heute hohl klingt, bleibt doch die reale Erfahrung des eigenen Potenzials als etwas Singulärem, und diese Erfahrung verlangt danach, ausgedrückt und anerkannt zu werden. Der Mythos verklärt diese Erfahrung. Die bloße Absage an diese Verklärung ist aber für sich genommen nicht genug, denn sie beantwortet nicht die Frage, wie man denn anders und besser mit der Erfahrung der Singularität des eigenen Potenzials *und* der Tatsache, dass alle anderen diese Erfahrung der Singularität auch machen, umgehen und leben könnte.

Dieses Problem stellt sich aber nicht nur in der Kunst. Es ist vielmehr das Grundproblem der modernen individualistischen Kultur überhaupt. Die romantische Idee, dass die Entdeckung und Verwirklichung der eigenen Potenziale die Voraussetzung für ein gutes Leben darstellt, ist heute eine allgemeine gesellschaftliche Norm. Deshalb quält quer durch alle gesellschaftlichen Schichten die Leute die Frage nach dem richtigen Umgang mit dem Gefühl ihrer potenziellen Einzigartigkeit. Was soll ich tun, wenn ich ahne, dass in mir etwas Besonderes steckt? Das ist die Leitfrage der individualistischen Kultur. In ihr drückt sich derselbe Zweifel aus, der das Genie von Haus aus immer schon umgetrieben hat, der Zweifel des Messias in der Wüste: Bin ich es? Bin ich es wirklich? Die größten Kassenschlager in Literatur, Fernsehen und Kino kolportieren seit Jahren genau dieses Motiv der Unsicherheit des Begabten, der fühlt, dass er *potenziell*, und das heißt möglicherweise schon, aber möglicherweise eben

---

auch nicht, der Auserwählte ist und der darüber hinaus nicht weiß, was er tun soll, um seiner potenziellen Berufung gerecht zu werden. Das ist das Thema von *Harry Potter* und *XY sucht den Superstar* genauso wie von Filmen wie *Spiderman*, *Star Wars*, *X-Men* oder *Die Matrix*. Die Auswahl des Auserwählten vollzieht sich hier stets im Zeichen von brutaler Konkurrenz oder heroischer Gewalt. Wenn er die aushält, ist sein Status beglaubigt. Er ist es wirklich.

Sich nur darüber lustig zu machen, wäre zu einfach. Denn über das verunsichernde Gefühl der eigenen potenziellen Singularität wird sich kaum jemand glaubhaft erheben und hinwegsetzen können. Das Gefühl der potenziellen Singularität ist paradoxerweise genau die Erfahrung, die wir heute alle irgendwie teilen und die deshalb vielleicht die gesellschaftliche Erfahrung schlechthin ausmacht. Der Punkt, wo die Sache unerträglich wird und die Suche nach anderen Lösungen notwendig macht, ist aber dann erreicht, wenn sich herausstellt, dass unsere Gesellschaft Konkurrenz, zwanghaften Geltungsdrang und damit letztlich soziale Gewalt als die *einzig* Form anerkennt, in der sich Singularität noch Geltung verschaffen kann. Und das ist ekelhaft. Nicht zuletzt deswegen, weil das System der Konkurrenz das soziale Potenzial der Erfahrung von Singularität gleich auf doppelte Weise verleugnet. Das soziale Potenzial dieser Erfahrung liegt darin, dass wir sie alle irgendwie machen und dass deshalb eine Gemeinschaft derjenigen, die das Gefühl verbindet, singularär zu sein, durchaus vorstellbar wäre. Genau diese allgemeine Dimension und gesellschaftlich verbindende Qualität des geteilten Gefühls der Singularität wird aber durch das System der Konkurrenz verleugnet, weil dieses System aus jedem, der sich ähnlich singularär fühlt wie ich selbst, einen Gegner macht, mit dem ich nichts gemein haben will, obwohl und gerade weil wir potenziell derselben Gemeinschaft von Singularären

angehören. Diese Verleugnung der gesellschaftlichen Dimension der Singularität wird in der allgemeinen Konkurrenz selbst zum gesellschaftlichen Prinzip. Das macht die Verleugnung zu einer doppelten. Wir erkennen so weder an, dass wir alle denselben Traum träumen, noch, dass wir uns alle auf dieselbe Weise das Eingeständnis vorenthalten, dass es derselbe Traum ist. Wir verleugnen selbst noch, dass wir alle an demselben System der Verleugnung teilhaben und mitwirken. Würden wir uns gemeinsam eingestehen, dass wir alle dasselbe Spielchen spielen, könnten wir es uns auch gemeinsam zugestehen, es anders zu spielen.

Die zentrale Frage ist deshalb, ob die Akademie ein Ort sein kann, an dem sich das von allen geteilte Gefühl der eigenen potenziellen Singularität auf eine entschieden andere Weise ausdrücken kann, als die vorherrschende Ideologie es zulässt. Warum gerade die Akademie? Zunächst einfach deshalb, weil die Akademie der Ort ist, wo die Tatsache, dass wir alle denselben Traum von unserer Singularität träumen, so offensichtlich zutage tritt und allgegenwärtig spürbar ist, dass es wirklich idiotisch wäre, diese Tatsache beharrlich zu verleugnen. Die Akademie ist ein Kristallisationspunkt für die in der gesamten Gesellschaft verbreitete Unsicherheit im Umgang mit der Erfahrung, dass ich und alle anderen uns gleich singularär fühlen. Das Gute an der Akademie ist, dass es hier Mittel und Wege gibt, mit dieser Unsicherheit umzugehen und alternative Formen des Umgangs mit diesem geteilten Gefühl auszuprobieren. Die Zeit dafür ist schließlich da. Die Akademie ist vielleicht überhaupt einer der wenigen verbliebenen gesellschaftlichen Räume, wo überhaupt Zeit dafür da ist, sich mit der Frage auseinander zu setzen: Was hat mein Traum mit dem der anderen zu tun? In welchem Verhältnis steht mein Wunsch nach der Anerkennung meiner potenziellen Singularität zu dem Wunsch nach derselben Anerkennung, den

die Leute um mich herum hegen? Inwiefern lässt sich dieses Verhältnis als gesellschaftliches Verhältnis und als Grundlage möglicher sozialer Beziehungen begreifen? Wie könnten diese Beziehungen dann aussehen? Außerhalb von symbolisch als Ausbildungsstätten geschützten Räumen bleibt oft wenig Zeit für solche Fragen, weil sich alle bereits wie selbstverständlich in der Rolle des Konkurrenten begegnen, die der Markt ihnen aufzwingt.

Natürlich wirkt der Konkurrenzdruck des Marktes bis in die Akademie hinein (und Teil des Bologna-Prozesses ist es, diesen Druck zu verstärken). Der entscheidende Unterschied liegt aber doch darin, dass der Markt in der Akademie vor allem in den Köpfen existiert als Vorstellung vom Leben danach oder als Fantasie vom Galeristen, der als Erwähler der Auserwählten auf dem Rundgang erscheint. In gewisser Weise ist der Kunstmarkt auch nie etwas anderes als das: eine kollektive Fantasie in den Köpfen der Leute, die den Marktwert der Kunst dadurch erzeugen, dass sie an den Wert des Marktes glauben und in diesen Wert investieren. Natürlich entsteht so Kapital, und Geld braucht jeder zum Leben. Die Frage ist nur, ob man dem Markt den Gefallen tun will, *an seinen Wert zu glauben*, oder ob die Einsicht, dass dieser Wert in erster Linie imaginär ist, einen nicht eher dazu bringen sollte, eine innere Distanz zum Markt einzunehmen und den Wert der Kunst anders zu imaginieren als in den Kategorien der Konkurrenz, die der Markt vorgibt. An der Akademie ist hierzu die Gelegenheit. Weil hier die Fantasie des Marktes noch nicht gänzlich institutionell verankert ist und das ökonomische Realitätsprinzip noch nicht vollkommen greift, kann die Akademie ein Ort zur Entwicklung anderer Realitätsprinzipien und Fantasien sein.

Deren Verwirklichung muss nicht auf die Schutzzone der Akademie beschränkt bleiben. Die Zirkel von Freunden, die sich an Akademien formieren und sich später potenziell

immer weiter erweitern, sind zum Beispiel kein schlechter Garant für die längerfristige Behauptung anderer Formen des Umgangs miteinander. Sie garantieren natürlich keine materielle Autarkie, aber sie gewährleisten zumindest eine relative innere Autonomie, insofern sie das Gefühl am Leben halten, dass der Wert der eigenen Arbeit nicht von der momentanen Gunst des Marktes abhängt, sondern sich unabhängig davon durch die andauernde Auseinandersetzung mit diesen, und der Wertschätzung durch diese, anderen begründen lässt. Das wäre so ein Entwurf eines guten Lebens, der aus dem Zusammenleben an der Akademie hervorgehen kann und der zugleich im Sinne von Durham oder Negri und Hardt einen Weg darstellt, sich die Bedingungen der eigenen sozialen Existenz nicht von den bestehenden Verhältnissen aufdiktieren zu lassen, sondern sich die Mittel und Möglichkeiten, diese Bedingungen selbst zu gestalten, gemeinschaftlich anzueignen.

Das gute Leben in Verbindung zu bringen mit einer Politik der Freundschaft muss wiederum nicht bedeuten, dass Formen des Zusammenlebens, die sich als Alternative zur Konkurrenz an der Akademie entwickeln könnten, zwangsläufig harmonisch sind. Überhaupt geht es hier nicht darum, eine allgemeine Moral des Umgangs miteinander einzufordern. Was eine solche Moral, sei es das Programm sozialdemokratischer Korrektheit oder der Smalltalk-Codex unverbindlicher Nettigkeit, immer irgendwie unbefriedigend macht, ist ihre *Pauschalität*. Man lernt, pauschal mit jeder Person so wie mit jeder anderen auch auf halbwegs gesitteter Art zu verkehren. Eine Anerkennung des singulären Potenzials der anderen beinhaltet diese Form des Umgangs aber gerade nicht. Man vermeidet diese Anerkennung vielmehr gezielt. Deshalb kann sich potenzielle Singularität in gesitteter Umgebung auch oft nur durch die genauso pauschale Verletzung des

---

allgemeinen Protokolls (zum Beispiel durch planloses Randalieren im Suff) Geltung verschaffen. Eine Umgangsform, in der Singularität angemessene Anerkennung finden könnte, müsste also eine sein, in der sie nicht bloß toleriert, sondern gezielt provoziert würde. Die gezielte Provokation ist vielleicht überhaupt eines der besten Mittel, um andere dazu zu bringen, ihre Potenziale zu aktualisieren, indem man sie *aus der Reserve lockt*. Im Idealfall bietet diese Form der Provokation, unter Freunden genauso wie im Seminar- oder Ateliergespräch, den anderen genau die Bühne, die sie brauchen, um ihre Singularität zur Darstellung zu bringen. Anstelle einer pauschalen Moral wäre das Prinzip, das ein gutes Zusammenleben anerkannter Singularitäten an der Akademie begründen könnte, also das praktische Ethos einer provokativen Gemeinschaft.

Von provokativen Gemeinschaften kann man wiederum kaum sprechen, ohne vom Erbe der Boheme zu reden. Die Idee der Boheme ist vielleicht eines der einflussreichsten Modelle für das Ethos der provokativen Gemeinschaft. Sicherlich ist diese Idee, genauso wie die Idee vom Genie, Teil eines Künstlermythos, der in die Jahre gekommen ist und sichtlich bröckelt (weil sich auch die neuen Bürgerlichen heute gekonnt als Boheme inszenieren, um die Banalität ihres besitzständigen Lebensentwurfs zu überspielen). Nichtsdestotrotz drückt sich in dieser Idee weiterhin eine Erfahrung aus, die ihre Bedeutung für die Frage des guten Lebens in der Kunst nicht verloren hat. Zum einen ist das der Sinn für die *Theatralität* der sozialen Umgangsformen, die Singularität zum Vorschein treten lassen. Ich meine damit das intuitive Verständnis dafür, wie ich eine Pose einnehme, um meine potenzielle Singularität zu vermitteln und im selben Zuge andere dazu zu provozieren, ihrerseits Posen einzunehmen, um meiner Behauptung das Potenzial ihrer Singularität entgegenzusetzen. Die bohemistische Pose

wird so zum Medium der Provokation und Artikulation von Singularität. Da die Pose nur in dem Moment, wo ich sie vor Anderen einnehme, ihre relative Gültigkeit hat und also im Prinzip immer wieder neu aus der gegebenen Situation heraus entwickelt werden muss (denn die routinierte Pose ist eine wenig überzeugende Pose), wird das Posieren im Idealfall zu einer Praxis der ständigen Improvisation in Reaktion auf andere. Die Boheme wäre also eine Kultur der wechselseitigen Provokation von momentanen Verkörperungsversuchen von Singularität.

In Bezug auf das gute Leben unterscheidet sich die gute von der schlechten Boheme dabei vielleicht gerade dadurch, dass es in der guten mit Humor zugeht und die Pose wirklich als Mittel des sozialen Austauschs gepflegt und gefeiert wird, während in der schlechten jeder seine eigene Pose bierernst als einzig authentische gegen die der anderen durchzusetzen versucht. Dieser Humor, in dem ein intuitives Wissen darum mitschwingt, wie ich mittels meiner Posen anderen eine Bühne verschaffe, um sich auf ebenso singuläre Weise zu präsentieren, ist vielleicht das Prinzip einer urbanen Haltung überhaupt. In der Stadt lernt man, sich leben zu lassen und Raum zu geben. Territoriales Verhalten wirkt demgegenüber stets zutiefst provinziell. Eine weitere Erfahrung, die das Feiern der Pose zum Ausdruck bringt, ist das intuitive Wissen um den *ekstatischen* Charakter jeder Verkörperung von Singularität. Wortwörtlich heißt Ekstase „Herausstellen“. Und die Pose funktioniert ja genau dadurch, dass jemand eine Behauptung in den Raum stellt und es sich angesichts dieser Provokation herausstellt, worum es in dieser sozialen Situation gehen könnte. In der guten Pose exponiert sich nicht nur ein Ego, sondern auch der Geist des Moments, die Stimmung des Abends genauso wie die Philosophie derjenigen, die da zusammenkommen. Der schlechten Pose fehlt dieses soziale Gespür. Sie bleibt auf stumpfe Art selbstbezogen.

Die gute unterscheidet sich von der schlechten Boheme weiter dadurch, wie sie die Ekstasen der Singularität zu feiern versteht. Gute Feiern sind erfahrungsgemäß die, in denen sich alle im Raum irgendwie exponieren, aber so, dass sie mit jeder Pose eine Plattform für alle anderen schaffen und der ganze Abend getragen ist von einem gewissen überschwänglichen Humor der improvisierten Selbstdarstellung. In solchen Situationen erscheint die Koexistenz in der Akademie für Momente problemlos möglich, weil sich alle gegenseitig zugleich die ungebrochene Intensität ihres Wunsches, singular zu sein, *und* seine Absurdität vor Augen führen. Diese Art von Karneval feiert die Einsicht, dass alle Teilnehmenden in ihren Wünschen vollkommen gleich banal sind, und lässt durch das Feiern dieser Einsicht zugleich den Wunsch aller in Erfüllung gehen, weil für den Abend alle Posen und Masken singular sind. Schlechten Feiern fehlt dieser Zug ins Karnevaleske. Hier werden sich zwar auch alle gleich, aber nur weil alle gleich viel trinken und sich so kollektiv in einen Zustand versetzen, in dem die Gegenwart der anderen nur dadurch erträglich wird, dass niemand in diesem Zustand mehr in der Lage ist, etwas zu sagen, was einen Unterschied zwischen den Anwesenden geltend macht. Männerbünde, die traditionell auf solchen Feiern geschlossen werden, sind dementsprechend in der Regel Stillhalteabkommen, in denen sich alle Beteiligten auf eine künstlerische Linie und eine Art des Auftretens einigen, die sie gemeinsam als singular behaupten. Solange niemand von dieser Linie abweicht, können sich alle sicher fühlen, weil sie nicht befürchten müssen, dass jemand aus ihrem näheren Umfeld ihr Selbstverständnis infrage stellen und Zweifel provozieren würde. Vor den Provokationen anderer Kunst und Ideen schirmt sie die Gruppe ohnehin ab. Das gewährt Schutz, aber um den Preis, dass sich alle gegenseitig kurz halten. Und das kann kein gutes Leben sein.

Das Besondere an der Akademie ist also, dass hier die gemeinschaftliche Tragweite der Frage des guten Lebens in ihrer Problematik erfahrbar wird: alle erheben hier für sich einen ungeteilten Anspruch auf die Anerkennung ihrer Singularität und müssen deshalb ständig schmerzhaft erleben, dass ihr Anspruch durch die Ansprüche der Anderen infrage gestellt wird. Das Problem des Zusammenlebens von singulären Charakteren tritt somit an der Akademie so offen zutage, dass es unmöglich ist, die Augen vor ihm auf dieselbe Weise zu verschließen, wie es die Kultur der individualistischen Gesellschaft im Allgemeinen tut. Die Situation an der Akademie lässt einem kaum eine andere Wahl. Man muss mit diesem Problem umgehen. Im schlimmsten Fall geschieht das auf dem gesellschaftlich vorgegebenen Weg der Konkurrenz und Auslese, der strategischen Verbrüderung oder unverbindlichen Nettigkeit. Im besten Fall finden sich dagegen Wege, den Konflikt, der sich aus den ungeteilten Ansprüchen aller ergibt, so auszutragen, dass sich Singularität im provokativen Austausch zwischen Charakteren herausstellen kann, statt in Konkurrenz und Bündelei marktgerecht zugeschnitten und sozial gefesselt zu werden. Das ist dann eine Frage der Praxis und des *Ethos* oder, was im Prinzip dasselbe ist, des *Humors* dieser Praxis. Die eigene Arbeit wie das eigene Auftreten und die öffentlichen Posen können dann Medium eines sozialen Austauschs sein, der Singularität provoziert. Humor bedeutet dabei die praktische Fähigkeit, den Widerspruch auszuhalten und auszutragen, dass ein ungeteilter Anspruch auf Singularität nur dadurch Anerkennung finden kann, dass man ihn teilt. Die praktische Unfähigkeit, dies zu tun, drückt sich in Paranoia aus. In Hinsicht auf das gute Leben in der Kunst ist die entscheidende Wahl also eigentlich die zwischen Humor und Paranoia (vor der man nicht nur an der Akademie ständig steht). Sie sollte

---

nicht schwer fallen, wenn man das gute Leben als Ziel im Auge behält.

### 3. Der Generationenvertrag an der Akademie

Das Zusammenleben ist an der Akademie auch eine Frage *der Generationen*: Die Akademie ist ein Raum, in der Charaktere aus unterschiedlichen Generationen und unterschiedliche Charaktere aus einer Generation zusammenkommen und zusammen auskommen müssen. Traditionell versteht man den Vertrag, der dabei zwischen den Generationen gilt, als die eindeutige Abmachung, dass die Jüngeren von den Älteren lernen, und zwar dadurch, dass die Älteren ihr Wissen an die Jüngeren weitergeben. Innerhalb der Generation, glaubt man, regelt sich alles Weitere durch Leistungsvergleich. Auf diesem Verständnis des Generationenvertrags baut zugleich auch die Vorstellung von der Quantifizierbarkeit der Bildung auf, für die der Bologna-Prozess steht. Wenn Akademie wirklich so funktionieren würde, dass es ein klar bestimmbares Wissensgabe, das die einen hätten und die anderen dann bekämen, um es so schnell wie möglich anzuwenden (dafür gibt es Punkte), dann wäre das Studium wirklich nur eine Angelegenheit von Angebot und Nachfrage. Aber dieses Wissen gibt es so in der Kunst nicht. Das heißt nicht, dass es kein Wissen in der Kunst gäbe. Allein die Vorstellung, dass dieses Wissen *im Besitz* einer Generation sei und dann in den Besitz der nächsten Generation übergehe, ist hochgradig fragwürdig. So zu denken heißt, die Prinzipien des Kapitalismus bereits so weit verinnerlicht zu haben, dass man das, was gesellschaftlich von Wert sein könnte, bereits nur noch in Kategorien von Besitz wahrnimmt. Wie könnte man den Generationenvertrag an der Akademie anders als im Zeichen des Kapitals auslegen?

Ein entscheidender Schritt weg von den Kategorien des Kapitals wäre, Wissen nicht mehr als Gegenstand aufzufassen. Ein Wissensgegenstand ist immer schon halb eine Ware.

Man kann mit ihm handeln wie mit Informationen. Weil man Informationen austauschen kann, sind sie letztlich auch austauschbar. Das Besondere an künstlerischem Wissen scheint aber zu sein, dass es nicht in diesem Sinne austauschbar ist. Dieses Wissen ist in der Erfahrung begründet, die man dadurch macht, dass man sich über eine Zeit hinweg auf eigene Weise mit Problemen der Kunst auseinandersetzt. Deshalb sollte man ohnehin in der Kunst vielleicht besser von *Erfahrung* sprechen als von *Wissen*. Erfahrung ist untrennbar mit einer Person verbunden, die sie macht. Erfahrungen bleiben an Singularitäten gebunden. Erfahrung ist vielleicht überhaupt der Begriff, der die Idee des Potenzials von Singularität am ehesten begreifbar macht. Unser Potenzial von Singularität läge dann in der Kunst in den Erfahrungen, die wir gemacht haben und noch machen können. Natürlich kann man auch über Erfahrung in Besitzkategorien reden: Meine Erfahrung. Deine Erfahrung. Der Experte zum Beispiel ist Besitzer seiner Erfahrung. Expertise ist Erfahrung als exklusiver Besitz. Von Experten *erwirbt* man deshalb Informationen. Aber von ihnen *erfährt* man selten etwas, das einen in Bezug auf die Fragen, die einen in der Arbeit und im Leben beschäftigen, wirklich weiterbringen würde. Das geschieht nur dann, wenn ich erfahre, was etwas bedeutet oder vielmehr, *dass* etwas überhaupt etwas bedeutet oder (was vielleicht dasselbe ist) dass etwas möglich ist und dass ich etwas tun kann, was ich vorher nicht als Möglichkeit in Erwägung gezogen oder schlechterdings für unmöglich gehalten habe.

Die Erfahrung, die ich an der Akademie mache, ist ja im Prinzip die, dass ich um den Wert und die Bedeutung der Intuitionen und Ideen, die ich mitbringe, nicht wirklich etwas weiß, bevor ich ihren Wert und ihre Bedeutung dadurch erfahre, dass ich sie an der Akademie im Austausch mit anderen formuliere. Das heißt, der Wert dessen, was dann, wenn es

formuliert ist, so wirkt, *als ob* es Wissen sei, kommt überhaupt erst durch diesen Austausch zustande. Wenn ich an einer Akademie lehre, heißt das: Ich begreife überhaupt erst, dass ich eine gewisse Erfahrung habe und auf der Grundlage dieser Erfahrung anderen potenziell etwas Bedeutungsvolles oder irgendwie Hilfreiches über Kunst sagen kann, wenn im Seminar oder Ateliergespräch jemand auf das, was ich sage, reagiert, sei es mit Worten oder dadurch, dass sich in der Folge in dessen Arbeit etwas ergibt oder löst, was sich sonst vielleicht nicht ergeben oder gelöst hätte. Gerade im Ateliergespräch bin ich als Lehrender nur dann glaubwürdig, wenn ich es schaffe, *mich* zu erklären und nicht nur irgendeinen Gegenstand. Das heißt: meine Kritik wirkt nur dann stichhaltig und hilfreich, wenn ich jemandem die Prämissen und Kriterien meiner Kritik plausibel machen kann. In der Regel werden auch mir diese Prämissen erst dann klar, wenn ich dazu aufgefordert bin, mich zu erklären. Oft genug erfahre ich in diesem Moment aber auch, dass meine Erfahrung begrenzt ist, weil meine Kritik nicht greift, oder dass ich die Prämissen meines Standpunkts überdenken muss, weil ich in dem Moment, wo ich sie vor anderen (und in Reaktion auf deren Arbeiten oder Fragen) erkläre, merke, dass sie nicht mehr glaubhaft wirken.

Umgekehrt mache ich als Studierender Erfahrungen ja genau dadurch, dass ich mich von anderen Personen, Arbeiten oder Erlebnissen dazu provozieren lasse, in meiner Arbeit Entscheidungen zu treffen, die ich wahrscheinlich sonst so nicht getroffen hätte und die möglicherweise dazu führen, dass ich nochmal anders ansetze, um etwas, das mir wichtig ist, neu zu formulieren, und zwar so, dass es die neuen Erlebnisse mit einbezieht oder die Person, die mich provoziert, überzeugt oder sogar Lügen straft. Es können aber auch Entscheidungen sein, die bedeuten, dass ich in Bereichen, wo ich meiner Sache sicher war, plötzlich Dinge umstoße und alles da-

durch auf eine andere Ebene hebe. Nicht selten geschieht das ja genau deswegen, weil jemand anderes etwas über meine Arbeit sagt, was einem Unbehagen Ausdruck verleiht, das ich selbst insgeheim schon länger verspürt habe (das Gefühl, sich an einem bestimmten Punkt im Kreis zu drehen) und das im besten Fall möglich macht, genau das zu verwerfen, was die weitere Entwicklung der Arbeit bis jetzt verhindert hat (oft genug drehe ich mich ja genau an dem Punkt im Kreis, wo ich verbissen oder verzweifelt an bestimmten Dingen festhalte, und zwar genau deshalb, weil ich schon selbst nicht mehr an sie glaube, mir das aber noch nicht eingestehen kann). Ein provokativer Kommentar kann dann wirken wie ein befreiender Witz, der es mir plötzlich erlaubt, über meinen eigenen Schatten zu springen.

Es ist auffällig, dass alles, was hier aus der Perspektive des Studierenden geschrieben ist, genau so Erfahrungen des Lehrenden beschreiben könnte und umgekehrt. Das lässt darauf schließen, dass die Erfahrung, die an der Akademie vermittelt wird, eben nicht bloß ein Wissen ist, das die ältere Generation besitzt und weitergibt, sondern dass diese Erfahrung (und das Wissen, was sich aus ihr ableiten lässt) überhaupt erst dadurch zustande kommt, dass sich verschiedene Charaktere und Generationen in der Akademie zueinander in ein Verhältnis setzen (müssen). Erfahrung und Wissen wären dann nicht als Besitz und Kapital, sondern in erster Linie als soziales Verhältnis aufzufassen. Durch die Provokation von aufschlussreichen Verhältnissen Erfahrungen zu produzieren, wäre dann der Auftrag der Akademie. Der Vertrag zwischen den Generationen würde an der Akademie unter vollkommen anderen Vorzeichen abgeschlossen. Er würde nicht länger auf der trügerischen Vorstellung aufbauen, dass es hier einen Transfer zu regeln gäbe, in dem Wissen als fertiges *Produkt* die Besitzer wechselte, sondern stattdessen auf der Einsicht beruhen,

---

dass das Verhältnis zwischen den Generationen selbst die Produktionsbedingung und das Produktionsmittel für die Erzeugung der Erfahrung ist, die sich an der Akademie vermittelt. Dieser neue Vertrag wäre dann kein Abkommen über die Zirkulation eines Produkts. Er wäre eine offene Abmachung über die Form einer gemeinsamen Produktion von singulären Erfahrungen.

Mit seiner neuen Form ändert sich der *zeitliche Horizont* des Generationenvertrags von Grund auf. Er beschränkt sich nicht länger nur auf den symbolischen Moment des Transfers eines Kapitals (den kurzen Moment, wo das Wissen über den Ladentisch geht). Er bezieht sich vielmehr auf die gesamte Zeit, die die verschiedenen Generationen und Charaktere an der Akademie miteinander verbringen. Über diese Zeit einen Vertrag abzuschließen, ist nicht einfach. Denn an der Akademie verläuft die Zeit nicht nach einem klar vorgegebenen Takt. Im Prinzip lebt jede Generation und jeder Charakter für sich in seiner eigenen Zeit. Das ist bereits innerhalb einer Generation zu spüren. Manche experimentieren viel und kommen schnell zu Ergebnissen. Für andere ergibt sich lange gar nichts, und es dauert vielleicht Jahre, bis sich für sie etwas löst. Viele arbeiten ständig und fühlen sich trotzdem unbefriedigt. Andere machen vielleicht nur alle paar Monate einmal eine Arbeit und bringen dabei mit einer Geste alles auf den Punkt, was sich jemand anders in Monaten hätte mühevoll erarbeiten müssen. Die Zeit verläuft somit für jeden mit unterschiedlicher Geschwindigkeit. Das aushalten zu lernen, ist mindestens genauso schwierig wie der Umgang mit dem Anspruch der anderen auf die Anerkennung ihrer Einzigartigkeit. Wie kann ich damit leben, dass die Person, die neben mir arbeitet, in ihrer Arbeit rapide Fortschritte macht, während ich selbst im Moment feststecke? Komme ich damit klar, dass jemand anderes nie etwas tut, wenn er sich dann aber einmal rührt, den Vogel sofort abschießt?

Auch hier steht man eigentlich wieder vor der Wahl zwischen Humor und Paranoia. Paranoia führt bei den Schnellen zur Atemlosigkeit und bei den Langsamen zum Stillstand. Mit Humor lässt sich dagegen ein Zusammenleben vorstellen, das einem Orchester ohne Taktmeister gliche, in dem jeder sein eigenes *Timing* hat, sich aber dennoch ein Zusammenspiel ergibt, weil jeder irgendwann auf jeden anderen reagiert. Kodwo Eshun und Anjalika Sagar haben in diesem Sinn auf die Bedeutung der Fluxus-Experimente von Cornelius Cardews *Scratch-Orchestra* in den sechziger Jahren hingewiesen.<sup>3</sup> Hier kamen Musiker und Performer aus allen Bereichen zusammen, um für die Dauer eines Konzertes in einem Raum Handlungen aufzuführen, die durch keine eindeutige Partitur vorgegeben waren (und auch nicht notwendig mit der Produktion von Tönen zu tun haben mussten), die aber dennoch durch die gemeinsame Einlassung auf den Zeitraum des Konzerts so etwas wie eine asynchrone Synchronizität oder synchrone Asynchronizität herstellten. Als Modell für eine Einlassung auf das Zusammenleben an der Akademie scheint dieses Orchesterkonzept ausgesprochen brauchbar.

Die Bedeutung dieser Asynchronizität für das Zusammenleben an der Akademie wird umso deutlicher spürbar, wenn man sich dem Unterschied der Generationen zuwendet. Die Praxis der Lehrenden speist sich ja in der Regel aus einer besonderen Erfahrung, die mit dem Geist eines bestimmten historischen Moments in der Kunst verbunden ist: zum Beispiel die Erfahrung der Performance- und Konzeptkunst der frühen siebziger Jahre oder die Erfahrung der Wilden Malerei der achtziger Jahre oder die Erfahrung der neokonzeptuellen Institutionskritik der frühen neunziger Jahre und so weiter. Mit jeder dieser Erfahrungen verbindet sich ein anderer Kunstbegriff. Wenn die Akademie jüngere Lehrende aufnimmt, dringt zudem die Dynamik der Jetztzeit mit in den Betrieb ein. Eine dritte zeit-

liche Ebene ist dabei immer bereits durch die Studierenden gegeben. Denn ihre Kunst ist die der Zukunft. So existieren verschiedene Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünfte in der Akademie auf engem Raum zusammen. Im besten Fall macht genau diese gleichzeitige Präsenz unterschiedlicher zeitlicher Erfahrungshorizonte von Kunst den Reichtum einer Akademie aus. Im schlechtesten Fall dagegen führt diese Asynchronizität zu Machtkämpfen zwischen den Generationen und Charakteren um die Führungsposition an der Akademie.

Man kann sich leicht eine ganze Reihe von Horrorszenarien für den Ausgang dieser Machtkämpfe ausmalen: Gewinnen die ewig Gestrigen, versetzen sie die Akademie in eine Art künstliches oder künstlerisches Koma, in dem die Infragestellung der Kunstbegriffe und Künstlerrollen dieser Generation dadurch unterbunden wird, dass der gesamte Betrieb in der Zeit eingefroren wird (zum Beispiel, weil alle ehrfurchtsvoll auf den großen Patriarchen blicken und in Gegenwart seiner Eminenz regungslos verharren). Gewinnen die Vertreter der Gegenwart, dann wirkt der Akademiebetrieb in der Regel zunächst fortschrittlich emanzipiert. Das Risiko, dass auch die Zeitgenossen nur ihre Erfahrung zur Doktrin erheben und die Studierenden auf diese Doktrin einschwören, ist dabei nicht minder groß. Wenn sich dann in der Kunst der zukünftigen Abgänger der Kunstbegriff der gerade noch gegenwärtigen reproduziert, ist die Erfahrung, dass diese Gegenwart just vergangen ist und das Jetzt haarscharf verpasst wurde, umso schmerzhafter für die, die in der Gegenwart, die ihre Zukunft hätte sein können, nicht mehr ankommen, weil sie auf die Glaubenssätze der jüngsten Vergangenheit eingeschworen sind. Dabei geht es weniger um die Gefahr des Misserfolgs (denn die Strukturen, die die Kunst der jüngsten Vergangenheit geschaffen hat, sichern in der Regel auch noch die Karrieren mancher Nachzügler, um sich selbst zu reproduzieren), sondern vielmehr um die

ideologische Penetranz, die gerade diejenigen auszeichnet, die auf Teufel komm raus die Zeit um die gerade vergangenen zehn Jahre zurückdrehen wollen. Die Penetranz der gerade noch Gegenwärtigen ist dabei aber fast von derselben Qualität wie die Arroganz der Zukünftigen. Akademien, die so bruchlos an die internationale Zirkulation des Ausstellungsbetriebs angeschlossen sind, dass sich in ihnen keine Reservoirs von unzeitgemäßer Praxis und unnützer Vergangenheitserfahrung mehr bilden, werden meist auf unangenehmste Weise zum reinen Karrieresprungbrett. Mitgenommen wird von der Akademie hier in der Regel nur noch so viel, wie im Moment des Absprungs in die Zukunft von Nutzen sein könnte. Und das sind in der Regel keine Erfahrungen, sondern Kontakte und Passwörter für den eilfertigen Einstieg ins Vernetzungsspiel.

Akademie kann nur da stattfinden, wo ihre innere Asynchronizität zur Entfaltung kommt. Wenn der provokative Austausch zwischen verschiedenen Generationen und Charakteren die Bedingung dafür ist, dass die Akademie künstlerische Erfahrung produzieren kann, dann müssen die Punkte, an denen die Provokationen stattfinden können, erhalten und nach Möglichkeit noch multipliziert werden. Die Qualität einer Akademie wäre dann daran zu bemessen, wie viel relative Unzeitgemäßheit sie in ihrem Inneren aushalten kann. Aushalten ist dabei fast wörtlich zu verstehen. Denn oft genug ergibt sich eine provokative Asynchronizität in der Akademie gerade dadurch, dass sie Charaktere weiterhin finanziell aushält und beschäftigt, deren Kompetenzen, vom Standpunkt aktueller künstlerischer Entwicklungen betrachtet, so unzeitgemäß wirken, dass ihre Existenz an der Akademie nicht mehr gerechtfertigt erscheint. Leiter von Druckwerkstätten sind ein klassisches Beispiel. Wenn nur noch selten ein paar Studierende ihre Kompetenz beanspruchen, kann das in gegenwartsorientierten Schulen leicht zur Entscheidung führen, die

---

Werkstatt zu schließen. Was auf diese Weise unwiderruflich verloren geht, ist der Sinn für das Potenzial von Latenzen. Fertigkeiten und Erfahrungen, die aktuell nicht abgerufen werden, verlieren ihren Wert nicht deswegen, weil ihr Wert nicht in den aktuell etablierten Kategorien bemessen werden kann. Die Kritik und Korrektur dieser aktuellen Kategorien ist in Zukunft vielmehr überhaupt nur durch die neue Aktivierung oder neue Interpretation der Erfahrung möglich, die gegenwärtig als *reine Latenz* (in irgend einem Keller) existiert. (Wie lange hat niemand mehr Aristoteles gelesen außer ein paar versprengten Intellektuellen im Nahen Osten, bevor die Bombe dann neu explodiert ist und die Renaissance hervorgebracht hat?) Die Akademie sollte dafür offen sein, dass niemand sagen kann, auf welche Vergangenheit Kunst sich in Zukunft bezieht, und dementsprechend Latenzen als solche bestehen lassen.

Der Versuch, die Akademie, wie Irit Rogoff fordert, zu einem Ort der Potenzialität zu machen<sup>4</sup>, könnte genau von dieser Einsicht in die Asynchronizität und Latenz künstlerischer Erfahrung ausgehen. Potenzialität erschöpft sich dort, wo alle nur noch mit derselben Geschwindigkeit arbeiten. Das ist im Ausstellungsbetrieb deutlich zu erfahren. Je höher die Taktfrequenz ist, der alle in ihrer Arbeit folgen, um so eher führt das zu einer Situation, wo alle nur noch gerade so, fristgerecht und *just in time*, das abliefern, was sie unmittelbar von ihren Potenzialen abrufen können. Man spielt dann solange sein Repertoire, bis nichts mehr kommt. Denn wenn man dem Rhythmus des ständigen Zwangs zur Aktualität und zur Aktualisierung aller Fähigkeiten folgt, regenerieren sich die Potenziale nicht, aus denen man schöpft. Das tun sie nur, wenn man für Momente aus der Zeit herausfällt und einen anderen Ort bezieht, von dem aus das, was hier und jetzt den Takt angibt, als etwas erfahren werden kann, was Widerspruch provoziert und auch anders sein

könnte als so, wie es eben gerade ist. Die Akademie ist sicher nicht der einzige Ort, an dem sich Potenziale dadurch bilden können, dass man zwischen den Zeiten hin und her wechselt (jeder künstlerische und intellektuelle Arbeitsplatz sollte so ein Ort sein), aber sie ist ein Ort, wo man die Praxis dieses Zeitenwechselns lernen kann, weil es in ihr meist mehr als nur eine Zeit gibt.

Vielleicht ließe sich das, was üblicherweise als *Kompetenz* verstanden wird, ganz allgemein als das Potenzial gewisser unausgeschöpfter oder sogar unausschöpflicher Latenzen neu begreifen. In ihrem Beitrag zur erwähnten Konferenz in Antwerpen machte Mary Kelly in diesem Sinne deutlich, dass die Erfahrung, die für sie als Vertreterin einer Generation von Konzeptkünstlern der sechziger Jahre weiterhin der Ausgangspunkt ihrer Praxis als Künstlerin und Lehrende darstellt, die Erfahrung ist, immer noch nicht klar sagen zu können, was die Ereignisse des Mai 68 genau bedeuten.<sup>5</sup> Die Erfahrung, die sie an die Akademie mitbringt, ist also im Prinzip die Erfahrung eines Ereignisses mit einschneidender Wirkung, aber weiterhin ungeklärter Bedeutung. Man könnte auch sagen, es ist die Erfahrung einer offenen Frage und die Erfahrung einer Latenz, insofern das einschneidende Ereignis, dessen Geist jemand wie sie an einer Akademie vermitteln kann, in seiner Bedeutung eben immer latent ungeklärt bleibt und gerade dadurch weitere Klärungsversuche in der Generation, die es erlebt hat, genauso wie in allen nachfolgenden Generationen provozieren kann. Die Erfahrung einer Generation in diesem Sinne als Latenz wahrzunehmen, beinhaltet zugleich eine Absage an die Einstellung derjenigen, die das, was sie für die Erfahrung ihrer Generation halten, behandeln wie ihr einziges Kapital und gegen die Interpretationsversuche der folgenden Generationen verteidigen wie einen unteilbaren Besitz.

In der Fortsetzung der Konferenz in Eindhoven argumentierte die feministische Theo-

retikerin Rosi Braidotti, dass an dieser Geste des Festhaltens am Kapital der eigenen Erfahrung zur Zeit nicht der Generationenvertrag scheitere, und zwar nicht nur an Bildungseinrichtungen, sondern auch in der Gesellschaft im Allgemeinen. Sie wies darauf hin, dass die Erfahrung, die unsere Gesellschaft derzeit als Wert begreift, die Erfahrung der einschneidenden Ereignisse der Jugend ist. Weil dies die einzig verfügbare Rechtfertigungsgrundlage für die Behauptung der eigenen Erfahrung als Erfahrung von Wert ist, erheben auch die älteren Generationen unablässig Anspruch auf das vermeintliche Vorrecht der Jugend, im Herzen des Ereignisses zu leben. Das Ergebnis ist eine Gesellschaft, die nicht altern kann und den nachrückenden Generationen den Raum nicht wirklich geben mag, der dadurch zustande kommen könnte, dass die vorhergehende Generationen ihren Anspruch auf die Legitimation durch die Jetztzeit aufgibt. Ob das Zurücktretten der älteren Generation die Antwort auf dieses Problem ist, oder ob dies nicht auch nur einer Kapitulation vor der Ideologie des Jetztzeit-Rhythmus als einzig gültiger Taktfrequenz gleichkommt, sei dahingestellt. Ein alternativer Generationenvertrag, der an der Akademie modellhaft für die gesellschaftliche Situation geschlossen werden könnte, wäre vielleicht eher einer, der der Asynchronizität des Zusammenlebens der Generationen dadurch Rechnung trägt, dass er diesem Zusammenleben keinen einheitlichen Takt vorgibt. Das wäre ein Vertrag, der nicht denjenigen pauschal bevorteilt, der schnell genug ist, sich die Jetztzeit anzueignen, sondern der vielmehr die Latenzen, die sich aus der Unfähigkeit aller Generationen ergeben, das Jetzt je gänzlich für sich zu beanspruchen (denn der Einfluss der anderen ist nie ganz zu leugnen), als ein Potenzial von Wert anerkennt.

#### *4. Zum Schluss: Die Schulden*

Ein Thema, das nicht unerwähnt bleiben kann, weil es die Frage des guten Lebens an

der Akademie wesentlich betrifft, ist das Problem der Verschuldung. Bei einem Symposium zum Thema Akademie, das Frances Stark und Stuart Bailey an der USC in Los Angeles veranstalteten<sup>6</sup>, machten zum Beispiel eine Reihe der teilnehmenden Studierenden klar, dass ein zentrales Anliegen für sie die Sorge um die Schulden sei, die sie im Zuge des Studiums zu machen gezwungen sind, und dass sie deshalb von dem Studium innerlich eine gewisse Garantie dafür erwarten, dass sie sich nach dessen Abschluss als Künstler werden finanzieren können (auch wenn sie wissen, dass es eine solche Garantie nicht gibt). Für Amerika mag dies bezeichnend sein. Aber letztlich kommt man nicht nur in Ländern, wo hohe Studiengebühren die Norm sind, als Studierender kaum darum herum, Schulden zu machen, wenn nicht im Studium, dann spätestens in den Jahren unmittelbar danach, wenn man eine eigene Praxis auf die Beine zu stellen versucht. Selbst wenn der eine oder andere dabei ein Stipendium oder andere Unterstützung bekommt, quält doch die meisten das Gefühl, nach Ende des Studiums eine offene Rechnung begleichen zu müssen. Schulden haben es an sich, dass sie sich nicht auf die finanzielle Dimension beschränken. Wer Schulden aufnimmt oder Unterstützung annimmt, verpflichtet sich dabei unweigerlich symbolisch der Institution oder Person, bei der er sich verschuldet. Es ist in diesem Sinne bezeichnend, dass in einem Land mit privaten Hochschulen und Studiengebühren (wie den USA) die private Verschuldung zu einer Karriere auf dem Markt verpflichtet. In einem Land mit öffentlichen Hochschulen und breiter staatlicher Unterstützung (wie zum Beispiel Schweden) ist es genauso wenig ein Zufall, dass sich Akademieabgänger dem Gemeinwesen verpflichtet fühlen und sozial engagierte Kunst dementsprechend hoch im Kurs steht.

Diese symbolische Schuld betrifft aber nicht nur die Studierenden, sondern ebenso auch die Lehrenden. Wenn ich als Lehrender

---

die Studierenden darin unterstütze, an ihre Kunst zu glauben, formuliere ich damit zwangsläufig immer auch das Versprechen, dass ein gutes Leben mit dieser Kunstpraxis nach der Akademie möglich sein sollte. Gerade wenn ich versuche, als Lehrender für den Wert einer komplexen Praxis einzutreten, die sich nicht affirmativ zu den vorherrschenden Bedingungen auf dem Markt verhält, tue ich das irgendwo auch stets mit dem leichten Unbehagen, dass ich niemandem eine Existenz garantieren kann, die unabhängig von diesem Markt Bestand hätte. Dieses Gefühl beschleicht einen besonders bei Graduierungsfeiern, wenn man spürt, dass alles, was man vielleicht vermittelt hat, nur dann seine letzte Berechtigung erhalten würde, wenn man jetzt in der Lage dazu wäre, den Abgängern die Garantie auf ein besseres Leben zu geben, die sie mit Fug und Recht erwarten können. Weil das nicht geht, bleibt man als Lehrender den Studierenden immer etwas schuldig.

Wie soll man mit dieser Verschuldung umgehen? Die nächstliegende Reaktion ist der Versuch, die Schuld umgehend zu begleichen. In der Kunst zeigt sich das in dem Bestreben, sofort nach Ende des Studiums (am besten noch bei der Abschlussausstellung) ein Produkt auf den Markt werfen zu können, mit dem man bei einer Galerie landet – oder ein Projekt zu starten, das allen Anforderungen des Gemeinwesens musterergültig entspricht. Lehrende schwingen sich in diesem Moment unter Umständen zu Protegisten auf, um ihre symbolische Schuld dadurch zu begleichen, dass sie ihren Einfluss zugunsten ihrer Protegés einzusetzen versuchen. In allen diesen Fällen ist es jedoch unwahrscheinlich, dass das übereilte Handeln zum angestrebten Erfolg führt. Wer sich allzu eifertig auf die bestehenden Ökonomien der Galerien und Projektkultur einlässt, riskiert dabei, sich nun wiederum in die Schuld derjenigen zu begeben, die ihm Eintritt zu diesen Ökonomien verschaffen. Was das Protegieren angeht,

mag sich der Protegist zwar vielleicht eine Weile in seiner eingebildeten Großzügigkeit sonnen, letztlich bereinigt sich das Verhältnis zum Protegé dabei jedoch ganz und gar nicht, weil dieser nun umso tiefer dem Gönner gegenüber in einer Schuld steht, die er so schnell nicht wird begleichen können.

Die Situation derart aussichtslos darzustellen, bedeutet aber im Prinzip, bereits den paranoiden Standpunkt gewählt zu haben, von dem aus sich Zwänge immer als unabänderlich darstellen. Behält man sich vor, das Problem der Verschuldung mit einem gewissen Humor anzugehen (und Humor bedeutet hier, mit Dingen, die man erstmal nicht ändern kann, dennoch frei umzugehen), dann gelangt man vielleicht zu einer anderen Bewertung dieser Schuld. Wenn sich also herausstellt, dass man nach der Akademie so oder so in der Schuld von jemandem steht und diese Schuld nie vollständig begleichen kann, dann wäre zu überlegen, ob es nicht vielmehr überhaupt in der Natur künstlerischer und intellektueller Praxis liegt, irgendjemand stets etwas schuldig zu bleiben. Würde irgendwer noch Kunst machen oder eine Idee formulieren, wenn er nicht das Gefühl hätte, er sei das sich selbst und denen, an die sich die Arbeit richtet, schuldig? In gewisser Weise ließe sich so das Gefühl, sich und anderen immer etwas schuldig zu bleiben, positiv (und nicht bloß protestantisch) als eine Antriebskraft verstehen, ohne die kaum etwas entstehen würde.

Für den Umgang mit finanziellen Schulden ist dieser Vorschlag nicht besonders hilfreich. Hier hilft vermutlich nur, immer zu wiederholen, dass Kunst ihren Preis haben soll und Autoren/innen besser bezahlt werden müssen. Für den Umgang mit der symbolischen Schuld, die das Leben nach der Akademie immer irgendwie mitbestimmt, ist er aber vielleicht von Bedeutung. Die Antwort auf die Frage „Wem schulde ich etwas?“ entscheidet dann nämlich über die Richtung, die ich meiner Praxis gebe. Wenn die Antwort auf diese

Frage „dem Markt und der Institution“ ist, dann steuere ich geradewegs auf eine symbolische Abhängigkeit von diesen Instanzen zu. Mir scheint die für ein gutes Leben geeignetere Antwort zu sein: „Mir selbst, meinen Freunden, der Kunst und allen, die das betreffen könnte, was ich tue.“ Auch wenn ich mich dann auf das Feld des Marktes und der Institutionen begeben, tue ich es letztlich mit einer anderen Einstellung. Das Aufzeigen der Möglichkeit eines befreienden Umgangs mit dem Gefühl, dass wir uns in der Kunst alle etwas schuldig bleiben, wäre somit vielleicht eine Verabschiedungsgeste, mit der eine Akademie dem Auftrag gerecht werden könnte, die Produktionsmittel für die Gestaltung eines guten Lebens zurückzugewinnen.

---

1) Das Symposium fand am 14. September 2006 im Rahmen des Ausstellungsprojekts A.C.A.D.E.M.Y. am Museum van Hedendaagse Kunst in Antwerpen statt und wurde am 15. September am Van AbbeMuseum in Eindhoven fortgesetzt.

2) Michael Hardt & Antonio Negri: *Empire*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts und London, England, 2000. Das Argument bezüglich der Konzentration der postmodernen Form des Kapitalismus („Empire“) auf die Ausbeutung des Lebens durchzieht das gesamte Buch und wird bereits auf dessen ersten Seiten ausformuliert, zum Beispiel: „In the post-modernization of the global economy, the creation of wealth tends even more toward what we will call biopolitical production of life itself (...)“ (Ebend., S. xiii) oder „(...) the rule of Empire operates on all registers of the social order extending down to the depths of the social world. Empire not only manages a territory and a population but also creates the very world it inhabits. It not only regulates human interactions but also seeks to directly rule over human nature. The object of its rule is social life in its entirety, and thus Empire presents the paradigmatic form of biopower.“ (Ebend., S. xv).

3) Siehe hierzu den Beitrag von Anjalika Sagar und Kodwo Eshun zu der Roundtable-Diskussion in Bojan Sarcevic: *To what extent should an artist understand the implications of his or her findings?* Snoeck Verlag, Köln 2006, S. 27f.

4) Irit Rogoff: *Academy as Potentiality*. In A.C.A.D.E.M.Y., Revolver Verlag, FaM Frankfurt a.M. 2006, S.13-20.

5) Angaben zum Symposium siehe Fussnote 1.

6) Dieses Symposium fand am 27. Januar 2007 an der Roski School of Fine Arts, USC, Los Angeles statt.

---

# **Free? We Are Already Free. What We Need Now is a Better Life**

\_ Jan Verwoert

---

On the possible value of what  
happens at the academy

### 1. Speaking about the academy and not about education and the institution

Why speak about the academy? The political system says, because “the value of education” is at stake. But what is that, education? From an economic perspective, education is today a hot commodity. Education is capital. Capital must keep circulating. Hence the so-called *Bologna accords*. The accords aim to introduce unified standards for evaluating the education at institutions of higher education all over Europe. There is an economic purpose to this: in order for education as a commodity to circulate, measures must be taken to ensure that its value is calculated everywhere according to the same pay scale. Students everywhere receive the same credit points, and schools and teachers are evaluated and evaluate each other. A closed system of evaluation results, an economy that produces and reproduces its own concept of value. This is the value of education at the moment of its comprehensive subjection to economic terms. Is it really worth getting into this discussion over the value of education? In one way, doing so seems almost inevitable, for, hackneyed as the phrase may sound, the “future of education” is evidently really at issue, and so the individual future of anyone who has to do in any way with institutions of higher education, who teaches or studies at them, is quite existentially at stake. And yet a sense of discomfort remains. How is one to speak about the value of education? How can one object to the tendency to calculate the value of education in economic terms? By intoning once more the lofty song of the value of education for the formation of human values? But then again, what is that—human values?

So the sense of discomfort about the way in which the discussion over the future and the value of education is conducted is perhaps a consequence of the fact that one will here inevitably and incessantly operate with nebulous notions of value, and get further and further entangled in a debate in which different

ideologies clash and anything that is said will come to smack of ideology. If one trusts this discomfort, the question then is: how can one speak about the academy and about the value of what happens at the academy *without speaking ideologically*, that is to say, without getting lost in a debate that consists, in the end, of pure cant? The task is, then, to find different words, and words that permit an articulation of interests, concerns, wishes, and feelings regarding what happens at the academy in precisely the way one wishes to speak about them, and not in the way predetermined by the ideological language of the economic discourse about the value of education.

It is characteristic of ideological speech that it always tacitly presupposes that its own legitimacy is self-evident. Consequently, the attempt to speak non-ideologically must begin with an explicit inquiry into the legitimacy of one’s own speech. Hence, once more, the initial question: why speak about the academy? The institution of the academy says: because the *future existence* of the academy as an institution is at stake (because if Bologna prevails, the academy will be annexed, by virtue of the system of credit points and Master and Bachelor degrees, to the bureaucratic apparatus of the universities, losing its relative autonomy). Certainly, but why is it a self-evident goal that the academy continues to exist? Is not, in the end, the utopian perspective according to which the only really good future would be one in which all institutions will have become superfluous, the only standpoint from which to develop truly fruitful ideas? Why should an individual at all advocate the continued existence of an institution? Do not institutions ensure their own continued existence anyway, by power of their own (Kafkaesque) mechanisms and rituals? And something else: whoever takes a stand for an institution speaks not only *for* it but in general also *in its name*. What does it mean to speak in the name of an institution? Who can do that? Do not only those

---

who have (direct) or are (embody) an institution really have the mandate to speak in its name? And do not all those who speak in the name of an institution direct their speech exclusively to those who, again, just like they themselves, have or are an institution? And if the institutionals thus speak among each other, what is it to the rest of humanity?

The attempt to avoid speaking ideologically of the value of what happens at the academy would therefore have to begin with the decision *not to speak* of this value *in the name of the institution as though that were self-evident*, but instead to speak in the name of something else—an idea, a question, a person, a desire, or anything that has nothing to do with the institution. So in whose name (in the name of what or whom) is it worth speaking about the value of what happens at the academy? It couldn't be education: the term is stale, and claimed by ideologies of all stripes. So we had better not begin the discourse in the sign of the institution and of education. But in whose sign, then, and in whose name?

## *2. The academy and the good life*

Why not speak about the academy in the name of the good life? If what happens at the academy is of any value, it would have to be of significance with respect to the good life, and precisely not only for the institution or the economy. The good life fends off encroachments by the institution and by the economy. Both can be fundamentally questioned from the vantage point of the good life. The *raison d'être* of the institution and the economy is that they provide for a better life. If they don't, they lose this legitimacy. Demanding a better life than what the present social conditions have to offer has always been the motor of revolt. At a symposium on the subject of the academy recently held by Irit Rogoff, Jimmie Durham recalled that two Italians had recently told him: "Free? We are already free. What we need now is a better life." That was his only comment on

the academy.<sup>1</sup> But it opens up a fundamental perspective: Negri and Hardt write in *Empire* that the new global order of power and economic relations taps into social life because the service and culture industries exploit precisely those abilities that constitute social life—the abilities to communicate and to establish interpersonal relations—as productive forces.<sup>2</sup> Negri and Hardt go on to put in Marxist terms what Durham expresses in those of hedonism: reconquering the means of production means today to reappropriate the freedom to shape the social life as a good life. Which value, then, can what happens at the academy have for this politics of appropriating the freedom of design with respect to the good life?

The question of the good life arises in a sustained way at the academy because the latter is—and perhaps, is primarily—a place of problematic communal life. At the university, you meet people for the duration of a seminar, and then you part ways. At the academy, you have to endure, and learn to endure, being together and next to one another in the same studio spaces for years. Nor would it be wrong, surely, to say that what is learnt at the academy, or rather, that *through which* one learns at the academy, is precisely this mutual endurance. To learn to make art, then, means primarily to acquire the ability to live among other people who also make art or have to do with art. Whether you really want to make art is in the end decisively a matter of whether you get the sense, over time, that you want to tell and show these other people something (in the positive sense, comparable to the way you want to tell and show the people you honor or love something, but also in the aggressive sense, comparable to the way you tell those with whose positions you strongly disagree: "I'll show you!") or not. The question of the good life, then, arises at the academy insofar as you have to come to a realization there whether a good life in art—and that

means, a life continually shared with these others in art—is possible for you, or whether you might not in the end be more likely to find a good life with and around other people (which is, after all, entirely possible).

This form of a communal life at the academy is problematic for at least one fundamental reason: the classical idea of the good life in art is that of the triumphant career of the highly gifted loner; it doesn't even consider the question as to the form of his or her coexistence with others. The ritual of my acceptance into the academy at first seems to confirm this idea of the bliss of my uniqueness. After all, I experience my acceptance as a delightful corroboration of my very particular gift. This makes it only the more difficult to cope with the fact that I am now, at the academy, surrounded by people just like me, and what I supposed was my particular gift is suddenly no longer anything special, since everyone here officially has it. How am I to get along with these others if they all want to be what I myself want to be? They all seek precisely the recognition of their uniqueness on whose preservation my happiness, too, seems to depend. And how many unique people can live together under one roof before they run out of space? You can tell yourself, or be told, as often as you like that the idea of the unique gift is based on a centuries-old myth about the artist that ought to be abolished. It's no use, for the experience of competition is real, and it is painful. And even if the myth of genius today rings hollow, the real experience remains of one's own potential as something singular, and this experience urges to be expressed and acknowledged. The myth transfigures this experience; but merely rejecting this transfiguration is not by itself enough, for it provides no answer to the question how else and better to deal, and to live, with the experience of the singularity of one's own potential—and with the fact that all others also have this experience.

Yet this problem arises not only in art. Rather, it is the fundamental problem of modern individualist culture as such. The romantic notion that the discovery and realization of one's own potentials is the precondition of a good life has become a general social norm. That is why the question as to the right way to engage the feeling of their own potential uniqueness plagues people across all social strata. What ought I to do if I have a vague sense that I have something very special inside me? That is the guiding question of individualist culture. The same doubt is expressed in it that has always haunted the genius, the doubt of the messiah in the wilderness: am I he? Am I really he? The biggest literary, TV, and movie blockbusters have been hawking precisely this motif for years, the motif of the insecurity of the gifted one who senses that he is *potentially*—and that means also, but then potentially not—the chosen one, and who furthermore does not know what he ought to do in order to do justice to his potential calling. That is the theme of Harry Potter and American Idol as much as of epic movies such as Spiderman, Star Wars, X-Men, or the Matrix. The selection of the chosen one always proceeds here under the sign of brutal competition or of heroic violence. If he endures the latter, his status is confirmed. He is truly the one.

Yet merely making fun of this situation would be too simple. For hardly anyone will be able to simply ignore the unsettling sense of his or her own potential singularity. This sense is today, paradoxically enough, the one experience we all share in one way or another, and hence perhaps represents the primary social experience. Yet the point where the matter becomes unbearable, making a quest for other solutions a necessity, is reached when it turns out that our society acknowledges competition, a compulsive craving for recognition, and hence, in the end, social violence as the *only* form left for singularity to achieve

---

validation. And that is disgusting; not least because the system of competition denies the social potential of the experience of singularity, and denies it doubly. The social potential of this experience lies in the fact that we all have it, in one way or another, and that a community of those who are joined by the sense that they are unique is thus entirely conceivable. Yet the system of competition denies precisely this universal dimension and the socially connective quality of the shared sense of uniqueness, as it renders anyone who senses himself to be unique in a way similar to mine an adversary with whom I wish to have nothing in common, although, and precisely because, we are potential members of the same community of unique ones. This denial of the social dimension of singularity is itself elevated into a social principle in universal competition, rendering it a double denial. We thus acknowledge neither that we all dream the same dream nor that we all withhold from ourselves, and in the same way, the confession that it is the same dream. We even deny the fact that we all participate in and contribute to the same system of denial. If we were to confess collectively that we are all playing the same little game, we might also collectively grant ourselves permission to play a different one.

The central question, therefore, is whether the academy can be a place where the universally shared sense of one's own potential singularity can find an expression significantly different from the one permitted by the predominant ideology. But why the academy of all places? Primarily simply because the academy is the place where the fact that we all dream the same dream of our singularity becomes so perfectly evident, and is so universally tangible, that it would be truly idiotic to persist in its denial. The academy is a site of crystallization for the insecurity pervading an entire society in dealing with the experience that I and everyone else feel equally sin-

gular. The good thing about the academy is that it has ways and means of engaging this uncertainty and trying out alternative forms of dealing with this shared sense. After all, we have the time. Indeed, the academy is perhaps one of the few remaining social spaces where one has the time at all to engage the question: what does my dream have to do with that of the others? How does my desire for recognition of my potential singularity relate to the same desire, for the same recognition, felt by those around me? To what extent can this relation be conceived as a social relation, and as a basis for possible social interrelations? And what, then, might these interrelations look like? Outside of the spaces symbolically protected as sites of education, little time is often left for such questions, as everyone already encounters everyone else, as a matter of course, in the role of the competitor the market imposes upon them.

Of course, the pressure of market competition extends into the academy (and it is part of the Bologna process to increase this pressure). Still, the decisive difference resides in the fact that the market exists, inside the academy, primarily in the heads, as an imagination of life afterwards or as the fantasy of the gallery owner who appears during the exhibition of the graduating students' work as the chooser of the chosen. In a certain way, the art market is even never anything but that: a collective fantasy in the heads of people who engender the market value of art by believing in the value of the market and investing in this value. Of course, this creates capital, and everyone needs money to live on. The question, however, is whether one should do the market the favor of *believing in its value*; or whether the insight that this value is first and foremost imaginary should not be a motivation to establish an inner distance from the market and to imagine the value of art in categories different from those of the competition the market imposes. The academy offers

the opportunity to do so. Since the fantasy of the market is here not yet entirely rooted in the institution, and since the economic reality principle is here not yet entirely in control, the academy can be a place to develop other reality principles and other fantasies.

The realization of these fantasies need not remain constrained to the sanctuary of the academy. For instance, the circles of friends that form at academies and later potentially expand further and further are not the worst surety for a long-term assertion of other forms of mutual engagement. Of course, they cannot guarantee material self-sufficiency, but at least they provide one with a certain inner autonomy to the extent that they keep the feeling alive that the value of one's own work does not depend on the moment's favor of the market but is capable of being founded on an ongoing engagement with—and the appreciation of—these others, irrespective of the market. This would be one conception of a good life that can result from communal life at the academy and that simultaneously represents a way, in Durham's or Negri and Hardt's sense, of refusing to let the powers that be dictate the conditions of one's own social existence; and of collectively appropriating instead the means and possibilities to shape these conditions for oneself.

Associating the good life with a politics of friendship, however, need not imply that the forms of communal life that might develop at the academy as an alternative to competition are necessarily harmonious. More generally, the point here is not to demand a general ethic of mutual engagement. What makes any such ethic—be it the program of Social-Democratic correctness or the small-talk code of noncommittal niceness—somehow dissatisfying is its *lack of specificity*. You learn to engage unspecifically any person in reasonably civilized social intercourse as you would any other person. Yet this form of engagement does precisely not contain any recognition of

the singular potential of others. Rather, it aims to avoid offering such recognition. That is why potential singularity in a civilized environment can often assert itself only through the equally unspecific violation of the general protocol (for instance, in an aimless drunken rampage). A form of engagement in which singularity would meet with adequate recognition would thus have to be one in which it is not merely tolerated but purposefully provoked. The well-aimed provocation is perhaps in general one of the best ways to get others to actualize their potentials by teasing them out of their reserve. Ideally, this form of provocation—among friends as much as in a seminar or during a studio conversation—offers others exactly the stage they need to manifest their singularity. Instead of an unspecific ethic, then, the practical ethos of a provocative community would be the principle that might ground a good communal life of recognized singularities at the academy.

Now, it is difficult to speak of provocative communities without talking about the heritage of the Bohème. The idea of Bohemianism is perhaps one of the most influential models for the ethos of the provocative community. Certainly, this idea—just like that of the genius—is part of a myth of the artist that is no longer the freshest and visibly crumbles (because today's new bourgeois, too, skillfully stage themselves as Bohemians in order to cover up the banality of their own lifestyle, focused on possessions). Nonetheless, the idea continues to express an experience that has not lost its significance for the question of the good life in art. This is, for one, the sense for the *theatricality* of those forms of social intercourse that permit singularity to manifest itself. What I mean is the intuitive understanding of how I strike a pose in order to communicate my potential singularity and, by the same token, provoke others to strike poses in turn in order to confront my assertion with the potential of their singularity. The Bohe-

---

mianist pose thus becomes a medium for the provocation and articulation of singularity. Since the pose attains its relative validity only at the moment when I strike it in front of others, since it must therefore be redeveloped, at least in principle, out of each given situation (for a pose routinely struck is hardly a convincing pose), striking poses becomes, in the ideal case, a practice of ongoing improvisation in reaction to others. The *Bohème*, then, would be a culture of mutual provocations between fleeting attempts at embodying singularity.

With respect to the good life, the good *Bohème* differs from the bad one perhaps precisely in that the good one involves humor, and the pose is truly cultivated and celebrated as a means of social exchange, while in the bad one everyone attempts to assert his own pose, with great seriousness, as the only authentic one against those of the others. This humor, which implies an intuitive awareness of how I use my poses to set up a stage on which others can present themselves in an equally singular fashion, is perhaps the principle of an urbane attitude in general. A city teaches you to let others live and to afford them space. Territorial behavior, by contrast, always seems deeply provincial. Another experience expressed in the celebration of the pose is an intuitive knowledge of the *ecstatic* character of any embodiment of singularity. *Ec-stasis* literally means 'putting out of place.' And indeed, the function of the pose resides precisely in someone's putting a claim on the table, a provocation that puts out for anyone to see what might be at stake in this social situation. In the good pose, it is not merely an ego that is exposed but equally the spirit of the moment; the mood of the evening as much as the philosophy of those who have congregated. The bad social pose lacks this social intuition. It is arrested in obtuse self-reference.

The good *Bohème* thus differs from the bad one further in that it knows how to celebrate

the ecstasies of singularity. Experience has it that good parties are those where everyone exposes himself in space in one way or another, but in such a fashion that each pose creates a platform for everyone else, and the entire evening is borne along on a certain exuberant humor of improvised self-presentation. In such situations, coexistence at the academy appears, for moments, easily feasible, because everyone demonstrates to everyone else simultaneously the relentless intensity of their desire to be singular *and* its absurdity. This sort of carnival celebrates the insight that all participants are equally banal in their wishes and at the same time, by celebrating this insight, makes everyone's wish come true, because all poses and masks are singular for the space of one evening. Bad parties lack this carnivalesque streak. Here, too, all become equals, but only because all drink in equal amounts and thus collectively enter a state in which the presence of the others is made tolerable only by the fact that no one, in this state, retains the ability to say something that would assert a difference between those in presence. Consequently, fraternal orders, which are traditionally formed at such parties, are usually ceasefire agreements in which all parties agree on one artistic line and one style of self-presentation, whose singularity they will collectively claim. As long as no one deviates from this line, everyone can feel safe, free from fear that someone from their inner circle might question their conception of themselves, provoking doubt. In any case, the group insulates them against the provocations that the art and ideas of others might present. The price to pay for such protection is that everyone keeps everyone else down. And that cannot possibly be a good life.

The academy is peculiar, then, in that the social import of the question of the good life can here be experienced in its problematic aspects: here, everyone stakes an undiminished

claim that their singularity be recognized, and so everyone constantly makes the painful experience that their claim is put in question by the claims of the others. The problem of a communal life of singular characters thus becomes so starkly evident at the academy that closing one's eyes to it, in the general fashion of the culture of an individualistic society, becomes impossible. The situation at the academy leaves hardly any choice. You are compelled to engage the issue. In the worst-case scenario, such engagement proceeds along the path prescribed by society, that of competition and selection, of strategic fraternization or noncommittal pleasantries. In the best-case scenario, by contrast, ways are found to engage in the conflict that results from the undivided claims of everyone in such a way that singularity can emerge in the provocative exchange between characters instead of being pared for the market and socially shackled by competition and fraternization. That is then a question of practice and of the *ethos* or, and that is fundamentally the same thing, the *humor* of this practice. One's own work as much as one's own public appearance, including public poses, can then be the media of a social exchange that provokes singularity. Humor, in this context, is the practical ability to tolerate and enact the contradiction inherent in the fact that an undivided claim to singularity can find recognition only in being shared, and hence divided up. The practical inability to do so is expressed in paranoid states. With respect to the good life in art, the decisive choice, then, is really one between humor and paranoia. (It is a choice we constantly face, and not only at the academy.) It shouldn't be a hard choice if you keep an eye on the aim: the good life.

### 3. The inter-generational contract at the academy

Communal life at the academy is also a matter of the *generations*: the academy is a space

where characters from different generations, and different characters from the same generation, come together and have to get along with each other. Traditionally, the contract that obtains between the generations is understood as an unambiguous agreement that the younger will learn from the older generation as the older one passes its knowledge on to the younger one. Within a generation, it is believed, comparative assessment of performance takes care of everything else. This understanding of the inter-generational contract is simultaneously the basis for the notion of the quantifiability of education represented by the Bologna process. If the academy truly functioned in a manner where there is a clearly definable knowledge had by one party and then received by another, which then applies it as soon as possible (something rewarded with points), higher education would really be a matter merely of supply and demand. Yet knowledge of *this* kind does not exist in art. That is not to say that there is no knowledge in art. But the notion is highly dubitable that this knowledge is *held* by one generation and then passes into ownership by the next generation. To think in this fashion means to have interiorized the principles of capitalism to a degree where anything that might be of social value is already perceived exclusively in categories of possession. How might one interpret the inter-generational contract at the academy in terms other than those governed by capitalism?

One decisive step away from the categories of capital would be to stop conceiving of knowledge as an object. An object of knowledge is always already halfway a commodity. It can be traded, like information. Because information can be exchanged, it is, in the end, also interchangeable. Yet it seems to be the peculiarity of artistic knowledge that it is not in this sense interchangeable. This knowledge is founded in experience, experience that is gained by engaging the problems of art over a

---

period of time and in one's particular way. Perhaps it would be therefore altogether preferable to speak of 'experience' in art instead of knowledge. Experience is inseparably bound up with the person that gains it. Experiences remain tied up with singularities. Experience is perhaps in general the concept that serves best to render the potential of singularity tangible. Our potential of singularity, then, would reside, in art, in the experiences we have gained and in those we may yet gain. Of course, one can speak of experiences, too, in categories of possession: my experience; your experience. The expert, for instance, is the owner of his experience. Expertise is experience as exclusive possession. That is why one *acquires* information from experts. But one rarely *gains an experience* from or with them that would truly further one's engagement of the questions one is concerned with in work and in life. That happens only when I experience the meaning of something, or rather, when I experience the fact *that* something means something at all, or (and this is perhaps the same thing) when I experience that something is possible and that I can do something that I had not previously considered as a possibility, or had considered altogether impossible.

After all, the experience I gain at the academy is in principle the one of not truly knowing the value and meaning of the intuitions and ideas I bring to it until I experience their value and their meaning by expressing them, at the academy, in mutual exchange with others. That is to say, the value of that which, once it has been expressed, appears *as though* it were knowledge, really comes into existence only in this exchange. When I teach at an academy, that means that I understand that I have a certain experience, on the basis of which I am potentially able to tell others something of meaning, something that is in some way helpful, about art, only at the moment when, in a seminar or during a studio conver-

sation, someone reacts to what I say, be it verbally or in the form of something consequently emerging or being resolved in his work that might otherwise not have emerged or been resolved. Especially in the studio conversation, I am credible as a teacher only when I succeed in explaining *myself*, and not just some object. That is to say, my criticism will appear cogent and helpful only when I can render the premises and criteria of my criticism plausible to someone. I, too, usually realize what these premises are only when I am asked to explain myself. Often enough, however, I also have the experience at this moment that my experience is limited, as my criticism doesn't hit the mark, or that I have to rethink the premises of my stance, because I realize at the moment when I explain them in front of others (and in reaction to their work or their questions) that they no longer appear credible.

Conversely, as a student I gain experience precisely by permitting myself to be provoked by other persons, works, or experiences into making decisions that I would probably not otherwise have made in the same way, and which may lead me into beginning in yet another way in order to rephrase something that is important to me, and rephrase it in such a fashion that it incorporates the new experiences, or convinces the person who provokes me, or even proves him wrong. Yet these may also be decisions that entail that I suddenly upend things in areas where I felt sure of myself, and consequently raise everything to a new level. This happens not infrequently precisely because someone else says something about my work, expressing a discomfort that I myself have been secretly feeling for a while (the sense of moving in circles at a certain point) and that, in the best of cases, permits me to discard exactly that which has until now prevented the further development of my work (often enough, after all, I move in circles at the exact point where I obstinately and desperately hold on to certain things pre-

cisely because even I myself have stopped believing in them, without being as yet able to confess this fact to myself). A provocative remark can then have the effect of a liberating joke that suddenly allows me to break the deadlock.

Conspicuously, everything that has been noted here from the perspective of the student would equally well describe the teacher's experience, and vice versa. This leads me to conclude that the experience that is communicated at the academy is indeed not a mere knowledge that the older generation has and then passes on; but that this experience (and such knowledge as can be derived from it) instead comes into being only by virtue of the fact that different characters and generations (cannot but) relate to each other at the academy. Experience and knowledge, then, ought to be understood not as possessions and capital, but primarily as social relations. And the mission of the academy would be to produce experiences by provoking illuminating relations. The inter-generational contract at the academy would be concluded under entirely different auspices. It would no longer be based on the deceptive notion that there is here a transfer in need of regulation, a transfer in which knowledge, as a finished *product*, moves from one owner to another; it would be based instead on the insight that the relation between the generations is itself the condition and the means of production of the experience that communicates itself at the academy. This new contract, then, would be not an agreement regarding the circulation of a product, but an open agreement on the form of a communal production of singular experiences.

With its new form, the *temporal horizon* of the inter-generational contract changes fundamentally. Its scope is no longer limited to the symbolic moment of capital transfer (the brief moment where knowledge crosses the sales counter). Instead, it refers to the entire time that different generations and charac-

ters spend together at the academy. Concluding a contract whose scope is this extended period of time is not easy. For time, at the academy, does not pass according to a clearly defined rhythm. In principle, each generation and each character live for themselves and in their own time. This can be felt even within one generation. Many experiment a great deal and quickly arrive at results. For others, nothing works out for a long time, and it may take years until something is resolved for them. Many work incessantly and nonetheless feel dissatisfied. Other may produce only one work every few months, succinctly putting in a single gesture what someone else might have acquired only in laborious months. Time, then, passes for everyone at a different speed. Learning to endure that is at least as difficult as dealing with others' claim that I recognize their singularity. How am I to live with the fact that the person working next to me is making rapid progress in his work while I myself am stuck for the moment? Can I deal with the fact that someone else never does anything, but when he moves, he immediately takes the cake?

Here, again, the choice is really one between humor and paranoia. Paranoia propels the quick ones into breathless work, and brings the slow ones to a standstill. Humor, by contrast, makes a communal life conceivable that would resemble an orchestra without a conductor, one in which everyone has their own timing and yet a concerted play emerges because everyone sooner or later reacts to everyone else. In this context, Kodwo Eshun and Anjalika Sagar have pointed out the important Fluxus experiments of Cornelius Cardew's *Scratch Orchestra* in the 60s,<sup>3</sup> which united musicians and performers from all areas in order to stage, for the duration of a concert, actions in space that were not prescribed by any unambiguous full score (nor necessarily involved the production of sounds) and yet produced, through a collective immersion in-

---

to the concert's time-space, something like an asynchronous synchronicity or a synchronous asynchronicity. This conception of an orchestra seems exceptionally useful as a model for an immersion in communal life at the academy.

The importance of such asynchronicity for communal life at the academy becomes the more distinctly tangible when one turns to the differences between the generations. After all, the teachers' practice is usually nourished by a particular experience that is bound up with the spirit of a specific historical moment in art: for instance, the experience of early 70s performance and conceptual art, or the experience of the 80s' *Junge Wilde*, or the experience of early 90s neo-conceptual institutional critique, and so on. Each of these experiences is associated with a different conception of art. When younger teachers join the academy, the dynamics of the present also enters into its operations. And a third temporal layer is always already given with the students. For their art is that of the future. Different pasts, presents, and futures thus coexist in a very crowded space at the academy. In the best-case scenario, this very simultaneous presence of diverse temporal horizons of artistic experience constitutes the richness of an academy. In the worst-case scenario, by contrast, this asynchronicity leads to a power-struggle between the generations and between characters for the leadership at the academy.

It is easy to imagine a whole number of horror scenarios for the outcome of such power-struggles: if those who live in the past win, they put the academy in a sort of artificial or artistic coma in which the questioning of this generation's conceptions of art and of the artist's role is prevented by freezing the entire operation in time (for instance, because everyone stares reverently at the great patriarch, remaining motionless in the presence of his Eminence). If the representatives of the

present win, operations at the academy will usually at first appear progressive and emancipated. Still, the risk is no less great that the contemporaries will now elevate their experience into a doctrine, pledging the students to this doctrine. If, moreover, the art of the future graduates then reproduces the conceptions of those who are barely still contemporary, the experience that this present has just passed and the now has been missed by a hair's breadth is the more painful for those who no longer arrive in the present that might have been their future because they have been pledged to the credos of the recent past. The problem is here less a risk of failure (for the structures created by the art of the recent past generally also ensure the career of many a latecomer in order to reproduce themselves) but rather the ideological obstinacy especially characteristic of those who would, at whatever cost, turn back the clock by the ten years that have just passed. Yet the obstinacy of those who are barely still contemporary is almost equal in quality to the arrogance of those to whom the future belongs. Academies that are so seamlessly integrated with the international circulation of the exhibition business that they have stopped forming reservoirs of untimely practices and useless past experiences usually become, in the most unpleasant fashion, pure career springboards. Here, graduates generally take with them only as much as might be useful at the moment of their launch into the future. And that tends to include not experiences but connections and passwords for an industrious entry into the networking game.

An academy can happen only where its inner asynchronicity is allowed to develop. If the provocative exchange between generations and characters is the precondition for an academy to produce artistic experience, then the points where such provocation may take place must be maintained and, if possible, even multiplied. The quality of an acade-

my would then have to be measured by how much relative inner untimeliness it can sustain. And sustenance must here be understood in an almost literal sense. For often enough, provocative asynchronicity at the academy is the result of its continued financial sustenance and employment of characters whose competences appear, from the vantage point of current artistic developments, so untimely that their existence at the academy seems no longer justified. The directors of printing workshops are a classical example. When it has become a rare occurrence that a few students draw on their competences, schools that are focused on the present can easily be led to decide to close the workshop. What is irrevocably lost in this way is the sense for the potential inherent in latencies. Skills and experiences that are not at present being drawn on do not lose their value merely because their value cannot be measured in today's established categories. Instead, a future critique and correction of these current categories will even be possible only by virtue of the activation or reinterpretation of the experience that presently exists as *pure latency* (in some basement). (For how long was it again that no one read Aristotle anymore except for a few scattered intellectuals in the Middle East before the bomb exploded, giving rise to the Renaissance?) The academy ought to be open to the fact that no one can tell to which past art will refer in the future, and hence to permit latencies to continue to exist as such.

The attempt to make the academy, as Irit Rogoff demands, a place of potentiality<sup>4</sup> might begin precisely with this insight into the asynchronicity and latency of artistic experience. Potentiality is exhausted where everyone has come to work at the same speed. This can be clearly seen in the exhibition business. The faster the pulse everyone obeys in their work, the sooner a situation will result in which everyone barely—*just in time*—delivers whatever part of their potentials they can

immediately call upon. You then play your repertoire up and down until you dry up. For if you follow the rhythm imposed by the unabating compulsion to be current and to actualize all abilities, the potentials on which you draw do not regenerate. They do so only if you drop out of time for moments, repairing to a different place whence that which determines the pulse of the here and now can be experienced as something that provokes contradiction, something that might be different from what it happens to be right now. The academy is certainly not the only place where potentials can form as you move back and forth between times (any artistic and intellectual workplace ought to be such a place), but it is a place where you can learn the practice of such moving between the times, because there exists in it, in most cases, more than one time.

That which is usually understood to be 'competence' might perhaps be reconceived quite generally as the potential of certain unexhausted, or even inexhaustible, latencies. In her contribution to the abovementioned conference in Antwerp, Mary Kelly pointed out in this sense that the experience of still being unable to say quite clearly what the events of May '68 exactly meant was the experience that for her, as a representative of a generation of conceptual artists from the 60s, continued to be the point of departure of her practice as an artist and a teacher.<sup>5</sup> The experience she brings to the academy is thus fundamentally that of an event of decisive importance but as yet unclarified meaning. You might also say that it is the experience of an open question and that of a latency to the extent that the decisive event, the spirit of which someone like her can communicate at an academy, remains forever latently unclear, which precisely enables it to provoke ever new attempts at clarification both among the generation that experienced it and among all the generations that follow. To perceive the experience of a generation as a latency in this sense implies at the

---

same time a rejection of the attitude of those who treat what they believe to be the experience of their generation as their only capital, defending it against the following generations' attempts at interpretation like an indivisible possession.

During the continuation of the conference, in Eindhoven, the feminist theorist Rosi Braidotti argued that this gesture of holding on to the capital of one's own experience was currently bringing the inter-generational contract to grief, and not only at institutions of education but in society in general. She pointed out that the experience of the decisive events of adolescence is currently the one experience our society sees as valuable. Because this is the only available basis for an attempt to legitimize the claim that one's own experience is valuable, the older generations also incessantly lay claim to the right, allegedly the prerogative of youth, to live in the heart of the event. A society results that cannot age and is very hesitant to afford rising new generations the space that might result from the preceding generations' conceding their claim to legitimization by the now. Whether the abdication of the older generations is the solution to this problem, or whether this, too, is tantamount to a surrender before the ideology that presents the rhythm of the now as the only valid pulse, is another matter. An alternative inter-generational contract that might be concluded at the academy as a model for the social situation at large might instead rather be one that takes the asynchronicity of a communal life among the generations into account by not prescribing a unified pulse for this community. It is a contract that would not advantage, without regard for specific circumstances, those who are quick enough to appropriate the now; but instead recognize the latencies that result from the inability of any generation to lay claim at any time to the now (for the influence of others can never be entirely denied) as a valuable potential.

#### *4. And finally debt*

One subject that must not be passed over in silence, because it is of essential importance to the question of the good life at the academy, is the problem of debt. During a symposium on the subject of the academy organized by Frances Stark and Stuart Bailey at USC in Los Angeles,<sup>6</sup> a number of student participants thus stated that the debt they were forced to go into for their studies were a central cause of concern for them, and that they therefore tacitly expected a certain guarantee that their studies would enable them to make a living as artists after graduating (even though they knew that there was no such guarantee). This situation may be typical of the United States. But in the end, students in countries where high tuitions are not customary are equally almost compelled to take out debt, if not during their studies, then at the latest during the years immediately after graduation, when they attempt to establish their own practice. Even if one or the other may receive a fellowship or other support, most are plagued by the sense that there will be a bill to pay after their studies. Debt has a way of not being limited to the financial dimension. Someone who goes into debt or accepts a stipend inevitably incurs a symbolic obligation toward the institution or person who offers the credit. It is indicative in this context that in a country, such as the US, that has private universities and tuitions, private debt obliges one to seek a career in the market. Nor is it incidental that academy graduates in a country such as Sweden with public universities and broad systems of public support feel obliged to the community, and socially engaged art enjoys a correspondingly high reputation.

Yet such symbolic debt concerns not only students, but equally their teachers. If, as a teacher, I encourage my students to believe in their art, I inevitably also make the promise that a good life supported by their art practice

ought to be possible after the academy. Especially when I attempt, in my role as a teacher, to defend the value of a complex practice that does not take an affirmative stance toward predominant market conditions, I do so in some way also with the constant mild discomfort that I cannot guarantee anyone an existence that would be sustainable independently of this market. This sense creeps over me especially during graduation ceremonies, when I feel that everything I may have communicated would be ultimately justified only if I were now able to offer the graduates a guarantee, which they have every right to expect, that there will be a better life. Because that cannot be, a teacher always retains a certain debt toward his students.

How is one to deal with this indebtedness? The reaction that suggests itself most immediately is the attempt to settle this debt on the spot. The symptom of this attempt in art is the effort to be able to push a product onto the market immediately after graduation (if possible even during the graduate exhibition) that will secure a spot with a gallery or the launch of a project that conforms to the demands of the community down to the last detail. At this moment, teachers sometimes appoint themselves as protectors, seeking to settle their symbolic debt by using their influence in favor of their protégés. Yet it is unlikely in all these cases that such precipitate action leads to the desired success. Those who, with all too great haste, immerse themselves in the existing economies of the gallery scene and of the project culture only risk incurring debt toward those who secure their access into these economies. In the case of protégé sponsorship, the protector may for a while bask in his imaginary generosity, which will yet in the end altogether fail to clear the air between him and the protégé, as the latter only slides deeper into a debt toward his benefactor that he will be unable to settle anytime soon.

Yet painting the situation in such hopeless colors fundamentally means already having chosen the paranoid vantage point, from which compulsions always appear to be incapable. If we reserve the right to address the problem of indebtedness with a certain humor (and humor means here to engage freely with matters even though one cannot, for the time being, change them), we may perhaps arrive at a different assessment of this debt. If it turns out, then, that the academy will leave anyone indebted in one way or another to someone, and that this debt will never be entirely settled, we would have to consider whether it is not in fact part of the nature of artistic and intellectual practices to remain indebted to someone for something. Would anyone still make art or express an idea if we didn't have the sense that we owe it to ourselves and to those to whom the work is addressed? In a certain way (and not only according to a Protestant work ethic), we might thus interpret the sense that we remain forever indebted to ourselves and to others positively, as a motivating power without which hardly anything would be made.

This proposal is hardly very helpful in dealing with financial obligations. The only thing that probably helps in this regard is the insistent repetition that art ought to have its price, and its authors need to be paid better. Yet it may be of significance with respect to the way we deal with the symbolic debt that, in one way or another, is always a determining factor of life after the academy. For my answer to the question "To whom am I indebted?" then decides the direction my practice will take. If my answer to this question is "To the market and to the institution," I am headed straight toward a symbolic dependence on these powers. It seems to me that the answer more congenial to a good life is "To myself, to my friends, to art, and to all whom what I do may concern." Even if I then enter the field of the market and of the institutions, I do it, in

the end, with a different attitude. Pointing out the possibility of a liberating engagement of the sense that we all remain indebted to each other in art would thus perhaps be a farewell gesture with which an academy might live up to its mission to regain the means of production that allow us to shape a good life.

---

1) The symposium was held on September 14, 2006, on the occasion of the exhibition project A.C.A.D.E.M.Y. at the Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp, and continued on September 15 at the Van Abbemuseum, Eindhoven.

2) Michael Hardt & Antonio Negri: *Empire*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. and London 2000. The argument regarding the focus of capitalism's post-modern form ("Empire") on the exploitation of life pervades the entire book, and is clearly stated in the first pages; for instance: "In the postmodernization of the global economy, the creation of wealth tends even more toward what we will call biopolitical production of life itself (...)" (ibid., p. xiii); or "(...) the rule of Empire operates on all registers of the social order extending down to the depths of the social world. Empire not only manages a territory and a population but also creates the very world it inhabits. It not only regulates human interactions but also seeks to directly rule over human nature. The object of its rule is social life in its entirety, and thus Empire presents the paradigmatic form of biopower" (ibid., p. xv).

3) Compare Anjalika Sagar and Kodwo Eshun's contribution to the roundtable discussion in Bojan Sarcevic: To what extent should an artist understand the implications of his or her findings? Snoeck, Cologne 2006, pp. 27-8.

4) Irit Rogoff: *Academy as Potentiality*. In A.C.A.D.E.M.Y., Revolver, Frankfurt/Main 2006, pp. 13-20.

5) See fn. 1 for information on this symposium.

6) The symposium was held at the Roski School of Fine Arts, USC, Los Angeles on January 27, 2007.

---

# **John Baldessari im Gespräch mit Studierenden der Städelschule**

— Michael Eddy, Hanna Hildebrand,  
Sarah Ortmeier und Jeronimo Voss

---

Gespräch

---

Michael Eddy: Beginnen wir unser Gespräch doch mit zwei speziellen Ereignissen ihrer Karriere: zum einem mit Ihrem *Cremation Project* aus dem Jahr 1970, bei dem Sie Ihre sämtlichen bis dahin geschaffenen Gemälde verbrannten, als dieser gesamte Werkkomplex also in gewisser Weise beseitigt wurde; zum anderen im Jahre 1973, als Sie eine Lehrposition am Nova Scotia College of Art and Design in Halifax inne hatten und Ihre Studierenden die Worte „I will not make any more boring art“ an die Galeriewände schreiben ließen.

Jeronimo Voss: Ist es richtig, dass dieser Satz einerseits mit der Art des Text- und Sprachgebrauchs in der damaligen Conceptual Art zu tun hatte ...

John Baldessari: Ich glaube ich sagte zur damaligen Zeit, dass die Sprache für mich viel zu akademisch sei, hatte aber kein Problem damit.

---

Voss: ... und auf der anderen Seite hatte er auch mit Ihrem Entschluss zu tun, mit der Malerei aufzuhören? Hielten Sie damals Malerei für langweilig?

Baldessari: Ich habe früher einmal gesagt, sie sei für mich wirklich langweilig geworden, aber wenn ich jetzt zurückblicke und mir das im weltweiten Zusammenhang anschau, würde ich sagen, dass sie damals sehr vielen Künstlern langweilig waren. Ich glaube, es war der letzte Atemzug (zu sagen, sie lag in den letzten Zügen wäre ein bisschen zu dramatisch) der Form, der vorherrschenden Form des Abstrakten Expressionismus. Das war ja schon durch eine zweite, dritte und vierte Generation gegangen. Es wurde also ein bisschen ermüdend. Vielleicht sollte man sagen, es hat sich erschöpft. Einer wie Jasper Johns hat sich des Abstrakten Expressionismus bedient, aber auf eine sehr rationale Weise, oder auch Rauschenberg, der damit allerdings nicht ganz so rational umging. Man konnte erkennen, dass sich die Dinge verlangsamen.

Voss: Bevor wir uns darüber unterhalten, was heutzutage „langweilige Kunst“ bedeutet, sollten wir uns vielleicht sinnvollerweise erst mit der heutigen Position von Künstlern und Kunststudenten beschäftigen. Die Kunstausbildungssysteme in den Vereinigten Staaten scheinen im Unterschied zu den europäischen viel akademischer, standardisierter, kommerzieller zu sein. So ist zum Beispiel für die meisten Kunstakademien in Deutschland die allgemeine Einführung des Bachelor-/Master-Systems ebenso wenig relevant wie die Einführung von Studiengebühren. Diese Konzepte sind für die künstlerische Ausbildung nicht geeignet. Welche Erfahrungen haben Sie mit diesen akademischen Strukturen und auch mit Studiengebühren gemacht, welche Auswirkungen, welchen Einfluss haben sie Ihrer Ansicht nach auf die Entwicklung junger Künstler/innen?

Baldessari: Zunächst einmal hatte ich, nach Verlassen der Hochschule eine Beschäftigung als Lehrer an einer staatlichen Schule und machte diese Arbeit eine Weile. Durch eine glückliche Fügung und weil ich zur rechten Zeit am rechten Ort lebte, bat man mich, an der University of California zu lehren, was mich erst einmal aus dem öffentlichen Schulsystem herausbrachte. Von da aus ging ich zu einer privaten Kunstschule, dem California Institute of the Arts, das zu einer wirklich wichtigen Ausbildungsstätte in den Vereinigten Staaten wurde. Dann hörte ich für eine Weile mit dem Lehren auf, inzwischen bin ich Fakultätsmitglied an der UCLA<sup>1</sup>, habe aber bereits seit drei Jahren Forschungs- und Freisemester. Worauf ich hinaus will: Ich habe Studierende nahezu jeden Alters in jeder erdenklichen Situation ausgebildet. Einmal habe ich sogar jugendliche Straftäter unterrichtet. Ich glaube also, dass ich die Lehrsituation recht gut kennenlernen konnte. Wenn man nun Hochschulen in den Vereinigten Staaten und in Europa vergleicht: Ja, ich denke, die Frage der Studi-

engebühren ist eine ganz entscheidende. Die einzige öffentliche Hochschule in Los Angeles ist die UCLA. Das kann man sich also leisten, aber wenn man nicht US-Bürger ist, dann kostet es immer noch einiges, nicht die Welt, aber an den anderen Kunsthochschulen liegen die Gebühren irgendwo zwischen 30.000 und 40.000 Dollar im Jahr. Das kann sich nicht jeder leisten. Ich gehe also davon aus, dass auf diese Weise eine Menge talentierter Leute ausgeschlossen werden. Ich finde die Idee der kostenfreien Ausbildung fantastisch; ja, dem würde ich meine Stimme geben. Ich halte es auch für gut, keine Abschlussgrade mehr zu verleihen. Bei Cal Arts<sup>2</sup> versuchen wir, uns als *die* neue Kunsthochschule zu etablieren, aber wir hatten von Anfang an einen Nichtgraduierten- und Graduiertenstudiengang. Letzten Endes müssen diese Unterschiede aufgehoben werden. Ich hatte mal ein Graduiertenseminar, in dem sich die Studierenden beschwerten: „Warum können nicht auch Nichtgraduierte mitmachen?“, woraufhin ich es einfach für beide Gruppen geöffnet habe. Es gibt keinen wirklichen Unterschied; das ist falsch. Eine gute Sache bei uns war das „beschleunigte Abschlussverfahren“. Wenn wir also der Meinung waren, dass jemand schon nach zwei Jahren weit genug für den Abschluss war, sagten wir: „Du kannst gehen“. Oft wollten die Betroffenen dann gar nicht gehen. Mittlerweile gibt es strengere Lehrpläne. Anfangs gab es keine Lehrpläne, man konnte noch nicht einmal Seminare belegen, man konnte einfach nur da sein, was es den Lehrern schwer machte. Denn manchmal mochten die Studenten einen Lehrer nicht und dann kam keiner zu den Seminaren, was uns dazu zwang, uns von diesen zu trennen. Es kam zu einer Art Beliebtheitswettbewerb; das war das Übelste. Doch zumindest hatten da die Studierenden ihr Schicksal selbst in der Hand; sie hatten die Möglichkeit, sich für das zu entscheiden, was sie wollten oder für

was auch immer. Vieles lässt sich ändern, alles, was Sie gesagt haben, trifft zu.

—  
Voss: Gibt es Aussicht auf Veränderung im US-amerikanischen Kunsthochschulsystem?

Baldessari: Ich glaube nicht. Vor allem nicht im Universitätssystem, wissen Sie, in einem Kunstbereich innerhalb des Universitätssystems zu sein, ist ohnehin sehr ungut. Als Physiker oder Biologe können Sie sich an der Universität zuhause fühlen. Für einen Künstler ist die Universität kein Zuhause. Ich erinnere mich an eine Beförderungskommission an der University of California San Diego, an der ich im Rahmen meiner Lehrverpflichtung teilnahm. Ich weiß noch, dass einer aus der Fakultät für Physik sagte, „Warum haben wir nicht einen Paul Klee eingestellt?“ Dann mußte ich ihm höflich erklären, dass Paul Klee bereits tot ist. „Was ist dann mit de Kooning?“ Ich musste ihn daran erinnern, dass de Kooning mehr Geld verdient, wenn er nur ein einziges Gemälde verkauft als ihm die Universität für ein ganzes Jahr zahlen könnte. Aber so denkt man an den Universitäten, man glaubt, wenn jemand gut ist, dann kommt er natürlich auch an die Universität. Wir alle wissen, dass das für den Kunstbereich nicht zutrifft. Jetzt habe ich ein bisschen den Faden verloren... Ich glaube, es würde einer neuen Hochschule bedürfen, damit so etwas passieren kann.

—  
Voss: Wie wird unter solchen Bedingungen, hinsichtlich der Entwicklung der Kunststudenten die Qualität beeinflusst; glauben Sie, dass Künstler dadurch gezwungen sind, eine bestimmte Art Kunst zu machen?

Baldessari: Es gab da nach dem Zweiten Weltkrieg eine Zeit in der Kunstgeschichte der Vereinigten Staaten, als die so genannte „GI Bill“ den Kriegsveteranen ein Recht auf freie Ausbildung zubilligte. Also gingen sie an die Hochschulen, und das brachte eine

---

beträchtliche Menge von Künstlern hervor. Doch als sie einmal raus waren, kamen sie nicht etwa wieder zurück, um zu lehren, sie wurden einfach Künstler. Dann plötzlich passierte etwas: Ich glaube irgendwie, dass da die Kunst gefällig wurde. Das Image eines abstrakten Expressionisten sah so ähnlich aus wie Jackson Pollock, ohne Hemd, mit einem Pinsel in der einen und mit einer Flasche Jack Daniels in der anderen Hand. Und dann taucht mit einem Mal das neue Künstlerimage auf, sagen wir als Beispiel Jasper Johns im Smoking mit einem Martini in der Hand. Was ist da passiert? Klar ist, dass etwas passiert ist. Und ich glaube, dass Kunst gesellschaftsfähig wurde. Ich hatte einen sehr stark besetzten Studiengang von Künstlern aus Europa und den USA und anderen Orten, die CalArts besuchten. Einige von ihnen wollten nicht hinkommen. Sie sagten: „Nein, ich will an keine Kunsthochschule“. Also musste ich mit diesen Studenten tatsächlich Treffen in einer Bar arrangieren, denn sie wollten partout nicht in die Hochschule gehen, so sehr waren sie dagegen. Ich glaube nicht, dass Kunst gelehrt werden kann. Das glaube ich wirklich nicht. Was ich aber glaube ist, dass es zu den vielen Vorteilen einer Kunsthochschule zählt, dass die Studenten Künstlern begegnen, anderen ebenfalls tätigen Künstlern. Der Erkenntnisgewinn dabei liegt darin, dass sie sehen, dass Künstler Menschen sind; Kunst ist nicht irgendetwas Esoterisches, das in Büchern und Zeitschriften und Museen existiert, sie wird von wirklichen Menschen gemacht, und manche sind richtige Idioten, manche artikulieren sich klar, manche kriegen kaum einen geraden Satz heraus. Manche produzieren eine Menge Schrott, manche leisten viel gute Arbeit. Aber zumindest werden die Studenten dieser Erfahrung ausgesetzt; ich nehme an, das ist eine Art Mentorensystem. Nein, eigentlich glaube ich nicht, dass man Kunst lehren kann.

Eddy: Sie erwähnten gerade, es seien viele Europäer und Leute von außerhalb Kaliforniens zu diesem Studienprogramm gekommen, und ich fand interessant, dass Sie sich in einem Interview gemeinsam mit Ihrem ehemaligen Studenten Matt Mullican beide erinnern, dass Sie kaum Kontakt zu der so genannten „lokalen“ Kunstszene von Los Angeles hatten. Ich finde, diese Beziehung zwischen Lokalem und Internationalem könnte spannend sein. Aber auch als Sie in National City anfangen, hatten Sie in gewisser Weise Berührungspunkte mit der internationalen „Kunstwelt“ durch Kunstzeitschriften. Ich frage mich, ob Sie etwas zu dieser Dynamik oder sogar der Priorität des Internationalen vor dem Lokalen sagen können. Das scheint mir etwas zu sein, dass Sie schon sehr früh in Ihrem Werdegang entwickelt haben: diese Vorstellung von einer Kunstwelt. Wie können wir davon etwas über die Medien mitbekommen?

Baldessari: Naja, ich denke, das ist jetzt viel einfacher. Damals habe ich jede Kunstzeitschrift abonniert, die ich in die Hände bekam. In gewissem Maße war ich wirklich Autodidakt, jedenfalls post-universitär. Bis zu meinem vierunddreißigsten Lebensjahr bin ich keinem wirklichen Künstler begegnet. Meine Lehrer waren tatsächlich zu allererst Lehrer, und dann das, was man „Sonntagsmaler“ nennt. Dann schrieb ich mich für einen Sommerkurs an der UCLA ein, den ein damals in Los Angeles sehr prominenter Künstler veranstaltete. Und der hat mir dann die magischen Worte gesagt: „Du solltest Künstler werden.“ Das hatte mir vorher nie irgendwer gesagt. Ich sagte, „Oh, okay“. Vorher war das nur etwas, was ich einfach tat; mein Brot würde ich durch Lehrtätigkeit verdienen. Aber er hat gesagt, „du solltest Künstler werden“, und das war alles, was ich hören wollte. Deshalb bin ich der festen Überzeugung, dass Studenten mit wirklichen Künstlern in Kontakt kommen sollten. Ich denke, wegen des Internets und der Reisemöglichkeiten und so

weiter ist es kein Problem mehr, international zu sein. Wir haben alle Zugang zu den gleichen Informationen. Was ich mir so mühselig aus Zeitschriften zusammenklauben musste, dass können Sie ganz leicht über das Internet erfahren.

—  
Hanna Hildebrand: Was ist nun Ihre Meinung zum heutigen Verhältnis zwischen Hochschule und Markt, Ausstellungen, Galeristen (innerhalb dieser internationalen Kunstwelt)?

Baldessari: Diesen Virus werden wir wahrscheinlich nicht wieder los. Ich hab Glück gehabt; als ich mit Kunst anfing, gehörte Geld überhaupt noch nicht zum Gesamtbild.

—  
Eddy: Es gab also wirklich keine Probleme, als Sie gesagt haben, „Meine Studenten sind keine Studenten, das sind Künstler“?

Baldessari: Nein. Aber ich kann Ihnen genau sagen, wann diese Geldfrage aufgetaucht ist. Ich hatte fast wöchentlich einen Künstler da. Ich meine, ich hätte einmal pro Lehrabschnitt einen Kritiker oder vielleicht auch einmal einen Kunsthändler eingeladen, damit die Studenten sie sich anhören konnten. Einmal habe ich die New Yorker Galeristin Paula Cooper zu einem Vortrag eingeladen. Und sie war hinterher richtig wütend, weil sie über ihre Künstler hatte reden wollen und alle Studenten nur wissen wollten, zu welchen Preisen sie sie verkaufte.

—  
Eddy: Wann war das?

John Baldessari: Das muss in den frühen Achtzigern gewesen sein. Da habe ich mir dann gedacht, hm, das ist ja interessant. Und dann hörte man immer mehr und mehr davon. Ich glaube, Studenten haben es heute wirklich schwer, weil es so sehr um das Geld geht. An der UCLA hatten wir etwas Ähnliches wie das, was Sie hier gerade veranstalten (den Rundgang der Städelschule). Bei uns hieß das „Offene Ateliers“ oder Ab-

schlussausstellung oder so ähnlich, jedenfalls zeigten die Studenten den Fakultätsangehörigen alle ihre Arbeiten, man konnte da herumlaufen und mit ihnen ins Gespräch kommen. Und dann kamen mehr und mehr Kunsthändler zu diesen Ereignissen. Selbstverständlich ist es für die Studenten interessanter, mit Kunsthändlern zu sprechen als mit dem Fakultätsmitglied. Dann mußten wir irgendwann einen eigenen Tag für Kunsthändler einrichten – so sehr spitzte sich das zu. Inzwischen halten sich Studenten schon für gescheitert, wenn sie nicht unmittelbar nach der Ausbildung einen Galeristen und eine Ausstellung bekommen; das ist wirklich eine traurige Entwicklung. Denn man kann ja sehen, wie das Gehirn da arbeitet, sie haben Angst: „Ich greife gleich hier zu, die Chance bekomme ich nie wieder.“ Oder man ergreift die Chance eben nicht, und vielleicht passiert es dann doch noch einmal oder auch nicht, oder was auch immer. Aber es gibt heute nur sehr wenige Galerien, die für den Lebensunterhalt ihrer Künstlersorgen. Anders ausgedrückt, das alte Galerienmodell in den USA sah immer vor, dass die älteren Künstler sich verkaufen und dass das die Galerie am Leben erhalten würde. Dadurch war die Möglichkeit gegeben, auch jüngere Künstler auszustellen, die sich nicht verkauften. Das gibt es nicht mehr. Wer seine Sachen nicht verkauft, ist weg vom Fenster.

—  
Hildebrand: Sie sind also der Meinung, dass dieser Sturm auf die Galerien einen Einfluss...

Baldessari: ...auf die heute produzierte Kunst hat. Aber ja!

—  
Hildebrand: Und auch auf die konzeptuelle Werkauffassung?

Baldessari: Ja, ich glaube schon. Selbst wenn man einen Willensakt vollzieht, man weiß einfach nicht, wie viel daran unbewusst ist. Wenn man erwachsen wird, versucht man

---

seinen Eltern zu gefallen, und dann sagt man, „Okay, ich mache die Art Kunst, die ihr wollt.“ Auch wenn man es im Grunde nicht will. Und wenn man dann sieht, dass die Kunst, die ausgestellt wird, in der Mehrzahl der Fälle Malerei ist, naja, dann wird man eben malen.

Hildebrand: Aber vielleicht könnte ja diese Art schizophrener Galeristen-Situation, dieser sehr rasche Trendwechsel und die zunehmende Kommerzialisierung in gewisser Weise auch der Produktion auf die Sprünge helfen, etwas in Bewegung bringen und anregen?

John Baldessari: Ich denke, das eigentliche Problem, von dem wir alle wissen, dass das eine Täuschung ist, ist die Gleichsetzung von Qualität und Preis. An diese irreführende Gleichsetzung wird immer stärker geglaubt: Wenn der Künstler/die Künstlerin X soundsoviel Dollars bekommt, dann muss er oder sie wirklich gut sein. Das stimmt einfach nicht. Es geht eigentlich nur um das, was sich verkauft. Ich weiß nicht, ob die Kunst, die sich verkauft, auch wirklich gut ist. Man findet Vertreter beider Argumentationsrichtungen: Die einen sagen, der Markt ist der Richter, die anderen sagen das Gegenteil. Kürzlich habe ich diese Geschichte gehört, ich weiß nicht, ob das wirklich jemand gesagt hat, es klingt jedenfalls unglaublich. Ein Sammler, danach gefragt, ob er denn eigentlich jemals ins Museum gehe, hat gesagt: „Nein, da gibt es ja nichts zu kaufen.“ Sie verstehen, was ich sagen will: So weit ist es gekommen.

Hildebrand: Sehen Sie denn irgendeinen Ausweg?

Baldessari: Ich habe zwei Kunstblasen platzen sehen: in den siebziger Jahren und in den neunziger Jahren, da geschah das Gleiche, es gab eine Explosion, oder wie es in Finanzkreisen heißt, eine „Marktkorrektur“. Nun sagen einige Leute, deren Urteil ich wirklich respektiere, wir könnten es mit einem Paradigmenwechsel zu tun haben, es könnte weitergehen.

Denn diesmal kommt Geld aus anderen Ländern dazu, aus China, den arabischen Emiraten, Russland und so weiter, das war vorher nicht der Fall.

Sarah Ortmeier: Glauben Sie, dass sich die Veränderung zwischen Künstlern und Kunstmarkt auch auf die Kunstproduzenten und ihre Produktion auswirkt? Sie haben einmal gesagt, zwischem Künstler und Kunstwerk gebe es keine Verbindung; ihr Beispiel war Richard Serra –

Baldessari: Wir sind nicht gerade gute Freunde.

Ortmeier: Aber Sie schätzen sein Werk.

John Baldessari: Oh ja, sehr sogar.

Ortmeier: Und heute, wo es doch heißt, Leben und Werk eines Künstlers seien näher aneinander als je zuvor, glauben Sie nicht, dass der Lebensstil, die Freunde und all diese Sekundärfaktoren Teil des Werkes sind?

John Baldessari: Das kann man wohl so oder so sehen. Im Idealfall sollte es nur um die Kunst gehen. Das heißt nun nicht, dass nicht auch irgendein alter Pädophiler großartige Kunst machen könnte; das wäre ja möglich. Das könnte man auch als einen Trugschluss bezeichnen; andererseits glaube ich aber auch, dass man sein Werk *ist*. Wie könnte es wohl Teil von einem sein...? Da haben wir es offenbar mit einem Paradox zu tun.

Eddy: Aber da gibt es noch etwas an der heutigen Prominenzbesessenheit, von der manche glauben, dass es wirklich die Sichtweise auf ein Kunstwerk beeinflusst – man schaut auf den Namen und den Kontext bevor man sich überhaupt das eigentliche Werk anschaut.

Baldessari: Genau da liegt dann wieder eine Gefahr. Ich meine, man wird auf diese Weise zum Produkt. Wie wenn einer sagt, „Einen Picasso, ich muss unbedingt einen

Picasso haben. Egal was für einen, aber es muss ein Picasso sein". Es gibt da die berühmte Geschichte aus der Blütezeit des Abstrakten Expressionismus. Die damals führende Galerie, die Sidney Janis Gallery, bekam anscheinend einen Anruf von irgendeinem Sammler, der sagte, er wolle zwei de Koonings und einen Mark Rothko und einen Jackson Pollock. Die Leute in der Galerie waren natürlich hocheifrig und fragten, „Gut, und wann wollen Sie bei uns vorbeikommen?“ Darauf der Sammler, „Hmm, ich muss doch nicht, oder...?“ – „Sollen wir Ihnen denn ein paar Dias mit Abbildungen schicken?“ – „Nein, das müssen Sie nicht.“ – „Aber wollen Sie denn die Werke nicht anschauen?“ Darauf soll der Sammler gesagt haben, „Wenn ich Aktien kaufe, dann gehe ich ja auch nicht erst die Fabrik anschauen.“ Soweit ist es nun gekommen. Man kauft lediglich den Namen.

Voss: Es ist also eigentlich keine neue Situation, dass der Künstler ein Teil seines Werkes wird...

Baldessari: Naja, ich weiß nicht, ob er das als Person oder nur als ein Label wird; man muss den Künstler nicht einmal persönlich treffen. Noch vor Jahren war ich so gegen den Markt, dass mein Leitspruch war: „Ihr könnt die Kunst kaufen, aber den Künstler kriegt ihr nicht“. Das heißt aber nicht, dass ich mit irgendjemandem essen gehe oder mich mit ihm unterhalte. So wird das jetzt immer mehr, es läuft über die Wiedererkennbarkeit des Namens.

Voss: Letzte Frage: Was ist Ihrer Meinung nach heute langweilige Kunst? Welche Art Kunst sollte heute verbrannt werden?

John Baldessari: Ich glaube wirklich, das ist Sache der Künstler. Ich habe den Studenten immer gesagt, wenn sie keinen Spaß an ihrer Arbeit haben, auch andere den nicht haben werden.

Ortmeyer: Das ist aber schwierig, denn manchmal macht einem etwas Spaß, für das kein anderer Verständnis hat.

Baldessari: Das ist schon okay, aber muss bei einem selbst anfangen. Wenn man sich Gedanken über die Reaktion eines anderen macht, dann haben wir es mit einer Frage der guten Manieren zu tun. Man versucht jemandem zu gefallen. Wenn man aber selbst Spaß daran hat, dann ist es wahrscheinlich, dass es anderen auch so gehen wird. Wenn man sich um den Markt und den Galeristen und die Eltern und die Lehrer und sein Umfeld Gedanken macht, dann geht das nicht.

Eddy: Aber als Sie Ihre Gemälde verbrannten, ging es da nicht auch um Malerei als solche und nicht auch um die Beseitigung überflüssig gewordener Konventionen? Gibt es heute Kunst, die weg gehört, damit man einen neuen Anfang machen kann?

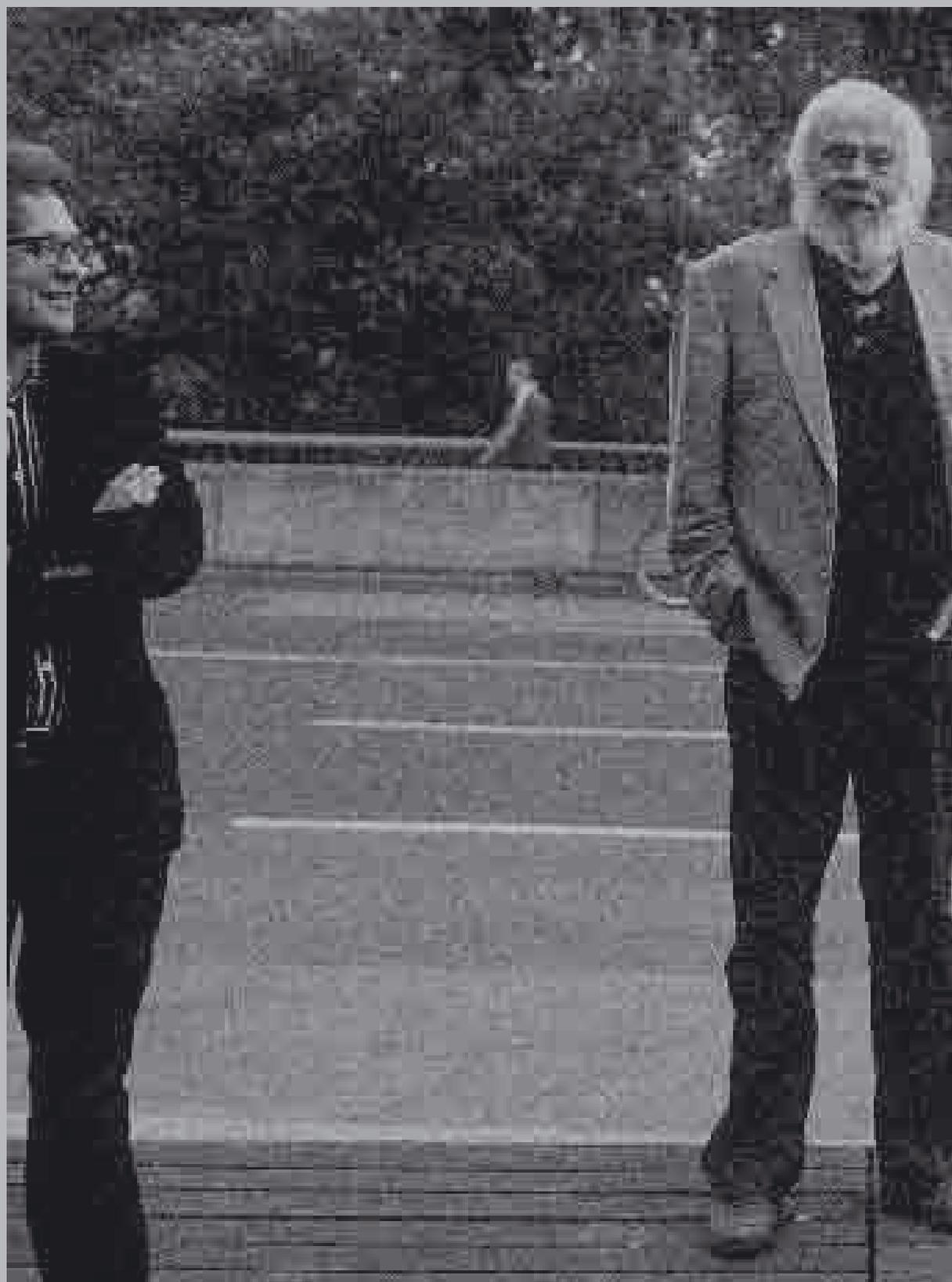
Baldessari: Interessante Frage... Da würde ich nicht für die Allgemeinheit sprechen wollen. Das muss jeder selbst wissen.

(Dieses Gespräch fand am 7. Februar 2007 um 11 Uhr in der Bibliothek der Städelschule statt.)

1) University of California, Los Angeles

2) Abkürzung für das California Institute of the Arts, das 1961 in Los Angeles gegründet wurde.

3) John Baldessari: „(Ein) guter Freund von mir, Lawrence Weiner, schimpfte eines Tages mit mir. Er sagte: „John, das ist alles deine Schuld, du hast sie Künstler genannt. (...) Sie waren keine Studenten.“ John Baldessari: A Different Kind of Order (Arbeiten 1962-1984), Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005, S. 58-59.





Daniel Birnbaum und / and John  
Baldessari, Frankfurt/Main 2007

---

# **John Baldessari Talks to Students of the Städelschule**

— Michael Eddy, Hanna Hildebrand,  
Sarah Ortmeier, and Jeronimo Voss

---

Conversation

Michael Eddy: Let's begin the interview at two points in particular in your career: one, your *Cremation Project* from 1970, when all of your accumulated paintings were burned, when that body of work was cleared in some way; and the other in 1973 when you were in the position of a teacher at the Nova Scotia college of Art and Design in Halifax and you had your students writing on the gallery wall: "I will not make any more boring art."

Jeronimo Voss: Is it right to say that this sentence was on the one hand related to the way conceptual art at the time was using text and language...

John Baldessari: At the time I think I was saying something about the way language, using it, was too academic—for me—I had no quarrel with them doing it.

Voss: ...and on the other hand was it also connected to your finishing with painting? So at that time would you have seen painting as boring?

Baldessari: I said earlier that it was really getting boring for me, but in retrospect now, looking throughout the world, I think a lot of artists of that period were getting bored. I think it was the last gasp (dying gasp is maybe too dramatic) of the form, the prevalent form of abstract expressionism. It had been through a second, third and fourth generation. It was getting a little bit tiring. Exhausted is maybe the word to use. Somebody like Jasper Johns used abstract expressionism but in a very cerebral way; or Rauschenberg, but not quite so cerebral. You could see things were slowing down.

Voss: So before we talk about what "Boring Art" means today, it might make sense to reflect on today's situation of art students. Art education systems in the US in comparison to those in most of Europe seem to be much more standardized and commodified. For example in Germany the general introduction of the

BA/MA<sup>1</sup> system as well as tuition fees are not relevant for most important art academies; it is argued that these concepts are not adequate for artistic education. What is your experience with these academic structures and also tuition fees, what kind of effect or influence do you think they have on the development of art students?

Baldessari: Well, first of all, when I left school, as I mentioned, I had a job teaching in public school, did that for a while. Then from a stroke of luck, living in the right place at the right time I was asked to teach in the University of California, which got me out of the public school system. And from there I went on to a private art school, California Institute of the Arts, which became a very seminal school in the US. And then I stopped teaching for a while, and now I am on the faculty of UCLA but have been on sabbatical for about three years now. What I am trying to point out is that I have taught almost every age in every kind of situation. I even taught juvenile delinquents at one point. So I think I know the situation of teaching pretty well. Comparing US schools to European schools: yes, I think the tuition issue is a crucial one. The only public school in Los Angeles is UCLA. So that's affordable, but if you're a non-citizen it still costs, not greatly, but in the other art schools it's something between thirty or forty thousand dollars a year. Not everybody can pay that, so I think that it keeps out a lot of talented people. So I think the idea of having a free education is fantastic; yes, that would be my vote. I think the idea of not having degrees is very good too. At CalArts<sup>2</sup> we try to be *the* new art school, but even from the start we had an undergraduate program and a graduate program. Eventually those differences got to be erased. I had a graduate seminar and the students complained so much, they said, "why can't undergraduate students be in on it too?," so I just opened it up to undergraduates and to graduates. There's really no difference between them; it's just a

---

false situation. One good thing we had was called an accelerated graduation, so if we thought a person after two years should graduate we said, "you can leave." A lot of times they didn't want to leave. But now I think things are more rigid, you have curriculums. When we started, there was no curriculum, you could not even take any courses at all, you could just be there; which made it hard on instructors, because sometimes students wouldn't like an instructor, nobody would come to their classes and we would have to get rid of them. So it became a kind of popularity contest; that was the worst thing. But at least the students could be the captains of their own destinies, they could choose what they wanted, or whatever. A lot of things could be changed and all the things you said are correct.

\_\_\_\_\_

Voss: Is there any prospect for change within the US art school system?

Baldessari: I don't think so. Especially in the university system, you know, when you have an art department in the university system it's very uneasy anyway. If you're, say, a physicist or a biologist the university is your home. For an artist the university is not your home. I remember being on a committee at the University of California San Diego when I was teaching there to advance somebody to another teaching level. And I remember somebody from the physics department saying 'Why didn't we hire a Paul Klee?' And then I would have to politely tell him that Paul Klee was dead. And 'Well how about de Kooning?' I would have to remind him that de Kooning could make more money selling one painting than the university could pay him for a whole year. But that's the way the university thinks, that if anybody is good they're going to be at the university, which we know is wrong when it comes to the arts. Now I've lost track of the question... I think it has to be a new school for that to happen.

Voss: What is the influence on quality under these conditions, in the sense of the development of art students; do you think that it forces artists to produce a certain work of art?

Baldessari: There was a certain point in the history of art in the US after World War II known as the 'GI Bill' which allowed veterans free education. So they went to school, which produced a whole body of artists. But once they were out they didn't go back and teach again, they just became artists. Then at a certain point something happened: I think somehow that art became polite. The visual image of an abstract expressionist would be somebody like Jackson Pollock, with his shirt off and a brush in one hand and a bottle of Jack Daniels in the other. And then all of a sudden you have the new image of an artist, let's say Jasper Johns in a tuxedo with a Martini. Now what happened? Something happened there. And I think art got respectable. I had a very strong program of artists visiting CalArts from Europe and the US and so on. Several of them wouldn't come. They said: 'No, I don't want to go to an art school.' So I actually had to arrange for them to meet with the students in a bar because they just would not go to the school, they were that much against it. I don't think art can be taught. I really don't. But I do think that one of the advantages of an art school is that the student gets to meet artists, other artists that are practicing. The value of that is that they see that artists are humans; art isn't something esoteric that's in books and magazines and museums, it's done by real people, and sometimes they're real jerks, and sometimes they're very articulate, sometimes they can't barely get two words out. Sometimes they do a lot of garbage, sometimes they do a lot of good work. But at least the students get exposed to that, and it's a kind of mentoring system, I suppose. But, no, I don't think you can teach art at all.

\_\_\_\_\_

Eddy: You mentioned a lot of Europeans and people from outside of California who

were coming to this program, and I was interested that in an interview with your former student Matt Mullican you both recall having had little contact with the so-called 'local' L.A. art community, and I find that this relationship between local and international could be interesting. But also when you were starting out in National City you were getting exposure to some kind of international idea of 'art world' through magazines. I am wondering if you could say something about this dynamic, or even priority, of international over local, which seems to be something that you developed quite early in your career: this idea of an art world. How can we be aware of that through media?

Baldessari: Well, I think now that it's a lot easier. Back then every art magazine I could find I would subscribe to. I was really in some ways self-taught, post-university. I didn't meet a real artist until I was thirty-four. The teachers I had were really teachers first, and then what we call 'Sunday painters'. Then I took a summer course at UCLA with a very prominent artist in Los Angeles at the time, and he said the magic words: 'You should be an artist.' Nobody ever told me that. I said 'oh, okay'. Before that it was just something I thought I did and I would support myself teaching. He said 'you should be an artist' and that's all I needed to hear. That's why I feel so strongly that students should be around real artists. I don't think being international is an issue anymore, because of the Internet and travel and everything. We all have the same information. What I had to do so laboriously with magazines you can do on the Internet so easily.

---

Hanna Hildebrand: So within this international art world what do you think about today's relation between school and market, exhibitions, gallerists?

Baldessari: It's a virus that I don't think is going to leave us. I was lucky; when I got into art money wasn't part of the equation at all.

Eddy: So there wasn't really a tension when you said: "my students are not students, they are artists"<sup>3</sup>?

Baldessari: No. But I can tell you, I remember exactly when it happened, this idea of money. I think I had an artist almost once a week there. I think once a term I would invite either a critic or maybe it would be an art dealer, just so the students could hear. At one point I invited the New York dealer Paula Cooper to come and speak. And she was really angry afterwards because she wanted to talk about her artists and all the students wanted to hear was how much money her artists were selling for.

---

Eddy: When was that?

Baldessari: That would have been in the early eighties. And then I thought, well, this is interesting. And that's where you began to hear about it more and more and more. And now I think it's really a difficult job for a student because money is so much there. At UCLA we would have something similar to what you're having now (the Städelschule's *Rundgang*), we would call it open studios, or graduate review or something like that, where the students would have all their work out for faculty and you could go around and talk to them. And more and more we would have art dealers come in. And of course the student is more interested in talking to the art dealer than to the faculty member. So then we would have to have a special day just for art dealers to come—it was really that bad. Now students think they're a failure if they don't have a dealer and an exhibition right out of school, and it's really sad. Because on one hand, you can see how the brain works, they're afraid: 'I will take this chance, I'm never gonna get it again.' Or you don't take it, and maybe it won't happen again, and maybe it will, or whatever. But very few galleries in the US now are nurturing. In other words, the old model of galleries in the US used to be that the older artist would sell, that would keep the gallery going, and allow the gallery to

---

show younger artists who couldn't sell. It doesn't happen anymore. If you don't sell, you're gone.

Hildebrand: So do you think this rush for galleries is influencing...

Baldessari: ...the art that's being made. Yes, absolutely.

Hildebrand: And also the conceptual approach toward the work?

Baldessari: Well, I think so. Even if you make an act of will you don't know how much is unconscious. You grow up trying to please your parents, you say 'Okay, I'm gonna do the art that you want'. Even if you say that you're not. And so if you see that the art that's being exhibited is mostly painting, you're pretty much going to do painting.

Hildebrand: But maybe this kind of schizophrenic situation of galleries, this very fast change of trends as well as growing commercialization, could also in a way be helping production, could push and stimulate something?

Baldessari: I think the real problem now—and we all know it's a fallacy—is that quality is equated with the price. It's about this false equation getting to be more and more believed: that if artist X gets X number of dollars then he or she must be a really good artist. It's just not true. It's pretty much what sells. I don't know if something that sells makes it good. You have people who argue both ways, that the marketplace is the judge on the one hand, and on the other hand saying no, the marketplace is not the judge. Just a couple of weeks ago I came across this story, I don't know if somebody actually said it, but it sounds fantastic. A collector who was asked if he ever went to museums said 'no, there's nothing for sale there'. So you see what I mean: it's that bad.

Hildebrand: Do you see any way out?

Baldessari: Well, I've seen two art bubbles: in the seventies and in the nineties, when the same thing happened, there was a burst, or what they say in financial circles, a 'correction of the market'. Now, some people whose judgment I really respect are saying it might be a paradigm shift, it might continue. Because this time there's money coming in from other countries, like China, the Emirates, Russia, and so on, that wasn't there before.

Sarah Ortmeier: Do you think the changing relationship between artists and the art market also changed the relationship between art producers and their production? You said once that there is no connection between the artist and the artwork; your example was Richard Serra -

Baldessari: We're not the best of friends.

Ortmeier: But you like his work.

Baldessari: I do, very much.

Ortmeier: And today when some say that an artist's life and work are closer than ever, do you think that lifestyle, friends, all of this secondary information is not part of the artist's work?

Baldessari: I can go back and forth on that. Ideally, it should just be the art. It doesn't mean any old pedophile couldn't make great art; it could happen. So I guess we would have to say that's a fallacy, too; but on the other hand I think you are your work, too. I mean how could it not be part of you... So it's a paradox.

Eddy: But there is something else about today's celebrity obsession, that some people believe really affects how you look at a work; you look at the name—if it's secondary at all, if it's external- you look at the name and the context before you even look at the work.

Baldessari: Oh, exactly, and again that's a danger. I mean, you get to be a product. Just like, "a Picasso, I have to have a Picasso. It

doesn't matter, just give me a Picasso." There's a famous story from the heyday of abstract expressionism. The major gallery then, (Sidney) Janis Gallery, apparently got a phone call from some collector and he said he wanted two de Koonings, and one Mark Rothko, and a Jackson Pollock. And they were very excited, of course, and they said "well, when would you like to come in?" And he said, "well, I don't have to..." And they said, "can we send you some transparencies?" And he said, "No you don't have to." And they said, "Don't you want to see the work?" And he said, "When I buy stocks I don't have to go to see the factory." So it's getting like that, really. You just buy a name.

Voss: So it's not really a new situation, that the artist as a person is so much a part of the work...

Baldessari: Well, I don't know if it is as a person, or just as a label; you don't even have to meet the artist. I was so anti-market years ago; one of my mantras was 'You can buy the art but you don't buy the artist'. It doesn't mean that I have dinner with you or even ever talk to you. It's getting more like that now, with name recognition.

Voss: The final question: what is boring art today? Which kind of art is worth being burnt today?

Baldessari: I really think it rests with the artist to decide. I have always told students if you are not enjoying what you are doing, nobody else is going to enjoy it.

Ortmeyer: But that's difficult because sometimes you can enjoy something and nobody else can.

Baldessari: That's okay, but it has to start with you. If you're worrying about somebody else then it's about good manners, you're trying to please somebody. But if you're enjoying it, then chances are other people are going to

enjoy it too. If you're worried about the marketplace and your dealer and parents and your teachers and your peers, you can't do that.

Eddy: But at the time when you burned your paintings, wasn't it also about painting, not just for yourself, but clearing away obsolete conventions? Today is there some kind of art that needs to be cleared away so we can start again?

Baldessari: That's an interesting point... Well, I wouldn't want to speak for the populace. It has to be with oneself.

(This interview took place at 11.00 am in the Städtelschule library Wednesday, February 7th, 2007.)

1) Bachelor and Master degrees are being introduced in Germany since 1999 as part of the Bologna process to standardize European university education.

2) California Institute of the Arts, established in 1961 in Los Angeles.

3) John Baldessari: "(A) good friend of mine, Lawrence Weiner, chided me one day." He said, "John it's all your fault, you called them artists. (...) They weren't students." John Baldessari: *A Different Kind of Order (Arbeiten 1962-1984)* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005) p. 58-59

---

# **Kitsch, Zerstörung und Ausbildung**

\_ Mai Abu ElDahab

---

Interview mit Tobias Rehberger

Mai Abu EIDahab: Worüber sprachen wir gerade?

Tobias Rehberger: Wir haben über die Kunsthochschule diskutiert. Florian Waldvogel hat mich gebeten, etwas über meine Vorstellung einer idealen Hochschule zu schreiben. Ich dachte, das würde mir leicht fallen, weil ich eine ganz klare Vorstellung meines Denkens und Arbeitens mit den Studenten der Städelschule habe. In Wirklichkeit ist es ziemlich kompliziert, weil das, was ich mit meinen Studenten tue, keiner vorgeplanten Bahn folgt; ich mache sehr viele verschiedene Dinge mit ihnen, ohne eine eindeutige pädagogische Richtung zu haben. Weißt du, das ist bei den einzelnen Studenten ganz unterschiedlich.

---

EIDahab: Richtig.

Rehberger: Mit dem einen Studenten muss ich so reden, mit dem anderen wieder anders. Einige meiner Methoden haben sich, aber nur in gewissem Maße, als produktiver als die anderen erwiesen. Ich könnte mich niemals für ein bestimmtes Modell entscheiden, wie man gute Künstler ausbildet. Letzten Endes entscheiden es die Studenten selbst, wie man ein guter Künstler wird, denn an der Hochschule geht es um die Herausbildung von etwas, das noch gar nicht existiert, das die Studenten selbst entdecken müssen.

---

EIDahab: Jetzt, da du das schon eine ganze Weile praktizierst, glaubst du, gewisse Vorgehensweisen mit unterschiedlichen Leuten in unterschiedliche Richtungen gefunden zu haben, einen Ausgangspunkt etwa für die Schaffung einer bestimmten Atmosphäre?

Rehberger: Ich habe die Erfahrung gemacht, dass man als erstes, wenn Studenten ganz am Anfang sind, ihre Erwartungen zerstören muss, diesen ganzen Kitsch, mit dem sie in die Kunsthochschule kommen. Sie sagen „Ich hab’s geschafft, ich weiß schon, was ich tue“, in Wirklichkeit haben sie aber meistens eine sehr klischeehafte Vorstellung

vom Künstlerdasein, vom Wesen einer Kunsthochschule und von dem, was sie dort lernen können. „Lernen“ wird so zu einem sehr wichtigen Begriff, an den sie sich erst gewöhnen müssen. Das erste, was man ihnen zeigen muss, sind die Dinge, die ihnen die Hochschule bieten kann, und natürlich auch, was sie ihnen nicht bieten kann oder sollte. Zuerst muss man also ihre Vorstellung von dem zerstören, was eine Kunsthochschule ist.

---

EIDahab: Hast du den Prozess dieser Zerstörung denn für dich weiterentwickelt?

Rehberger: Nach dieser Zerstörung muss man sie für gewöhnlich auch wieder aufbauen, jedenfalls versuche ich das. Ich zerstöre sehr viel, aber das sind nur die Klischees über das Künstlerleben, die Kunst, die Kunsthochschule. Gleichzeitig muss man ihnen auch helfen, mit diesen Vorstellungen umzugehen. Es ist ja nicht so als ob man nur auf sie einhämmerte und sie dann mit den Folgen allein zurückließe, denn es ist immer noch eine Schule, und die ist auch ein Schutzbereich. Ich versuche ihnen auch klar zu machen, dass sie sich auf diesen Schutz für einige Jahre verlassen können. Sie können im Bett bleiben, kein Problem. Das ist ihre Verantwortung. Aber wenn sie sich auf mich einlassen wollen, dann müssen sie auch akzeptieren, dass ich einiges zerstören muss und mit meiner Meinung nicht hinterm Berg halte. Das ist in gewisser Weise ein ziemlich heikler Prozess, ihnen das Gefühl zu vermitteln, dass man sie mag und dass man sie ernst nimmt. Man muss ihnen auch richtig zusetzen, aber hier geht es auch darum, wie ernst man sie nimmt. Wenn man einfach nur sagt, „Vergiss es, ... das ist Mist“, das funktioniert nicht. Letztlich muss man ihnen zu verstehen geben, dass sie das selbst herausfinden müssen. Sie haben nur eine begrenzte Zeit, die ihnen von Ich-weiß-nicht-wem gegeben ist, aber in der Zeit müssen sie herausbekommen, wofür sie sich wirklich interessieren. Es ist deshalb sehr wichtig,

---

dass die Studierenden zumindest am Anfang irgendwie ihre vorherige Ausbildungserfahrung und die Vorstellung ablegen, dass sie bestimmte Sachen tun müssen. Denn sie müssen nicht bestimmte Sachen tun. Sie müssen tun, was sie für wichtig erachten, und nicht das, was man ihnen als wichtig anzuerkennen beigebracht hat. Ich sage immer: „Ihr müsst mich überraschen. Ihr müsst überdashinausgehen, was ich euch sage. Sonst erreicht ihr nur mein Niveau und das ist nicht so interessant, denn da seid ihr ja schon.“ Wenn es einmal gelingt, den Kitsch loszuwerden, den man mit sich herumschleppt, dann kommt man fast automatisch am richtigen Ort an. Das könnte superlangweilig sein, aber zumindest ist es etwas anderes, und es gehört einem selbst.

---

ElDahab: Als ich jung war, habe ich gemalt, und ich wusste dabei immer, dass ich das Gleiche malte, was andere Leute malten. Irgendwann steigt man über eine Mauer, und da fängt man an, etwas Eigenes zu tun, und das kann wirklich schwierig sein.

Rehberger: Ja, das ist das Schwerste überhaupt. Das hat eine Menge mit Aufrichtigkeit sich selbst gegenüber zu tun, und das meine ich nicht in irgendeiner unterhaltsamen Art; es ist ganz schön schwierig, aufrichtig zu sein. Nicht dass die Studierenden keine Bezugsgrößen haben sollten; sie sollten das durchaus haben; und das ist eine weitere Sache, die sie lernen müssen. Manche Studierenden denken, in der Kunsthochschule seien sie aus der Welt losgelöst. Obwohl man sich in gewisser Weise davon wegbewegen muss, sollte man nicht den Kontakt mit dem bestehenden System verlieren.

---

ElDahab: Gibst du den Studierenden am Anfang bestimmte Lektüreempfehlungen? Walid Raad von der Atlas Group etwa lehrt an der Cooper Union. Zu Beginn gibt er seinen Studenten immer Howard Singermans Buch *Art Subjects: Making Artists in the American*

*University*. Das könnte für ihn der richtige Weg sein, um den Kitsch zu zerstören, wie du es formuliert hast. Gibt es für dich auch so etwas?

Rehberger: Darüber habe ich noch nicht so viel nachgedacht. Ich habe immer beim einzelnen Studenten angesetzt. Einige müssen mit anderen Mitteln zerstört werden als andere. Ich denke auch gerne über das nach, was jemand braucht. Ich fände es irgendwie ein bisschen unangebracht, immer den gleichen Hammer zu verwenden, aber das ist wahrscheinlich eine Frage des Charakters. Ich glaube nicht, dass ich jemandem ein Buch geben würde; es geht nichts über die persönliche Auseinandersetzung. Es gibt so viele verschiedene Arten des Umgangs, aber dann gibt es auch so viele Arten, der eigenen Erkenntnis, den Gegebenheiten aus dem Weg zu gehen. Wenn man jemandem gegenübersteht und ihm ins Gesicht schaut und ihm dann erklärt, warum etwas Mist ist, dann hat das gleich eine ganz andere Wirkung.

---

ElDahab: Ich habe mich gefragt, wie es wäre, jemandem in der Wüste ein Bild von Malewitsch zu zeigen, oder etwas Vergleichbares.

Rehberger: Ich denke, das könnte sehr gut funktionieren, aber es würde auch schon wieder zu stark eine bestimmte Richtung vorgeben, so etwas wie eine Lösung. Wenn ich jetzt so darüber nachdenke, vielleicht wäre das etwas, was die Studenten wollen: „Ich lese jetzt dieses Buch und verstehe es auch jetzt. Und welches Buch gibst du mir als nächstes, damit aus mir ein Künstler wird?“ Ich habe das Gefühl, die meisten sind sehr geschockt, wenn ich ihnen sage: „Ihr seid jetzt zwar in der Hochschule, aber ihr solltet wissen, dass es hier nichts zu lernen gibt, das ist euch doch klar?“ Dann machen sie normalerweise große Augen und verstehen nicht, warum sie in einer Schule sind, in der sie nichts lernen können.

ELDahab: Wie bist du damals auf die Städelschule gekommen?

Rehberger: Ich habe mich in Düsseldorf beworben, denn ich hatte gehört, das sei die berühmteste Akademie mit Joseph Beuys und so weiter. Damals lehrte er dort schon nicht mehr, aber es war doch eine berühmte Akademie, es war die größte, und es ist immer noch die größte und bekannteste Kunsthochschule. Sie war die erste Akademie in Deutschland, das wusste ich. Ich wusste auch von der HdK (Hochschule der Künste) in Berlin. Also bewarb ich mich für diese beiden Schulen. Aber beim Skilaufen in Frankreich traf ich ein Mädchen, das aus Frankfurt kam. Also zog ich hierher und erkundigte mich bei der Stadtverwaltung, ob sie denn hier in Frankfurt eine Kunsthochschule hätten. Dann habe ich mich beworben und wurde auch genommen. Das war reines Glück, denn damals befand sich die Städelschule gerade in einer umfassenden Umwandlungsphase. Als ich dort hinkam, kam gerade auch Kasper König, und mit ihm viele andere neue Lehrer. Davor, glaube ich, war das eine der furchtbarsten Kunsthochschulen, die man sich vorstellen kann. Ich hatte also einfach das Glück, dass gerade alle diese Leute dort hinkamen und die ganze Sache etwas geöffnet haben, aber eigentlich war mein Grund diese Liebesbeziehung.

ELDahab: Wie läuft dieses System? Wie wird man angenommen?

Rehberger: Es gibt verschiedene Möglichkeiten, in die Hochschule aufgenommen zu werden, aber die wichtigste besteht aus dem Einreichen einer Mappe. Die schauen sich dann alle Lehrer zusammen mit fünf Studenten an.

ELDahab: Ist diese Mappe jetzt noch irgendwo in einem Archiv?

Rehberger: Meine Mappe? Oh nein, die kriegt man zurück (lacht). Ich glaube, die ist noch irgendwo bei meinen Eltern im Keller...

Keine Ahnung. Üblicherweise hat man es mit 250 bis 500 Mappen zu tun und daraus werden dann zwischen 50 und 15 Leute ausgewählt und zu einem Vorstellungstermin eingeladen. Das ist heute auch noch so. Einiges ist ziemlich dumm, zum Beispiel gab es einen Test, bei dem der Bewerber eine Arbeit aus dem Stegreif machen sollte. Ich glaube, so wollte man sicher gehen, dass dieser Bewerber die Mappe wirklich selbst gemacht hatte. Wir haben das schon ein bisschen verändert und denken darüber nach, das ganze System umzubauen, aber das Vorstellungsgespräch ist mit Sicherheit das Wichtigste.

ELDahab: Bei wem hattest du denn dein Vorstellungsgespräch? Erinnerst du dich noch daran?

Rehberger: Ich weiß noch, dass Thomas Bayrle mit im Komitee saß. Damals war das Verfahren noch etwas anders, denn es gab zur gleichen Zeit zwei Komitees, also mussten einige vor diesem und andere vor jenem Komitee reden. Jetzt, da ich weiß, wer im anderen Komitee saß, bin ich fast sicher, dass ich von denen nicht angenommen worden wäre.

ELDahab: Warst du denn überrascht über deine Zulassung?

Rehberger: Nein, ich war vollkommen sicher, dass ich reinkommen würde (lacht). Meine Haltung war damals „Ich gehe da hin und mache alles anders“. Wie anders, da hatte ich noch keine Ahnung, ich dachte nur „Ich bin so anders“, denn in meinem Dorf war ich das tatsächlich, also musste ich auch anders als sonst alle anderen sein.

ELDahab: Und war es ein Schock für dich, als du herausfandest, dass du gar nicht anders warst?

Rehberger: Nein, ich war tatsächlich ganz anders.

ELDahab: Tatsächlich?

---

Rehberger: Ja, denn irgendwie hatte ich diese Vorstellung, zumindest eine vage, dass es um den Konflikt gehen muss, zu etwas ganz anderem zu kommen, als alles, was andere je gemacht haben. Irgendwie habe ich diesen Konflikt tatsächlich herbeigesehnt.

—

EIDahab: Gab es einen Moment, in dem du dir gesagt hast, „Oh, jetzt fühle ich mich hier zuhause“, oder war das immer Konfliktbehaftet?

Rehberger: Nein, es war beides zugleich.

—

EIDahab: Und dann, nach dem ersten Jahr, hast du dich für einen Lehrer entschieden?

Rehberger: Genau. Ich hatte Thomas Bayrle als Lehrer in der Grundklasse, aber da das in diesem Jahr zum letzten Mal stattfand, bekam er bald seine eigene Klasse und ich bin dann einfach bei ihm geblieben.

—

EIDahab: Wie kamst du auf Thomas Bayrle?

Rehberger: Damals dachte ich, er sei der Interessanteste. Ich bin dann eigentlich meine ganzen fünf Jahre an der Hochschule bei ihm geblieben. Für mich war er der interessanteste Lehrer. Gerhard Richter war zwei Jahre lang da. Er ist bestimmt ein fantastischer Künstler, aber ich hatte bei ihm nie das Gefühl, er sei ein fantastischer Lehrer. Thomas Bayrle war immer so wach, er war immer für viele Dinge offen. Es gab Leute in seiner Klasse, die Texte schrieben, Leute, die mit dem Computer auf eine in den achtziger Jahren sehr unübliche Weise umgingen. Es gab bei ihm Maler, es gab Bildhauer, es gab alles, und er war sehr offen, und auch ungenau. Genau und ungenau zugleich; manchmal war er wirklich sehr schwer zu verstehen. Wenn er spricht, gebraucht er viele Metaphern, und so war die Interpretation dessen, was er sagte, immer eine Herausforderung. Man musste das mit der eigenen Interpretation wieder hinbiegen.

EIDahab: Und hat er damals auch schon Gruppenaktivitäten organisiert?

Rehberger: Ja, vor allem Gruppensachen. Wir hatten einmal in der Woche eine Klassenbesprechung, bei der wir einfach Dinge miteinander diskutiert haben. In erster Linie die Arbeiten von Leuten aus der Klasse, aber auch anderes. Ich muss sagen, ich unterrichtete heute ein bisschen wie er, aber natürlich nicht genau so. Ich finde Diskussionen im Klassenrahmen immer sehr produktiv. Das bringt auch denjenigen etwas, die es vorziehen, einfach zuzuhören. Ich veranstalte auch diese Klassenkritiken. Wenn jemand darauf besteht, eine Einzelkritik zu bekommen, dann mache ich das auch, aber nicht so oft. Meistens versuche ich die Leute davon zu überzeugen, ihre Arbeit vor allen anderen vorzuführen, damit eine offene Diskussion stattfinden kann.

—

EIDahab: Hast du den Eindruck, dass viele andere Studenten die Arbeit mit Bayrle als schwierig empfunden haben?

Rehberger: Viele fanden das schwierig, denn er sagte ihnen nicht genau, was sie zu tun hatten. Manchmal hat er einen Gegenstand gesehen, der wie ein Teller aussah, und dann redete er von der Autobahn oder etwas Ähnlichem. Man musste sich wirklich klar darüber sein, wie man auf seine Art zu reden reagieren wollte. Es gab einige, die das frustriert hat und die deswegen die Klasse verließen. Er war nicht die Art Lehrer, der einem sagt, „Das solltest du aber ein bisschen mehr so und so machen“, und damit hat sich's dann. Darum ist es ihm nie gegangen. Es ging nie darum, einen Katalog mit bestimmten Qualitätsvorstellungen zu haben. Er hat immer versucht, diese Vorstellungen zu begründen, hat aber zugleich danach gefragt, ob sie wertvoll sind und worin genau dieser Wert besteht. Einigen mag das zu sanft gewesen sein. Wie er niemals, „Das ist aus genau dem und dem Grund gut“, oder „Mach das so, dann wird das gut“ sagen würde, würde er auch niemals sagen: „Das ist

Mist". Und dann hat er wieder über die Autobahn gesprochen. Ich schätze, für viele Leute war das frustrierend, aber für andere wiederum war es extrem konstruktiv.

---

EIDahab: Wenn ich das richtig verstanden habe, dann hat er ein Jahr ausgesetzt, und dann hat Kippenberger übernommen?

Rehberger: An der Hochschule gibt es das System, dass sich die Studenten selbst Gastprofessoren aussuchen können. Er hatte ein Freisemester; jedes siebte Semester konnte man sich als Forschungssemester frei nehmen. Zur gleichen Zeit haben wir gemeinsam mit der ganzen Hochschule Kippenberger und Ludger Gerdes eingeladen, einen Künstler aus München, der sehr viel mit Theorie gearbeitet hat. Gerdes veranstaltete Seminare und sprach über Baudrillard und solche Sachen. Kippenberger hat Bayrles Klasse nicht übernommen, er machte seine eigene auf. Beim ersten Treffen kamen 25 Leute, dann beim zweiten waren's nur noch 15 und schließlich blieb es bei 11 oder 12 Studenten. Kippenbergers Lehrmethode war wieder eine ganz andere. Er schmiss nur dauernd alles auf den Müll und sagte einem, wie dämlich man sei. Es war sehr schwierig, er hatte diese ungeheure Präsenz. So wie er sein Leben lebte, hatte man den Eindruck, er wollte auf keinen Fall irgendeinem anderen Vorbild neben sich eine Chance geben. Das ähnelte sehr einer Sekte. Für viele war das extrem kontraproduktiv, denn es war dort schwierig, mit seinem eigenen Kopf zu denken. Ich habe mich oft dabei ertappt, wie ich dachte: „Warum denke ich eigentlich so? Denn genau so würde Martin auch denken.“ Es war extrem schwierig, ihn davon abzuhalten, in dein Selbstbild einzudringen, denn er ließ nicht zu, dass man Dinge auf eine Weise dachte, die sich von seiner unterschied.

---

EIDahab: Wie ist heute, im Nachhinein, deine Einstellung zu diesem Druck?

Rehberger: Wenn man überlebt, dann ist man gut dran. Ich könnte dir ein paar Beispiele nennen, wo es sich einfach vollkommen destruktiv auswirkte. Viele Studenten haben einfach seine Denkweise übernommen, und klar, das konnte man natürlich ein- oder zweimal schaffen, aber man kann einfach nicht Kippenberger sein. Natürlich nicht. Andere Denkweisen als seine eigene ließ er nicht zu. Er sagte nie: „Ich könnte so sein, oder auch anders.“ Bei ihm war es immer „so“ und nicht anders. In diesem Sinn glich es ein bisschen einer Sekte. Manchmal sagte er Sachen wie: „Du solltest deine Freundin verlassen, denn du bist ein Künstler und solltest keine haben“, oder irgendetwas anderes, das mit deinem Privatleben zu tun hatte. Dann bestand er weiter darauf und war persönlich eingeschnappt, wenn man sich nicht so verhielt. Ich muss sagen, ich bin immer irgendwie akzeptiert gewesen, aber ich war auch in gewisser Weise das schwarze Schaf in der Familie. Ich glaube, das hat sich in seinen letzten Lebensjahren verändert, als er nicht mehr den Lehrberuf ausübte. Er war nach Frankfurt gezogen, hier ganz in die Nähe. Nach seinem Lehrerjob ging er mit der gleichen Gruppe weg und machte weiter, denn es war nie nur Lehre. Es ging nicht um die Institution. Auch deswegen, weil es ihm sehr schwer fiel allein zu sein, denn wenn man allein ist, denke ich, ist man sich selbst ausgesetzt. Er war total paranoid vor Selbstzweifeln. Die ließ er nicht zu, nicht bei sich und nicht bei anderen. Er musste immer Leute um sich herum haben.

---

EIDahab: Klingt leicht traumatisch.

Rehberger: Ja, es war in gewisser Weise traumatisch, ich habe viel von ihm gelernt, und es war extrem interessant. Als Student wurde man von ihm durch interessante Begegnungen sehr unterstützt. So traf man zum Beispiel während des Studiums Museumsleiter oder Galeristen. Er schleifte uns nur so durch die Welt der Eröffnungen und wir

---

trafen eine Menge Künstler und Freunde von ihm, saßen einfach gemeinsam beim Essen und unterhielten uns mit ihnen. Für mich war das außerordentlich gut.

—  
EIDahab: Hat er es genossen, diese Protegés zu haben?

Rehberger: Absolut. Er hat immer, auf fast paradoxe Weise, über die Schule gewettert. Er sagte immer, was für ein Unsinn eine Kunsthochschule doch sei. Aber als wir dann etwa mit ihm nach New York fahren, dann war er ungeheuer stolz, fast wie ein Kind, wenn er seine Studenten vorzeigen konnte, und sich selbst als Professor. Es war schon ein ziemlicher Widerspruch. Er ist gestorben, als er gerade selbst aufgehört hatte, Student zu sein und im Begriff war, ein Künstler zu werden. Es gibt vieles, das ich gerne mit ihm besprochen hätte. Schon kurz nachdem ich die Kunsthochschule verlassen hatte, merkte ich, dass sich an unserem Verhältnis etwas wandelte, denn plötzlich behandelte er einen als Künstler und nicht mehr als Studenten.

—  
EIDahab: War das denn eine gute Gruppe? Hat die Chemie gestimmt? Oft stellt sich ja heraus, dass soviel von einem Augenblick abhängt, wenn man die richtigen Professoren, Fakultätsmitglieder und Mitstudenten hat, so eine Chemie, die einfach funktioniert. So etwas kann man nicht orchestrieren, es kann nur von sich aus geschehen. War das bei dir so?

Rehberger: Die Chemie zwischen den Klassen und zwischen den einzelnen Leuten, mit denen ich studiert habe... diese Leute waren schon ziemlich gut; wir waren fast jeden Tag zusammen. Die meiste Zeit war es interessant und aufregend. Wir haben lustiges Zeug und dummes Zeug angestellt, Dinge, die sich andere Studenten nie erlaubt hätten. Wir nahmen uns auch eine gewisse Arroganz heraus. Es war eindeutig eine tolle Zeit, aber da gab es eben auch noch diese andere Seite, die schwierige Seite.

EIDahab: Man braucht wohl immer beides.

Rehberger: Stimmt. Mit Kippenberger etwa ging es weit mehr um ihn selbst als um uns. Er hat uns benutzt, und wir wollten auch benutzt werden, denn wir erwarteten uns etwas davon. Und das haben wir auch bekommen. Für einige war es produktiv, für andere gar nicht. Es war väterlich, das aber auf sehr konservative Weise. Er war der Vater, und den Vater stellt man nicht in Frage. Es war komplex. Ich kann nicht behaupten, er hätte sich nicht um uns gekümmert. Er hat uns eine Menge ermöglicht. Wir sind nach Wien zu seiner Ausstellung gefahren, und wenn jemand nicht das erforderliche Geld zum Mitfahren hatte, dann halfer ihm aus, nicht weil er unbedingt wollte, dass der mitkommt, er wollte einfach, dass alle dabei waren. Das war für ihn in gewisser Weise auch eine Ego-Frage.

—  
EIDahab: Wie lange warst du nach deinem Studium und vor dem Beginn deiner Lehrtätigkeit aus der Städelschule weg?

Rehberger: Ungefähr zehn Jahre... neun Jahre.

—  
EIDahab: Eine lange Zeit. War es spannend für dich, an deinen Studienort zurückzukommen?

Rehberger: Es war seltsam, denn ich hatte auch Angebote von anderen Hochschulen und fragte mich, „Soll ich oder soll ich nicht?“ Man hatte mich ein paar Mal gefragt, ob ich hier lehren möchte, aber ich hatte kein gutes Gefühl dabei, denn hier waren zu viele meiner Freunde; einige von ihnen studierten noch da. Als mich dann Daniel Birnbaum fragte, geschah das zum richtigen Zeitpunkt, denn da dachte ich gerade selbst daran, eine Stelle als Lehrer zu übernehmen. Dass mir das Spaß machte, hatte ich bei einer Gastprofessur in München und einigen kleineren oder größeren Workshops festgestellt. Als Daniel mich fragte, hat das einfach gut gepasst. Wenn ich

unterrichten will, dann ist es am sinnvollsten, wenn ich es hier in Frankfurt mache. Es gefiel mir, dass es gleich um die Ecke war und ich mal eben im Schlafanzug rübergehen kann. Das war reizvoll, aber zugleich hatte ich auch meine Zweifel, weil ich mich wie jemand fühlte, der mit der Schule verheiratet ist. Aber nach einer Weile erkannte ich, dass das kein Problem war. Ich bin zwar dort einbezogen, aber ich muss nicht jeden Tag darüber nachdenken. Ich glaube, ich komme ganz gut damit klar. Ich habe immer noch ausreichend Distanz, und die Lehrtätigkeit beeinträchtigt meine künstlerische Arbeit gar nicht. Ich muss sagen, die Arbeit mit den Studenten macht mir richtig Spaß, was hauptsächlich daran liegt, dass ich wirklich interessante Studenten habe. Außerdem gefiel mir die Art, wie Daniel die Sache anging.

---

EIDahab: Sind damals viele andere Leute wie du dazugekommen?

Rehberger: Daniel war der Erste, und dann kamen, glaube ich, Michael Krebber, Isabelle Graw und ich, dann Wolfgang Tillmans, dann Simon Starling und schließlich Mark Leckey. Ein Großteil der Veränderungen geschah sozusagen automatisch, weil befristete Verträge ausliefen. Einige der Lehrer hatten das Pensionsalter erreicht und Daniel begann damit, eine neue Generation herinzuholen, und natürlich auch eine andere Haltung. Ich denke, das war einer der Gründe für ihn, diese Stelle anzutreten; er erkannte, dass er die Möglichkeit hatte, die Hochschule noch einmal neu und in veränderter Form aufzubauen. Er war vorher Kunstkritiker und Philosoph, kuratierte einige Ausstellungen und leitete eine Institution. Kasper hatte vorher schon in Kanada an einer Universität gearbeitet. Er war auch Kurator. Ich glaube, wir wollten nach der sehr positiven Erfahrung mit Kasper, dass nicht ein Künstler Direktor der Städelschule wird, sondern jemand, der damit extrem viel zu tun hat. Ich glaube, das

muss ich noch mal sagen, damit fahren wir sehr gut.

---

EIDahab: Wie viel Zeit musst du an der Hochschule verbringen?

Rehberger: Du meinst, sozusagen vertragsgemäß? Für mich ist das anders als für andere Lehrer, denn ich lebe in Frankfurt. Ich habe mehr oder weniger regelmäßig alle zwei Wochen eine Klassenbesprechung. Manchmal findet sie auch wöchentlich statt. Zu anderen Zeiten liegen auch schon mal drei Wochen dazwischen. Es ist also nicht ganz regelmäßig.

---

EIDahab: Da du in Frankfurt lebst, hast du wahrscheinlich auch ein engeres Verhältnis zu deinen Studenten.

Rehberger: Stimmt. Man lehrt nicht immer nur im Klassenraum. Plötzlich trifft man vier Studenten in einer Bar und fängt an, miteinander zu reden, und dieses Reden gehört auch zur Lehre. Manchmal kommen Leute auch in mein Atelier. Nicht, dass ich immer für sie verfügbar wäre, aber es ist jedenfalls leichter für sie, als mit Lehrern, die woanders leben. Manchmal sehen wir uns gemeinsam ein Fußballspiel an, nicht mit der ganzen Klasse, aber vielleicht mit drei oder vier Studenten. Mir gefällt diese Familienstruktur. Das macht es ihnen leichter einzusehen, dass man sie nicht hart rannimmt, weil man sich wie ein Arschloch aufführen will oder weil sie einem egal sind. Das ist sehr angenehm.

---

EIDahab: Und gibt es irgendetwas absolut Furchtbares an der Hochschule?

Rehberger: Etwas Furchtbares? Wir haben nicht genug Geld!

---

EIDahab: Oder vielleicht etwas, das du als schwierig empfindest?

Rehberger: Ich verstehe, was du meinst, aber das ist nicht einfach... Ich habe da nie viel drüber nachgedacht. Vielleicht kannst du mir etwas nennen, was du aufgrund deines

Wissens schwierig oder vielleicht auch negativ an der Hochschule findest.

---

ElDahab: Ich glaube, jedenfalls als Außenstehende, sie könnte möglicherweise ein etwas veraltetes Lehrer-Schüler-Verhältnis perpetuieren. Findest du das zutreffend?

Rehberger: Ah ja, ich sehe, was du meinst, aber ich habe nicht den Eindruck, dass das im Allgemeinen so zutrifft. In einigen Klassen ist es vielleicht ein bisschen problematisch. Wenn man es mit einer Akademie wie Düsseldorf vergleicht, die im Prinzip das gleiche Lehrer-Schüler-Verhältnis mit einem Professor einsetzt, der wirklich der Meister ist, oder der Gott eigentlich. Wir haben zwar auch dieses System, aber ich denke nicht, dass wir das dann auch als Endergebnis präsentieren. Dazu kommt auch noch, dass die Städelschule so klein ist. Jeder Student kennt jeden anderen Studenten, und sie tauschen sich dauernd darüber aus, was in den Klassen der anderen läuft und wie es da ist, und „warum sagt unser Lehrer immer das und das?“ und „warum kritisiert dein Lehrer nie etwas?“, und so weiter. Die allgemeine Stimmung in der Hochschule hat ganz und gar nichts mit diesem Meisterklassending zu tun.



**John &  
Paul &  
Ringo &  
George.**

---

# **Kitsch, Destruction, and Education**

\_ Mai Abu ElDahab

---

Interview with Tobias Rehberger

Mai Abu ElDahab: What were we saying?

Tobias Rehberger: We were discussing the idea of the art school. Florian Waldvogel asked me to write about what could be the ideal school. I thought that that should be easy because I have a strong idea of what I think and what I'm doing with my students at Städelschule. But it's actually quite complicated because I'm not doing something fixed with my students; I'm doing many different things with them without having a clear pedagogical focus. You see, with each student it's completely different.

ElDahab: Right.

Rehberger: To one student I have to speak this way, and to another student I have to speak another way. I have approaches which are more productive than others, but only to a certain extent. I would never decide that a particular model would produce a good artist. In the end, the students decide for themselves how to be good artists because a school is about forming something that doesn't exist yet, something which the students themselves have to discover.

ElDahab: Do you think that, since you've been doing this for a while, you've found certain ways to move in different directions with different people, like a good starting point to foster a certain atmosphere?

Rehberger: In my experience, the first thing you have to do with students who are just beginning is destroy their expectations, this kitsch they enter art school with. They're coming in, saying, "I've made it, I know what I'm doing" when most of what they know is a very cliché idea about being an artist and what an art school is and what they're going to learn. So "learn" becomes a very important word for them to get used to. The first things you have to teach beginning students is what the school can offer them, as well as what it can't offer and what it shouldn't offer. You have to

begin by destroying their idea of what the art school is.

ElDahab: Have you evolved the process of this destruction?

Rehberger: Usually after you destroy this, you have to remake them, or that's what I try to do. I destroy a lot of things, but only what I find to be cliché ideas about artists' lives, about art, about art school. At the same time you have to help them to feel comfortable with these same ideas. It's not as if you just hammer at them and leave them to deal with the results themselves, because this is still a school and it's a protective area. I also try to help them to understand that they can depend upon this protection for a couple of years. They can stay in bed if they like; no problem. It's their responsibility. However, if they choose to deal with me, they also have to accept that I need to destroy certain things, and that I will give my opinions. It's quite a delicate process, in a way, to make them feel that you like them and that you take them seriously. You have to be really hard on them also, but this is also about how seriously you take them. If you just say, "Fuck off... this is shit" then it doesn't work. In the end you have to make them understand that they have to find out for themselves. They have a limited time that is given by, I don't know whom, to find out what it is that they're really interested in. So it's very important that the students begin by at least shedding their pre-education somehow, and the idea that they have to do certain things. They don't have to do certain things. They have to do what they really think is important and not what they have been educated to think is important. I'm always saying, "You have to surprise me. You have to go beyond what I am telling you. Otherwise you can only reach my level and that's not very interesting because you're already there." If you're able to get rid of the kitsch you're carrying around, then you almost

---

automatically arrive at the place. It could be super boring but at least it's something else, and it's your own.

ELDahab: When I was young I would paint, and I always knew that I was painting what other people were painting. At some point you cross over a wall to where you begin doing something which is yours, which can be really difficult.

Rehberger: Yes, that's the hardest. It has a lot to do with being honest with yourself, and I don't mean it in an entertaining way; it's quite difficult to be honest. It's not that the students shouldn't have references; they should have references, which is another thing they have to learn. Many students think that in art school they're detached from the world. Though you do have to move away from it in a certain sense, you shouldn't lose touch with the existing system.

ELDahab: Are there any texts that you recommend for students when they begin? For example, Walid Raad from the Atlas Group teaches at Cooper Union. He always begins by giving his students Howard Singerman's book *Art Subjects: Making Artists in the American University*. I think for him this can be a way of destroying the kitsch, as you say. Do you have anything similar to this?

Rehberger: I've never thought about it much. I have always begun with the individual student. Some need to be destroyed by different means than others. I also like to think about what somebody needs. I would find it a bit inappropriate to be always using the same hammer, somehow, though it's probably just a question of character. I don't think I would give a book to everybody; there's nothing like the personal discussion. There are so many ways to approach anything, but there are also so many ways to escape understanding for oneself what is there. I think if you stand there and look at somebody's face and explain

to them why something is shit, this just has a very different impact.

ELDahab: I was wondering about, say, showing a person in the desert a Malevich painting or something like this.

Rehberger: I think it would work very well, but it would give too much direction, like a solution. Now that I think about it, maybe that would be something that students would want: "Now I read this book and now I understand. What is the next book you're giving me to make me an artist?" I have the feeling that most people are very shocked when I tell them, "Now you're in the school, but you should know that you can't learn anything here, you're aware of that." Then usually their eyes get big and they don't understand why they're in a school where they can't learn anything.

ELDahab: How did you pick Städelschule originally as a student?

Rehberger: I was applying to Düsseldorf because I had learned that it was the most famous school with Josef Beuys and blah, blah, blah. He wasn't teaching there anymore, but it was a famous school, it was the biggest, and it's still the biggest art school and the most well-known. It was the first art academy in Germany, I knew about that. I also knew about HDK (Hochschule der Künste) in Berlin. So I was applying for these two schools. But I happened to meet a girl while skiing in France who was from Frankfurt. So I moved here and called the city office to ask if they have an art school here in Frankfurt. Then I applied and they took me. It was pure luck because at that moment Städelschule was completely changing. When I arrived, Kasper König also arrived, and a lot of other new teachers arrived. I think that before this it was one of the most horrible schools you could imagine. So I was just lucky that all these people arrived and were kind of opening up the whole thing, but I did it basically because of a love affair.

ElDahab: What's the system? How were you accepted?

Rehberger: There are a couple of ways to be accepted to the school but the main way is by handing in a portfolio. Then all the teachers look at the portfolio along with five students.

ElDahab: Is this portfolio in a file somewhere now?

Rehberger: My portfolio? Oh no, you get it back. (Laughter) I think my parents still have it somewhere in a cellar... I don't know. There are usually somewhere between 250 and 500 portfolios and then you choose between 50 and 15 people to invite for an interview. They still go through this. I think parts are quite stupid, like there was a test in which the applicant created work on the spot, which I think had to do with wanting to check whether somebody really made the portfolio himself. We've changed it a little bit already and we're thinking about changing the whole system but the interview is certainly the most important part.

ElDahab: Who interviewed you? Do you remember?

Rehberger: I remember that Thomas Bayrle was on the committee. At that time the system was still a little different because they had two committees at the same time, so some people had to talk to this committee and some people to the other. Now that I know who was in the other committee and who they are, I'm almost certain that I wouldn't have been accepted had I met with the other committee.

ElDahab: Were you surprised when you got in?

Rehberger: No, I was totally sure that I would get in. (Laughs) My attitude was that, "I'm gonna go there and change everything." I had no idea what it was, I just thought that, "I'm so different," because I was so different in my village, I must be different from everyone else, too.

ElDahab: Were you shocked to find you weren't so different?

Rehberger: No, I was quite different.

ElDahab: Really?

Rehberger: Yeah, because somehow I had this idea, at least a very vague idea, that it has to be about conflict, about developing something very different from anything anyone else did. I was very much really longing for this conflict, somehow.

ElDahab: Was there a moment when you realized, "Oh, I'm at home now," or was it always something of a conflict?

Rehberger: No, it was both at the same time.

ElDahab: And then after the first year you chose a teacher?

Rehberger: Right. I had Thomas Bayrle as a teacher for my foundation course, but since that was the last year for the foundation to exist, he got his own class and I just stayed on with him.

ElDahab: How did you pick Thomas Bayrle?

Rehberger: At the time I thought he was the most interesting. I stayed with him for basically all five years that I was in the school. For me he was the most interesting teacher. Gerhard Richter was there for two years. He's certainly a fantastic artist but I never had the feeling that he was a fantastic teacher. Thomas Bayrle was always so awake; he was always so open to a lot of things. He had people in the class who wrote texts, he had people who dealt with the computer in a way which was very uncommon in the late '80s. He had painters, he had sculptors, he had everything, and he was quite open, and also vague. Precise and vague at the same time; he could be very hard to understand. When he speaks he's very metaphoric, so it was always a challenge to interpret what he was talking about. You had to fix it with your own interpretation.

---

ELDahab: And was he already doing group things then?

Rehberger: Yes, group things mostly. We had a class meeting once a week where we just discussed things. Mostly people's work but then other things as well. I have to say, I'm now teaching like him a little bit, but not exactly like him of course. I find it's always very productive to have open discussions in front of the class. It's also very helpful for the people who prefer to just listen. I'm also doing these class critiques. If somebody insists upon having an individual critique I do that too, though not as often. Most of the time I'm trying to convince people to present their work in front of everyone so it can be an open discussion.

---

ELDahab: Do you think many other students found it difficult to work with Bayrle?

Rehberger: A lot of people found it difficult because he wasn't telling them specifically what to do. He would see an object that looked like a plate and talk about the autobahn or something. You really had to understand the way you wanted to relate to his way of speaking. There were people who were frustrated and left the class. He was not the kind of teacher who said, "You should make this a little bit more like that" and that's fine. It was never about that. It was never about having a catalogue of qualities. He was always trying to find reasons for qualities but at the same time asking if they were valuable and in what sense they were valuable. Some people might have found it too soft. Just as he would never say, "This is good because of exactly this" or "You should also do this and then it's good," he would also never say, "This is shit." He would also talk about the autobahn again. I think this was frustrating for a lot of people, but for others it was extremely constructive.

---

ELDahab: If I understand correctly, he left for a year and then Martin Kippenberger took over.

Rehberger: The school has a system of guest professors which the students can select themselves. He had a free semester; every seventh semester you take one sabbatical. At the same time, as the whole school, we invited Kippenberger and Ludger Gerdes, an artist from Munich who was very theoretical. Gerdes would have his seminars and talk about Baudrillard and all that kind of stuff. Kippenberger wasn't taking over Bayrle's class, he created his own class. At the first meeting there were 25 people, then at the second there were 15, and in the end there were 11 or 12 students, and then it stayed like that. Kippenberger's way of teaching was again completely different. He would just constantly trash everything and tell you how stupid you were. It was very difficult; he had this very strong presence. In the way he lived his life it was almost as if he wouldn't allow any possibility for another role model to survive next to him. It was very much like a sect. This was extremely counter-productive for a lot of people because it was hard to think with your own head. I would catch myself often wondering, "Why am I thinking like this? Because that's exactly how Martin would think about it." It was extremely difficult to keep him from overlapping with your own identity because he wouldn't allow you to think about things in a way that was different from his own.

---

ELDahab: How do you feel about this pressure now, in retrospect?

Rehberger: If you survive, it's good. I could give a couple examples of when it was just totally destructive. Many students just adopted his way of thinking, and of course you could do that maybe once or twice, but you can't just be Kippenberger. Of course not. He wouldn't accept anything other than his own way of thinking. He would never say, "It could be like this, but it could also be like that." It was always "like this," nothing else. That's how it was a little bit like a sect. He would tell you something like, "You should leave your girlfriend

because you're an artist and you shouldn't have one," or something really related to your personal life. Then he would insist upon that and be personally insulted if you didn't do it. I have to say I was always kind of accepted but I was always also in a way the black sheep of the family. I think it changed in the last couple years of his life when he wasn't teaching as a job. He had moved to Frankfurt, just around the corner from here. When his teaching job was finished, he would just hang out with the same group and go on because it was never just teaching. It was not about the institution. Also because he was someone for whom it was very hard to be alone because when you're alone, I guess, you have to face yourself. He was totally paranoid about self-doubt. He wouldn't allow that; not from himself and not from other people. He always had to have people around him.

---

ElDahab: Sounds slightly traumatic.

Rehberger: Yeah, it was traumatic to a certain extent. I learned a lot from him and it was extremely interesting. He was encouraging you as a student with encounters which were very interesting. For example, as a student you were meeting museum directors or gallerists. He was just dragging us through the world for these openings and we would meet a lot of artists and friends of his and just sit at a dinner table with them and talk to them. It was extremely good for me.

---

ElDahab: Did he thrive on having these protégés?

Rehberger: Totally. He was always, almost paradoxically, raving about school. He was always saying what a stupid thing it is to have an art school, but then when we would go to New York with him he would be super proud, almost childishly proud, to present his students, and himself as the professor. It was kind of a paradox. He died when I had just stopped being a student and was starting to be an artist. There are a lot of things I would have liked

to talk to him about. Even shortly after I left art school I already felt that the relationship had changed a bit because he would suddenly consider you to be an artist and not a student anymore.

---

ElDahab: Was it a good group of people? Did you have a good chemistry? A lot of the time you find that so much depends upon a moment when you have the right teachers or faculty and the right students; a chemistry that just works. You can't orchestrate that, it can just happen. Did you have that?

Rehberger: The chemistry in between the classes, with the people I was with... these people were quite good, we hung out almost every day. It was interesting and it was exciting most of the time. We did funny things and stupid things which other students wouldn't have allowed themselves. We also allowed ourselves a certain amount of arrogance. It was definitely a great time but it had this other side to it, a difficult side.

---

ElDahab: I think it always needs both.

Rehberger: Right. Like with Kippenberger, in a way, it was much more about himself than it was about us. He used us and we wanted to be used because we thought we could get something out of it. And we got something out of it. For some people it was productive and for others it was not. It was paternal but in a very conservative way. He was the father and you don't question the father. It was complex. I can't say that he didn't take care of us. He made a lot of things possible for us. We would go to Vienna for his show, and if somebody didn't have money to come along he would help him out – not because he wanted this guy to go, he just wanted everybody there. It was also kind of an ego thing for him in a way.

---

ElDahab: How much time did you spend away from Städelshule between when you were a student and when you began teaching?

---

Rehberger: About ten years... nine years.

ELDahab: That's a long time. Were you excited to return to the place where you studied?

Rehberger: It was funny because I had offers from other schools and I was thinking, "Should I do it or not?" I was asked a couple of times to teach here but I didn't feel well about it because there were too many of my friends; some of whom were still in the school. Then when Daniel Birnbaum asked me to do it, it was the right time because I had been considering taking a teaching job anyway. I realized that I enjoyed it from having done a guest professorship in Munich and a couple other smaller and bigger workshop things. When Daniel asked me, it was so convenient. If I wanted to teach, it made the most sense to do it here in Frankfurt. I liked that it was just around the corner so I can go in my pajamas. It was exciting, yes, but I was also a little bit doubtful, feeling a bit like someone who's married to the school. But then after a while, I realized that it wasn't a problem. I'm involved, but it's not something I think about every day. I think I can handle it quite well. I still have enough distance and it doesn't disturb my work at all. I have to say that I really enjoy working with the students, which is mostly because the students I have are really interesting. I also liked the way Daniel wanted to run things.

ELDahab: Did many other people come in at this time, like you?

Rehberger: Daniel was the first, and then I think Michael Krebber, Isabelle Graw, and myself, then Wolfgang Tillmans, and then Simon Starling, and then Mark Leckey. There was a great deal of change happening automatically because contracts were running out. Some of the teachers were getting old enough to go on a pension and Daniel just started to bring in a new generation, and of course a bit of a different attitude. I guess this was also part

of the reason he took the job, because he saw that he could rebuild the school in a slightly different way. He was an art critic and philosopher, and he was also curating shows a bit and was running an institution before. Kasper had been working in a university before, in Canada. He was also a curator. I think after the experience with Kasper, which was very positive, we wanted the rector of the school not to be an artist, but to be somebody who is extremely related to it. I think it's very good again, I have to say.

ELDahab: How much time do you have to be at the school?

Rehberger: You mean in the contract, so to speak? For me it's different than it is for other teachers because I live in Frankfurt. I have a more or less regular class meeting every two weeks. Sometimes I do it every week. Sometimes there will be three weeks in between. It's not completely regular.

ELDahab: So, being in Frankfurt, you probably have a more intimate relationship with your students.

Rehberger: That's true. You don't always teach in the classroom. Suddenly you meet four students in a bar and you start talking, and talking is also teaching. Then sometimes people come to my studio. It's not that I'm always available for them, but it's easier than it is for teachers who live in other places. Sometimes I go with them to see a football match, not with the whole class, but maybe three or four students. I like this family structure. It makes it easier for them to understand that if you're very hard on them it's not because you want to be an asshole or that you don't care. It's quite nice.

ELDahab: So is there anything totally horrible about the school?

Rehberger: Something horrible about the school? We don't have enough money!

ElDahab: Or maybe something you find difficult.

Rehberger: I understand, but it's hard... I never thought much about it. Tell me something which you think is difficult, or possibly negative about the school, just from what you know about it.

---

ElDahab: I think, as an outsider, that it could perpetuate the rather dated Master-Pupil system a bit. Do you think this is the case?

Rehberger: Yeah, I can see what you mean, but I don't have the feeling that it's so true in general. It might be a little problematic in some classes. If I compare it to a school like Düsseldorf, which has basically the same system of Master-Pupil with one professor who is really the master, or the god, we do have that system but I don't think that this is what we're really presenting in the end. It's also just that the Städelschule is so small. Every student knows every other student and they always talk to each other about what's happening in each other's classes and how it is, and "why does your teacher always say this?" and "why is your teacher never criticizing?" and so on. The general atmosphere in the school is totally not about this "Master" thing.





*Monsters of Rokoko, Michael  
Krebber mit Studenten / with  
students, Städelschule 2005*

---

# Im Lehrerzimmer

\_ Isabelle Graw und Michael Krebber

---

Gespräch

Isabelle Graw: Der Plan war, dass wir uns gegenseitig zu unseren jeweiligen Lehrmethoden befragen würden. Dazu wäre zunächst einmal festzustellen, dass wir beide institutionalisiert sind, da wir jeweils eine Professur an der Städelschule innehaben. Du bist Leiter einer Klasse, ich glaube für Malerei...

Michael Krebber: So heißt das offiziell.

Graw: Genau. Und ich bin Professorin für Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Das heißt: Qua Institution wurde uns ein Platz zugewiesen, dem ein gewisses Maß an Autorität zugeschrieben wird. Mit der Position des Professors oder der Professorin identifiziert zu sein, ist gleichbedeutend mit Status. Nun hat man die Möglichkeit, diesen Status zu verinnerlichen, sich vollständig mit ihm zu identifizieren, ihn für absolut gerechtfertigt zu halten, seine Autorität auszuspielen, da man der Meinung ist, man hätte den Studierenden etwas beizubringen. Auf der anderen Seite gibt es die Möglichkeit, diesen Status zu negieren, eben nicht an ihn zu glauben, sich nicht mit der im Professorentitel aufgehobenen Autorität voll und ganz zu identifizieren, um stattdessen das Motto auszugeben, dass man mit den Studierenden befreundet sei. Ich selbst habe eine Art Mittelweg eingeschlagen. So wie ich die Implikationen der Rolle *Professor* ernst nehme, Verantwortung für meine Lehrverpflichtungen übernehme und die institutionellen Hierarchien berücksichtige, glaube ich nicht daran, dass ich etwa über eine natürlich gegebene Autorität verfügen würde. Mir ist bewusst, dass es meine Position in dieser Institution ist, die mir diese Autorität verleiht. Auch deshalb glaube ich nicht an das *Freundschafts-Modell*, das institutionelle Hierarchien geriert.

Krebber: Zunächst einmal befinden wir uns in völlig verschiedenen Situationen: Du bist Theorielehrerin und ich bin Klassenleiter. Ich muss keine Vorlesungen halten und ich muss nicht zuhause etwas vorbereitet ha-

ben, um es dann vorzutragen. Als Klassenleiter kann ich nur zum Mittagessen in die Städelschule fahren. Bei mir kommt das jetzt nicht so flüssig raus.

Graw: Kein Problem; wir bedienen uns unterschiedlicher Rhetoriken, das ist klar. Also, du fährst zum Mittagessen hin?

Krebber: Ich fahre praktisch zum Mittagessen hin. Du hast eben das Thema Freundschaft angesprochen. Wenn man mich kariieren würde, wäre ich natürlich der Freund. Ich hätte diese fürchterliche Rolle.

Graw: Das heißt, dass die Leute, die in deiner Klasse sind, zum Teil deine Freunde wären. Oder dass du der Freund deiner Klasse bist?

Krebber: Das klingt jetzt alles so fies, aber ich habe ja auch von "dieser schrecklichen Rolle" gesprochen. Freundschaft trifft es aber auch nicht ganz, denn das ließe den Generationswechsel unberücksichtigt. Erschwerend kommen Probleme dazu, die ich folgendermaßen beschreiben möchte: Wer Kohle hat und wer nicht und wer von zweien von der sichereren Seite her spricht. Wenn jedoch die Ebene gemeint ist, wo ich in der Schule etwas mitzuteilen versuche, dann geht dies meines Erachtens nur über diese Freundschaftschiene; ein Funke muss überspringen.

Graw: Aber was sind das für Freundschaften, wenn wir die Tatsache berücksichtigen, dass die Studierenden zu dir, speziell im Rahmen des Meisterklassensystems, formal in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen? Das kann man doch nicht leugnen? Was ist das für eine Freundschaft, die von diesem institutionell organisierten Verhältnis überlagert bleibt? Während man Freunde gewöhnlich als gleichberechtigtes Gegenüber in außerinstitutionellen Zusammenhängen wie Kneipe, Club etc. trifft, hättest du die Leute in deiner Klasse doch niemals kennen gelernt, wenn du

---

nicht qua Institution zu ihrem Leiter berufen worden wärst?

Krebber: Frankfurt kommt der Kneipe schon sehr nah. Weil die Städelschule eine so kleine Schule ist. Dadurch, dass sie so klein ist, ist jeder Lehrer, jede Lehrerin, selbst dafür verantwortlich, mit wem sie oder er es zu tun hat. In einer großen Schule gibt es immer Ausschüsse, die bestimmen, ob jemand in die Schule aufgenommen wird oder nicht. Da hat man dann unter Umständen mit Menschen zu tun, die man vorher noch gar nicht gesehen hat. Man arbeitet praktisch in einer Situation wie im Einwohnermeldeamt, und muss sich folglich auch mit *Kreativität* beschäftigen.

—

Graw: Habe ich dich richtig verstanden, dass du dir durch die Aufnahmeprüfung quasi aussuchen kannst, mit wem du zusammen arbeitest? Und deshalb kommt es dem Prinzip Freundschaft nahe, weil man sich auch seine Freund/innen aussucht?

Krebber: Gott sei dank kann man sich an der Städelschule auch *gegenseitig* aussuchen.

—

Graw: Was meinst du damit?

Krebber: Ich werde ja auch gefragt. Ich frage nicht nur, ich werde auch gefragt.

—

Graw: Unsere Situation ist an diesem Punkt wirklich sehr unterschiedlich. Da ich keine Klasse habe, variieren meine Kontakte je nachdem, welches Thema ich anbiete. Meistens sind zu Beginn viele Leute da, sobald Referate anstehen, bricht der Zulauf ein wenig ab und am Ende bleibt eine Kerngruppe der wirklich an theoretischen Texten Interessierten. Einerseits bin ich der Meinung, dass man als Künstler oder Kulturproduzent im weitesten Sinne nicht genug wissen kann. Andererseits glaube ich nicht, dass man als Künstler unbedingt bestimmte theoretische Texte gelesen haben oder einem akademischen Standard genügen muss. Deshalb mache ich ein Angebot, das ich selbst zwar für notwendig halte,

dessen Notwendigkeit aber immer wieder zur Debatte steht. Manchmal bin ich mit Widerstand konfrontiert, den ich zum Teil berechtigt finde, zum Teil aber auch ignorant.

Krebber: Ja, das ist leider deine Rolle, da kann man nichts machen. Weil du eine Theorielehrerin bist. Es wäre nur möglich, das als angenehmer zu empfinden, wenn man es von seinem Unterhaltungswert her betrachten würde. Was gestern z. B. auf der Ratssitzung an Widerstand der Student/innen zu sehen war, fand ich auch sehr lustig. Das hatte einen Riesenunterhaltungswert. Ich würde das eigentlich nur von dieser Seite her betrachten. Ich gehe hingegen von einer anderen Seite an die Problematik heran, da für mich die Frage nach der Existenzberechtigung im Vordergrund steht. Und die sehe ich bei mir gar nicht. Dass ich ein Lehrer wäre, der etwas mitzuteilen hat. Ich glaube auch nicht, dass viele der anderen Lehrer/innen das anders sehen. Es gibt zwar welche, die an die Lehrerrolle glauben, bestimmt auch welche, die im Guten daran glauben, aber eigentlich glaube ich, dass die meisten Zweifel an dieser Existenzberechtigung hegen.

—

Graw: Nicht daran zu glauben, dass man andere etwa erziehen könnte oder ihnen etwas mitzugeben habe, ist eine Sache. Was ist jedoch mit dem institutionellen Effekt, der dazu führt, dass man sich vielleicht doch auf Dauer in der Rolle des Lehrenden einrichtet, so dass man sich Autorität anmaßt und diese Rolle annimmt, wie eine zweite Natur? Das beobachte ich oft...

Krebber: Das tun ganz viele. Aber ich glaube noch nicht einmal an den Künstlerberuf, ich glaube nicht daran, dass das ein Beruf ist. Es fällt mir schwer, meine Sätze auf die Reihe zu kriegen.

—

Graw: Ich verstehe alles.

Krebber: Ich verstehe es auch. (Beide lachen.) Es gibt tatsächlich Leute, die an die

ganze Sache wie an einen Beruf herangehen und dies völlig selbstverständlich tun. Aber zum *Beruf* wird es für mich eher in der Hinsicht, als man an dieser Schule ja jemandem gegenüber verantwortlich ist. Wer bezahlt die Schule? Warum gibt es die Schule? An diesen Stellen wird es kompliziert, und wenn man sich diesem Außen gegenüber rechtfertigen muss, kann es richtig heikel werden. Denn hier stoßen Gruppen, Menschen oder auch Vorstellungen aufeinander, die überhaupt nichts voneinander wissen. Das ist aber auch interessant.

Graw: Denkst du an Situationen wie die, wo man mit einem lokalen Politiker oder einem Mitglied des Fördervereins reden muss und sich automatisch erklärt, wenn nicht sogar rechtfertigt?

Krebber: Zum Beispiel. Aber es könnte auch eine Situation in einer Galerie sein, es kann auch eine Aufnahmeprüfung sein, es kann die beiläufigste Gelegenheit sein.

Graw: Und wie hältst du in solchen Momenten deine Skepsis, was die Künstleridentität betrifft, aufrecht? Wie begründest du sie?

Krebber: Der Künstlerberuf ist gar nicht das Schlimme, viel schlimmer wird es bei dem Versuch zu definieren, was Kunst ist. Dann gibt es sofort wieder die Situation wie beim Einwohnermeldeamt. Denn dann macht natürlich jeder Kunst. Die Vorstellungen können hier sehr weit auseinander gehen. Jetzt kann ich eigentlich nur noch Witze machen, denn niemand weiß, was Kunst ist. Beziehungsweise jeder weiß etwas anderes davon, und ich bin einer von denen, die etwas anderes davon wissen. Und diese ganzen Vorstellungen treffen aufeinander.

Graw: Kunst ist ja ein evaluativer Begriff, ihm ist eine Wertedimension bereits eingeschrieben. Mich irritiert immer, wie selbstverständlich Student/innen davon ausgehen,

dass das, was sie machen, *Kunst* ist. Auch an der Legitimation dieses Kunst-Machens haben sie keinen Zweifel. Der Rahmen, der es ihnen erlaubt, selbstverständlich von dem Wert der Kunst und deren Berechtigung auszugehen, ist die Akademie.

Krebber: Die Akademie erlaubt dies zum großen Teil.

Graw: Bei allen Differenzen haben wir vielleicht doch eines gemein, dass wir nämlich an diesem Punkt auf unterschiedliche Weise die Gewissheiten aufbrechen. Ich versuche jedenfalls, selbstverständliche Annahmen wie die, dass alles an der Akademie Produzierte Kunst und der Rede wert und legitim sei, ein bisschen ins Wanken zu bringen.

Krebber: Ich bringe diese Gewissheiten nicht nur ein bisschen ins Wanken, sondern mache sie am liebsten sofort kaputt. Das gelingt mir manchmal nicht. Manchmal behaupte ich Dinge zu schnell, die ich dann relativieren muss. Ich habe schon erlebt, dass sich Leute, die ganz neu an die Akademie und gerade aus der Schule kamen, gegen mich gewehrt haben. Aber auch schön gewehrt haben.

Graw: Wie vermittelst du deine grundsätzliche Skepsis gegenüber dem Wertesystem und den Glaubensinhalten des Kunstbetriebs?

Krebber: Ähnlich wie ich jetzt gerade rede. Ich kann eigentlich gar nicht reden. Ich muss irgendwann einen Fehler machen, etwa vergessen, in welcher Situation ich mich befinde. Dann gibt es Schwierigkeiten. Oder ich versuche, irgendetwas nicht zu vergessen. Dann sage ich einen Satz nicht ganz zu Ende, dann kommt schon der nächste Gedanke und dann beginne ich zu balancieren und habe etwa fünf Baustellen parallel. Ich springe dann von Baustelle zu Baustelle und fange irgendwann zu schreien an. Aus reiner Verzweiflung, irgendetwas nicht zusammen zu kriegen oder etwas zu verpassen. Das Ganze passiert

---

so, weil ich denke, in diesem Moment so große Verantwortung zu tragen, dass, wenn ich jetzt irgendwas vergesse, dies ganz schreckliche Auswirkungen haben könnte. (Lacht)

———

Graw: Das mit der Verantwortung finde ich auch belastend. Gerade in Einzelgesprächen kommt es mir oft so vor, als sei ich jetzt für ganze Lebensentscheidungen verantwortlich. Von meinem Kommentar hängt unter anderem auch ab, welche Richtung die Person in ihrer Arbeit einschlagen wird. Einzelgespräche kommen ja der psychoanalytischen Sitzung sehr nahe. Ich habe dabei die Beobachtung gemacht, dass sich Geschlechterstereotypen immer wieder reproduzieren. Während die jungen Männer oft extrem selbstbewusst auftreten und über jeden Zweifel erhaben zu sein scheinen, präsentieren sich die jungen Frauen viel unsicherer. Dann geht es darum, die Frauen zu unterstützen und aufzubauen und den Männern ihre Gewissheiten zu rauben.

Krebber: Das kann sein, aber es gibt dominante Frauentypen, und so etwas erlebe ich seltener, was vielleicht auch an unseren unterschiedlichen Rollen liegt. Ich habe ja tatsächlich mit einer Klasse zu tun. Auch andere dürfen kommen und sie kommen auch. Die Klasse als räumlich und sozial umrissenes Ganzes gibt es eigentlich gar nicht. Die Klasse ist vielmehr der Tisch, an dem man gerade in der Mensa sitzt und isst. Und an diesen Tisch setzen sich auch andere. Von daher handelt es sich nicht nur um die Klasse. Dennoch bin ich mit meinem Angebot nicht für die ganze Schule zuständig. Ich würde das gerne sein, das sage ich nebenbei, ich hätte nichts dagegen, beispielsweise auch in die Klasse von Willem (de Rooij) gehen zu können, aber ich sage das nicht ganz so laut, eher halblaut. Um mich ein bisschen zu schützen. Um nicht in die Rolle desjenigen reinzukommen, der für die ganze Schule zuständig ist und das dann auch noch repräsentieren muss.

Graw: Ist es denn faktisch so, dass an diesen Tisch auch zahlreiche andere kommen?

Krebber: Nein, eher ganz bestimmte andere. Und das hat wieder mit Freundschaften in der Schule zu tun. Ich werde noch oft auf das Bild der Kneipe zurückkommen. Du hast ja in *Texte zur Kunst* den Artikel über die Ausstellung *Make Your Own Life* in Philadelphia und über das Köln der 90er Jahre geschrieben und dafür das Wort *Überwachungsstaat* benutzt. Das trifft auch meine Situation an der Schule. So empfinde ich es jedenfalls. Jetzt möchte ich aber doch noch etwas Schönes über mich sagen: Dass ich ein wirklicher Lehrer bin, ich stehe da genau so zur Disposition wie andere. Ob es wirklich so ist, weiß ich nicht, aber so kommt es mir vor.

———

Graw: Ich erinnere mich an eine Diskussion, als du angefangen hast. Es hieß: „Der Michael guckt sich gar keine Arbeiten an, der weigert sich sogar Klassenbesprechungen zu machen“. Ich fand das zwiespältig. Denn oft ist es ja tatsächlich unmöglich, etwas zu einer künstlerischen Arbeit zu sagen, deren Rahmenbedingungen man nicht kennt. Ich flüchtete mich dann immer in Empfehlungen, welche Kataloge man sich angucken könnte, welche Bücher lesen, mit denen die Arbeit etwas zu tun hat, ohne dass sich die Betreffenden darüber bewusst sind. Aber in einer Klasse sollte es doch gerade darum gehen, diese Kommunikation mit all ihren Schwierigkeiten zuzulassen. Deshalb fand ich deine Weigerung auch schwierig.

Krebber: Was ich damals meinte, war eher im Sinne von Selbstschutz gemeint. Als Lehrer in Deutschland bin ich nicht dazu verpflichtet, mir von jedem/er Studenten/in die Arbeiten anzugucken. Diese Dienstleistung muss ich zwar an gewissen Stellen erbringen, etwa bei der Mappenberatung, dies natürlich geben muss. Auch in der Aufnahmeprüfung muss ich mir Mappen angucken, bin sogar dazu verpflichtet. Aber innerhalb der Schule

muss ich mir nicht von jedem die Sachen angucken, und als ich neu an der Schule war, habe ich mich auch ein bisschen schützen müssen. Damals war die Situation so, dass jeden Tag mehrere zu mir kamen, um mich zu fragen, ob ich mir irgendwas angucken würde. Das habe ich zuerst immer gemacht und so auch das Ganze und die Leute kennen gelernt.

———  
Graw: Aber irgendwann war es genug?

Krebber: Ich habe irgendwann einmal gesagt, dass ich es nicht machen wollte. Das wurde dann zitiert.

———  
Graw: Und wie hältst du es jetzt?

Krebber: Jetzt passieren solche Anfragen gar nicht mehr. Ich bin schließlich nicht mehr neu an der Schule und deshalb gewissermaßen langweilig geworden. Warum genau so viele jetzt gar keine Arbeitsbesprechung wollen, weiß ich auch nicht. Vielleicht eilt mir der Ruf desjenigen voraus, der das grundsätzlich nicht macht? Ich weiß es nicht. Es könnte meinetwegen auch wieder öfter passieren.

———  
Graw: Da hättest du gar nichts dagegen?

Krebber: Nein.

———  
Graw: Ich bin ja in deinem Email-Verteiler und weiß, dass du jenseits des Angebots, in der Mensa zu sitzen, noch jede Menge Empfehlungen aussprichst für Ausstellungen, Kataloge, Artikel, Platten etc. An dieser Stelle ähneln sich unsere Jobprofile. Nur würde ich mich nicht damit begnügen, eine Vorliebe weiterzugeben. Ich würde meine Gutheißung auch argumentativ untermauern müssen. Wie geht es mit deinen Empfehlungen weiter? Wird das von dir Gutgeheißene gemeinsam angeguckt und kritisch diskutiert?

Krebber: Das kann ich dir eigentlich nicht sagen. Das ist genau wie bei Freunden, das wird nicht weiter diskutiert. Ich bin bei Freunden nicht derjenige, der die Führung einer Diskussion hat. Aber wenn sie denn ent-

steht, und manchmal entsteht sie, dann passiert das eben.

———  
Graw: Aber fragen dich die Student/innen nicht, warum du eine bestimmte Platte von Tony Conrads, einen bestimmten Film von Jack Smith oder einen bestimmten Text von Diedrich Diederichsen eigentlich gut findest?

Krebber: Doch, das kommt vor. Aber wenn ich zehn Mal etwas in mein Fach getan habe und dazu in der Email einen Kommentar geschrieben habe, dann sehe ich mich nicht zehn Mal mit einer Frage konfrontiert. Ich bin ja gut bekannt. Es handelt sich nicht einfach um eine Lehrer-Schüler-Situation. Ich finde es auch ganz fantastisch, dass ich die sozusagen weggemacht habe.

———  
Graw: Könnte man nicht umgekehrt sagen, dass gerade das Kultivieren von Skepsis und das Unterminieren der eigenen Autorität die *meta*-autoritäre Geste par excellence ist?

Krebber: Das kann ich nachvollziehen. Nur, wenn ich anfangen würde zu sagen, so muss man es machen, dann würde es niemand machen.

———  
Graw: Worauf ich hinaus will, ist Folgendes: Gerade dadurch, dass du die traditionelle Lehrerrolle eben nicht bewohnst, könntest du Effekte erzeugen, die gar nicht so weit von dem entfernt sind, was beispielsweise in der Lüpertz-Klasse passiert. Wo es Lüpertz explizit darauf anlegt, Epigonen zu züchten, könnte auch deine Verweigerungshaltung, überspitzt formuliert, zu demselben Ergebnis führen.

Krebber: Bloß kann ich das nicht erkennen. Diese Frage ist mir schon oft gestellt worden. Die Fangfrage: Wie findest du es, wenn jemand dich nachmacht? Dann antworte ich, dass ich es gewöhnlich nicht erkenne, wenn mich jemand nachmacht. Denn was genau ist damit gemeint? Ist damit ein Kunstwerk gemeint, das so und so aussieht, oder ein Sprach-

verhalten, irgendwelche körperlichen Bewegungen... Psychologie halt? Wenn das Bild so aussähe, dann fände ich das ja gut. Das weißt du ja und das weiß jeder, dass Nachmachen für mich nicht sein muss, aber sein kann.

---

Graw: Hast du mit deinem künstlerischen Verfahren nicht demonstriert, dass man durch diese Phase des Nachmachens hindurch muss, dass am Nachmachen grundsätzlich kein Weg vorbeigeht?

Krebber: Meinetwegen gerne. Nur ist mir das Nachmachen am Ende zu unwichtig. Es ist nicht so, dass ich das als Lehrprogramm empfehle. Ich empfehle wirklich gar nichts als Lehrprogramm. Aber wenn so etwas passieren würde, wäre das auch in Ordnung. Es ist eigentlich erst einmal grundsätzlich alles in Ordnung. Wenn jemand ein Kunstwerk macht, dann ist das Kunstwerk immer gut. Aber wenn jemand ein zweites, drittes, viertes macht, dann wird es schwierig und beim zehnten Mal ist man erst im Schlamassel drin. Aber am Anfang ist erstmal alles gut.

---

Graw: Diese Bemerkung setzt mich jetzt schon in Erstaunen. Ich habe dich als jemanden kennen gelernt, der ganz dezidiert bestimmte Dinge herausgreift und andere kategorisch ablehnt. Dahinter steckt ja ein schon irgendwie zu beschreibendes System von ästhetischen Präferenzen.

Krebber: Bei mir ist aber nicht so viel zu holen. Bei mir wäre höchstens auf der Ebene von Techniken etwas zu holen; wie man noch mal so schielen kann und da etwas verschieben kann, so dass man immer woanders steht. So etwas kann man bei mir sehen. Aber das kann man bei anderen auch sehen. Ich bin nicht so ein Unterhalter, dass bei mir in dieser Hinsicht viel zu holen wäre. Markus Lüpertz geht ja mit Leuten ins Lokal rein und unterhält das ganze Lokal. Ob einem das gefällt oder nicht. Sigmar Polke hat das früher auch gemacht.

Graw: Und was ist bei dir am Mensa-Tisch so anders?

Krebber: Ich finde nicht, dass ich so gute Witze mache. Ich finde das nicht so interessant.

---

Graw: Bedeutet dies, dass die Student/innen bei euren Treffen in der Mensa schon mal das Zepter in die Hand nehmen?

Krebber: Ich würde es nicht als Treffen bezeichnen. Ich gehe da hin und freue mich, wenn ich Student/innen treffe. Ich wäre zwar enttäuscht, wenn ich einen Tag mal völlig unbeliebt wäre und keiner mit mir an meinem Tisch säße.

---

Graw: Sitzen am Tisch denn genauso viele junge Frauen wie junge Männer? Oder sind es junge Männer, die hier nicht nur zahlenmäßig dominieren?

Krebber: Nein, sie dominieren nicht. Aber dieser Tisch wird auch nicht von mir ins Leben gerufen. Es handelt sich wirklich nur um das In-die-Mensa-Gehen. Und in der Mensa gibt es ja sechs oder acht Tische, mehr gibt es da nicht, und ich setze mich einfach irgendwo dazu. An den Tisch, wo ich die meisten kenne.

---

Graw: Aber du kündigst deine Mensa-Besuche per Email an. Die Student/innen wissen doch, dass du kommst.

Krebber: Du meinst, dass sie deshalb extra kommen? Das glaube ich nicht. Ich glaube, sie sind sowieso da. In jeder Schule gibt es bestimmte Cliques und Sandkisten, bestimmte Ecken, und entsprechend setzen sich diese Tische zusammen. Das ist so wie in jedem Lokal, wie überall in Gesellschaften.

---

# **In the Teachers' Lounge**

\_ Isabelle Graw and Michael Krebber

---

Conversation

---

Isabelle Graw: The plan was that we would interview each other about our respective teaching methodologies. We should establish at first that we have both become part of the institution, as each one of us holds a professorship at the Städelschule. You are responsible for a class, for painting, I believe ...

Michael Krebber: That's the official title.

—————

Graw: Right. And I am a professor for the theory and history of art. That is to say: we were institutionally assigned places that carry a certain amount of authority. To be identified with a professorial position ipso facto means status. Now, one has the option of interiorizing this status, of identifying entirely with it, of considering it absolutely justified, of exerting one's authority, believing that one has something to teach to one's students. On the other hand, one has the option of negating this status, of precisely not believing in it, of not identifying wholesale with the authority contained in the title of professor, and of issuing instead the general directive that one is friends with one's students. I myself have chosen a sort of middle path. Just as I take the implications of the role of *professor* seriously, take on the responsibility of my teaching obligations, and bear the institutional hierarchies in mind, I do not believe that I hold some kind of naturally given authority. I am fully aware that it is my position in this institution that lends me this authority. That is also why I don't believe in the *friendship model*, which negates institutional hierarchies.

Krebber: First of all, we are in very different situations. You teach theory; I am directing a class. I don't have to give lectures, and I don't need to have prepared something at home that I then present in class. As a professor, I could just come to the Städelschule for lunch. I can't quite put it very eloquently right now.

—————

Graw: No problem, we employ different rhetorics, that's obvious. So, you go there for lunch?

Krebber: I effectively go there for lunch. You've just brought up the subject of friendship. If someone were to caricature me, I'd obviously be the friend. I'd be in this terrible role.

—————

Graw: That means the people in your class would be your friends? Or that you are your class's friend?

Krebber: That all sounds so nasty now, but I did call it "this terrible role." But friendship isn't quite right, either, because that would disregard entirely the generation gap. And then problems aggravate the situation that I would describe in the following way: who's got cash and who doesn't, and which one of the two is speaking from the safer side of things. But if we're talking about the level where I try to communicate something at the school, then I think that works only via this friendship channel; there's got to be a spark.

—————

Graw: But what kind of friendship is that, if we bear the fact in mind that the students, especially given the master class system, stand to you in a formal relation of dependency? That's undeniable, isn't it? What kind of friendship is that, with this persistent institutionally organized relation superimposed on it? Whereas one usually meets friends as equal partners in extra-institutional contexts such as bars, clubs, etc., you would never have met the people in your class if the institution hadn't appointed you to be their professor, would you?

Krebber: Frankfurt comes pretty close to being a bar. Because the Städelschule is such a small school. Since it is so small, every teacher is personally responsible for whom they are dealing with. At a large school, there are always committees that determine whether someone will be admitted or not. Then you may have to do with people you've never met before. You effectively work in a situation comparable to the civil registry office, and part of your responsibility is to concern yourself with *creativity*.

---

Graw: Do I understand you correctly: with the entrance exams you can in effect select with whom you will work? And that's why it comes pretty close to the friendship principle, because one selects, among others, one's friends?

Krebber: Thank God people can also select *each other* at the Städelschule.

—————  
Graw: What do you mean by that?

Krebber: I'm being asked, too. I don't just ask, I'm also being asked.

—————  
Graw: Our situations at this point really are very different. Since I don't have a class, my contacts vary depending on the subject I teach. In most cases, there will be many people in the beginning; as soon as it comes to student presentations, attendance goes down a bit; and in the end I'm left with a core group of people who are really interested in theoretical texts. On the one hand, I believe that as an artist or cultural producer in the widest sense, you can never know enough. On the other hand, I don't think that an artist need have read certain theoretical texts or meet some academic standard. That's why I am making an offer that I think is necessary, but the necessity of which, then again, is always up for debate. Sometimes I meet with resistance that I find partly justified, but then also partly just ignorant.

Krebber: Yes, unfortunately, that's your role, there's nothing you can do about that. Because you teach theory. You might just find it more pleasant by focusing on its entertainment value. I thought, for instance, that the student resistance you could observe yesterday during the council meeting was also very funny. That had a huge entertainment value. I would really regard it only from that side. But I approach the whole problem from a different side, since the question of the *raison d'être* stands in the forefront for me. And in my case I don't really see it: that I would be a teacher who has something to communicate.

And I don't think that many of the other teachers see that differently. There are some who believe in the role of the teacher, and certainly also some who believe in it in good faith, but I think that most really have doubts about this *raison d'être*.

—————  
Graw: Not believing that one might be able to educate others, or that one might have something to give them to take away with them, is one thing. But what about the institutional effect that perhaps leads one, over the course of time, to settle into the role of teacher, and to arrogate authority and to accept this role, like a second nature? That's something I frequently observe ...

Krebber: Many people do that. But I don't even believe in the profession of the artist, I don't believe that it is a profession. I'm having a hard time getting my sentences strung together.

—————  
Graw: You're making perfect sense to me.

Krebber: To myself, too. (*Both laugh.*) There are in fact people who approach the whole thing like a profession, and do so as a perfect matter of course. But for me it becomes a *profession* rather in the sense that one is, after all, responsible to someone at this school. Who pays for the school? Why does the school exist? Those are the points where it gets complicated, and once you have to justify yourself before this outside, that can be a really delicate business. Because groups and people collide there, and ideas, too, that know nothing of each other. But that's also interesting.

—————  
Graw: You're thinking of situations such as having to talk to a local politician or a donor, where one automatically offers explanations, even justifications of what one does?

Krebber: For example. But it might be a situation in a gallery as well, it might be an entrance exam, it might be the most casual occasion.

---

Graw: And how do you maintain at such moments your skepticism regarding your identity as an artist? How do you justify it?

Krebber: The profession of the artist isn't really the sore point, it gets much worse when you attempt to define art. Then you're right back in the civil registry office situation. Because everyone, of course, is then making art. Ideas can be very far apart on this. So now the only thing I can do, really, is to make jokes, for no one knows what art is. Or, to be precise, everyone knows something different about it, and I am one of those who know something different about it. And all these ideas collide.

---

Graw: Art is an evaluative term, a dimension of value is inscribed in it from the outset. I'm always irritated by how students take it as a perfect matter of course that what they make is *art*. Nor do they have any doubts regarding the legitimacy of making this art. The academy is the framework that permits them to accept the value of art and its justification as an unquestioned basis.

Krebber: The academy permits that to a large extent.

---

Graw: Whatever our differences may be, we may still have one thing in common: that is, we pry the certainties at this point open, in different ways. I, in any case, attempt to undermine unquestioned assumptions a little, such as the notion that everything produced at the academy is art and worth talking about and legitimate.

Krebber: I don't just undermine these certainties a little, I prefer shattering them to pieces right away. Sometimes I don't succeed in doing so. Sometimes I make claims too fast that I then have to qualify. I've had people who had just arrived at the academy, fresh out of high school, fight me. And fight me in a nice way, as it were.

Graw: How do you communicate your fundamental skepticism regarding the value-system and the beliefs of the art world?

Krebber: By saying things similar to what I'm saying now. I really can't speak at all. At some point I inevitably make a mistake, for example, I forget what situation I'm in. Then it gets difficult. Or I try not to forget something. Then I don't finish a sentence, and the next thought is already coming on, and I start to balance and have about five construction sites active at the same time. I jump from one construction site to the next, and at some point I start shouting. Out of pure desperation that I might not be able to get something sorted out, or miss something. The whole thing happens in this way because I think at that moment that I bear such great responsibility that, if I forget something now, the consequences might be altogether terrible. (*Laughs.*)

---

Graw: I also experience the responsibility thing as a burden. Especially in conversations with individual students, I often feel like I'm being made responsible for decisions affecting an entire life. Among other things, the direction someone's work will take depends on my comments. Conversations with individuals very much resemble psychoanalysis. And I've noticed that gender stereotypes continue to reproduce themselves. Whereas the young men often exude extreme confidence and seem exempt from all self-doubt, the young women present themselves as much more insecure. The aim is then to support the women, to raise their confidence, and to deprive the men of their certainties.

Krebber: That may well be, but there are also types of dominant women, and I experience this kind of thing less often, which may also be because of our different roles. I actually am involved with a class. Others can come, too, and they do come. The class, as a spatially and socially defined entity, doesn't really exist. The class is rather the table where we hap-

pen to sit and eat at the cafeteria. And others sit down at this table as well. So to that extent it's not just about the class. Still, in what I offer I am not in charge of the entire school. I would like to, I say that by the bye, I wouldn't mind being able to walk into Willem's (de Rooij) class, for instance, but I don't quite say that out loud, rather as an aside. To protect myself a little. To avoid assuming the role of the one who's in charge of the entire school, and then on top of that has to represent it.

—  
Graw: But is it in reality the case that many others come to this table?

Krebber: No, it's rather very specific others. And that has to do in turn with friendships at the school. I'll return often to the image of the bar. You wrote that article for *Texte zur Kunst* about the show *Make Your Own Life* in Philadelphia and about life in nineties' Cologne, and used the term *surveillance state* for the latter. It's apposite also to my situation at the school. At least that's how it feels to me. But now I would like to say something nice about myself, too: that I am a real teacher, I am as much up for debate as others. Whether it really is so I don't know; but that's how it seems to me.

—  
Graw: I remember a debate when you started here. Some said, "Michael doesn't look at any work at all, he even refuses to conduct class discussions." I felt ambivalent about that. For it is in fact often impossible to say something about artistic work when you are not familiar with the conditions and circumstances of its genesis. In such situations, I always take refuge in recommendations, which catalogs to look at, which books to read that relate to the work, even though the person in question may not be aware of that. But in a class, oughtn't the point to be to let this communication happen, with all its difficulties? That's why I also thought your refusal was problematic.

Krebber: My point at the time had more to do with protecting myself. As a teacher in

Germany, I am not obliged to look at every student's work. That is a service I have to perform at specific moments, for example during portfolio counseling, something that has to happen, of course. During the entrance exams, too, I have to look at portfolios; I'm even contractually obliged to do so. But at the school, I don't have to look at everyone's work, and when I was new to the school, I also had to protect myself a little. The situation at the time was such that multiple people came to me every day to ask whether I would look at this or that. At first I always did, and so I got to know the whole thing and the people.

—  
Graw: But there came a time when it was enough?

Krebber: At some point I said that I didn't want to do it. And then I was quoted saying that.

—  
Graw: And what's your position now?

Krebber: This kind of request isn't made at all anymore. After all, I'm no longer new at the school, and have become boring, as it were. Why exactly it is that there are so many now who don't want to talk about their work in progress at all I don't know either. Perhaps I have a reputation for not offering that on principle? I don't know. As far as I'm concerned, it could even happen more often now.

—  
Graw: You wouldn't mind at all?

Krebber: No.

—  
Graw: I'm on your email list and so I know that beyond offering your students to sit in the cafeteria with you, you make many recommendations, regarding exhibitions, catalogs, articles, records, etc. As far as that is concerned, our professional profiles are similar. Yet I wouldn't be satisfied with just communicating a preference. I would also feel compelled to substantiate my approval of something with arguments. What happens

---

with your recommendations? Do people go together to see what you've expressed approval of and then discuss it critically?

Krebber: I couldn't really say. That's exactly like with friends, it's not discussed any further. Among friends I'm not the one to assume the leadership in a discussion. But when the discussion does arise, and sometimes it does, then that's what happens.

—————

Graw: But don't your students ask you why it is that you like a specific album by Tony Conrads, a film by Jack Smith, or a text by Diedrich Diederichsen?

Krebber: Yes, that happens. But I don't encounter a question ten times out of ten when I've put something in my box and commented about it in an email. I'm well known, after all. It's not a simple teacher-student situation. And I think it's really terrific that I, so to speak, undid this situation.

—————

Graw: One might say that cultivating skepticism and undermining one's own authority is the exemplary *meta*-authoritarian gesture, mightn't one?

Krebber: I can see how one might. But, if I began by saying: that's how it needs to be done, then no one would do it.

—————

Graw: What I'm getting at is this: precisely by not inhabiting the traditional teacher role, you might be creating effects that are not too far from what is happening, for example, in Lüpertz's class. Whereas Lüpertz explicitly aims to raise a class of epigones, your attitude of refusal might, to put it strongly, have in the end the same result.

Krebber: But I can't see that. I've been asked this question many times. The trick question: what do you think of someone who imitates you? Then I answer that I usually don't recognize it when someone imitates me. For what exactly does that mean? Does it mean a work of art that looks such and such,

or a linguistic behavior, bodily movements of some kind... that is, psychology? If that were the picture, I would even like that. You know, and everyone knows, that imitation is for me something that doesn't have to happen, but can happen.

—————

Graw: Didn't you demonstrate with your artistic procedures that one has to go through this phase of imitation, that there is fundamentally no alternative to imitation?

Krebber: If you want to put it like that, yes. Only in the end, imitation isn't important enough for me. It's not like I recommend that as part of my pedagogical program. There is really no pedagogical program of recommendations. But if it were to happen, that would be ok. As a matter of fact, everything is primarily and fundamentally ok. When someone makes a work of art, the work of art is always good. But when someone makes a second, third, fourth work of art, it gets difficult, and when you get to the tenth, that's when you're in deep trouble. But in the beginning, everything is primarily good.

—————

Graw: Now what you're saying does astonish me. I've come to know you as someone who selects very specific things with determination and categorically rejects others. There's a system there of aesthetic preferences that are in some way describable.

Krebber: But there's not much you'll get from me by way of such a system. At best, there's something on the level of technique; how you can always look askance from here and displace something there so that you always stand somewhere else. That's what you can see in me. But you can see the same thing in others. I'm not the kind of entertainer from whom you'll get much in that way. Markus Lüpertz goes to a restaurant with people and entertains the entire restaurant. Whether people like it or not. Sigmar Polke also used to do that.

Graw: And what's so different about your cafeteria table?

Krebber: I don't think that my jokes are that good. I don't think it's that interesting.

---

Graw: Does that mean that during your meetings at the cafeteria, the students might sometimes take charge?

Krebber: I wouldn't call them meetings. I go there and if I'm lucky, I meet students. Although I would be disappointed if I were one day completely unpopular and no one would sit at my table.

---

Graw: Are there as many young women at your table as young men? Or is it the young men who are dominant, numerically and otherwise?

Krebber: No, they're not dominant. But it's not I who call this table into being. It's really only about going to the cafeteria. And there are six or maybe eight tables at the cafeteria, no more, and I simply sit down somewhere. At the table where I know the most people.

---

Graw: But you announce your visits to the cafeteria in advance via email. Your students do know you're coming.

Krebber: You think they come specifically because of that? I don't think so. I think they're there anyway. There are certain cliques and sandboxes at every school, certain niches, and that's how these seating arrangements come about. That's the same as in any restaurant, in any company.

---

---

# **Kunstausbildung und Kunstmarkt**

\_ Simon Starling und Willem de Rooij

---

Gespräch

Willem de Rooij: Seit einigen Jahren bin ich nun schon Tutor bei den Amsterdamer Ateliers, einer Institution, die eine ganz besondere Mischung aus Postgraduiertenbildung und einer Artist-in-residence-Einrichtung darstellt. Die Ateliers haben einen bewusst abgeschlossenen Charakter. Die Teilnehmer werden nicht dazu angeregt, während ihres Aufenthaltes viel Zeit auf die Präsentation ihrer Arbeiten außerhalb der Institution zu verwenden, das Haus ist ausschließlich für ausdrücklich Geladene bestimmt.

Die Städelschule, an der du und ich Klassen leiten, hat eine offenere Struktur. Der jährliche *Rundgang* ist ein außerordentlich beliebtes Ereignis, das sich an ein ganz unspezifisches Publikum richtet, aber auch an Galeristen, Kuratoren und die Presse. Die Studierenden sammeln so schon früh in ihrer künstlerischen Entwicklung Erfahrungen mit den marktbezogenen Dynamiken ihres beruflichen *Umfelds*.

Welcher Abstand zwischen Kunststudenten und Markt scheint dir angemessen? Hilft es den Studenten, ihre Arbeiten außerhalb des akademischen Kontexts auszustellen?

Simon Starling: Meine Haltung in dieser Frage gründet sich stark auf meine persönlichen Erfahrungen, aber dazu muss ich nun auch sagen, dass diese Erfahrungen inzwischen fünfzehn Jahre zurückliegen, und in diesem Zeitraum hat sich die Kunstwelt radikal verändert. Nach meinem Abschluss im Jahr 1992 hatte ich fast acht Jahre keinerlei Beziehungen zu kommerziellen Galerien oder zum Kunstmarkt, und wenn ich auf die Entwicklung meines Werks in jenen frühen Jahren zurückblicke, dann bin ich wirklich dankbar für diese Zeit, die ich weitgehend unbehelligt von Marktdingen verbringen konnte. Es wäre sicher ein ganz anderer Künstler aus mir geworden, wenn ich aus der Kunstausbildung heraus schnurstracks in die Arme einer kommerziellen Galerie gelaufen wäre. Nicht,

dass ich dem bewusst aus dem Weg gegangen wäre, es kam damals einfach nicht dazu, und ich bemühte mich auch nicht darum. Die frühe Phase meiner Laufbahn habe ich im Kontext von Künstlerräumen und öffentlich finanzierten Ausstellungsinstitutionen gestaltet. Das hat mich dazu gebracht, in meiner Eigenschaft als Lehrer junge Künstler dazu zu ermutigen, etwas aus diesem Raum in ihre eigenen Karrieren hineinwirken zu lassen und sich Kenntnisse über das Ausstellungsmachen außerhalb der kommerziellen Sphäre zu verschaffen.

Dass junge Künstler für ihr Werk einen kritischen Kontext ermitteln können, bevor es in die unaufhörlich weiterwuchernden Kunstmarktkreisläufe eingesogen wird, das scheint mir von besonderer Bedeutung zu sein. Das ist aber heute gar nicht so leicht, es sieht so aus, als stünden die Galeristen immer früher vor der Tür. Das Kräfteverhältnis hat sich sicherlich verschoben, die kommerzielle Galeriewelt vereinnahmt oder gestaltet gar die Aktivitäten der Institutionen; da wird immer weniger unterschieden. Das in Deutschland übliche Professorensystem, in dem wir beide tätig sind, neigt zur Förderung von Studierenden durch ihre Professoren. Galeristen werden, wie du schon sagtest, zu Ausstellungen der Studierenden eingeladen und bekommen ganz bestimmte Arbeiten gezeigt. Bei so etwas werde ich sehr misstrauisch. Aus meiner Sicht geht es mehr darum, den Studierenden möglichst viele Gelegenheiten zum Ausstellungsmachen zu eröffnen; wenn man versucht, jeden Kontext, jede Situation aus einer kritischen Warte zu benennen. Das hat dazu geführt, dass die Klasse auf der Frankfurter Kunstmesse die Installation *Art Parking* geschaffen hat. Und vor kurzem wurde versucht, die Ateliers mit dem Messegebäude in Offenbach über ein vier Kilometer langes Fiberglaskabel zu verbinden, das danach dazu verwendet wurde, ein Video mit der Dokumentation der Kabellegeversuche zu übertragen.

---

De Rooij: Ich stimme dir zu; wie es ist, außerhalb des Ateliers Arbeiten zu zeigen, das ist für die Studierenden eine wichtige Erfahrung. Ich bin der Meinung, dass eine Arbeit erst mit ihrer Präsentation fertig gestellt ist, und deshalb erachte ich den Schwerpunkt auf Ausstellungspraktiken für einen ganz wesentlichen Bestandteil des Curriculums jeder Art von Kunsthochschule. In welchem Stadium der Ausbildung diese Konfrontation allerdings stattfinden sollte, da bin ich mir nicht so sicher. Wenn Künstler allzu früh in ihrer Entwicklung in den Ausstellungsbetrieb kommen, kann es auf der Sender- wie auf der Empfänger-Seite der Leitung gleichermaßen zu Verwirrung kommen. Mit welchen Konsequenzen soll man rechnen, wenn die Arbeit eines 20-Jährigen (weil sie in ein und demselben Kontext gezeigt wird) mit denselben Kriterien bewertet wird wie die eines 45-Jährigen oder gar eines 65-Jährigen?

In deiner Response scheinst du klar zwischen denjenigen Anforderungen zu unterscheiden, die aus der kommerziellen Ecke auf junge Künstler einwirken, und denen, die mit dem Ausstellen in nichtkommerziellen Kontexten einhergehen. Ich frage mich, ob man diese Anforderungen wirklich so klar unterscheiden kann. Wie siehst du das?

Starling: Ich gehöre nicht zu denjenigen, für die kommerzielle Galerien von vornherein das Böse sind. Ich arbeite wirklich sehr gern mit dem kommerziellen Sektor, das bringt oft eine große Unterstützungsstruktur und viele Möglichkeiten zur Umsetzung ehrgeiziger neuer Projekte mit sich. Tatsächlich ist es oft viel ehrlicher, wenn man mit einer Galerie ein neues Projekt startet, als wenn man das mit einer Institution macht. Galerien entwickeln sich mehr und mehr zu proaktiven Faktoren auf der Produktionsebene, und das beeinflusst auch ihre Funktionsweise. Trotzdem steht das Gefühl ganz real da, dass zu früh in den Galerienbetrieb invol-

vierte Künstler ernsthaft in der Entwicklung ihres Werks beeinträchtigt werden, dass eine einzige halbinteressante Idee allzu leicht zu einem Jahrzehnt reiner Wiederholungsproduktionen führen kann. Natürlich gehen auch von den Institutionen ähnliche Druckwirkungen aus. Letzten Endes dreht sich alles darum, dass man mit den richtigen Leuten zusammenarbeitet, und wenn man zwanzig ist, dann fällt es einem oft schwer zu erkennen, wessen Interessen sich wirklich auf sein Wohl richten. Meiner Ansicht nach sollte die Zusammenarbeit mit einer Galerie von beiden Seiten als langfristiges Projekt angelegt sein, und ich kann Galeristen mein Misstrauen nicht ersparen, wenn sie sich veranlasst sehen, mit Künstlern zusammenzuarbeiten, deren Werk noch einen langen Entwicklungsprozess vor sich hat.

Damit komme ich auch auf deine Frage zurück, wann denn der rechte Moment wäre, um sich mit dem Ausstellungsmachen zu konfrontieren. Aus verschiedenen Gründen sollte man damit ganz früh beginnen, und meistens geschieht das ja auch auf ganz natürliche Weise, wenn man anfängt, sich die Ausstellungen anderer Künstler anzuschauen, und ich würde Studierende immer ermutigen, sich den jeweiligen Rahmen eines Werks zu vergegenwärtigen, ganz gleich in welchem Kontext sie ihm begegnen. Die Hoffnung ist dabei, dass sie, wenn sie erst einmal ihre eigenen Arbeiten ausstellen, dies dann von der stärksten Position aus tun können. Eine der großen Neuerungen in Frankfurt war der Portikus, der im Laufe der Jahre Studierenden Zugang zu den verschiedensten Arten des Ausstellungsmachens verschafft und ihnen so ein Gefühl ihrer Möglichkeiten vermittelt hat, auch wenn dies nur in den ziemlich bescheidenen Raumverhältnissen des White Cube möglich war. Ausstellungen zu machen war immer wesentlicher Bestandteil des Funktionierens der Schule. Ich nehme mal an, dass das auch in den Ateliers in Amsterdam von Bedeutung

ist? Mir scheint, der dortige Lehrkörper verfügt über einige der raffiniertesten Ausstellungsmacher, eine klosterähnlich ablaufende Ausbildung würde dementsprechend als Widerspruch erscheinen.

De Rooij: Bevor ich deine Frage beantworte, möchte ich zuerst ein wenig über meine eigenen Erfahrungen als Kunststudent erzählen. Ich habe in den frühen Neunzigern an der Gerrit Rietveld Akademie in Amsterdam studiert. Die Ausbildung dauerte damals fünf Jahre. Der Lehrplan war vorsichtig ausgedrückt sehr begrenzt, die Einsicht, dass Fünfjahresverträge der Lebendigkeit einer Fakultät zugeute kommen, hatte sich noch nicht durchgesetzt. Die meisten Tutoren hatten Verträge auf Lebenszeit, und als ich dort hinkam, hatten viele schon deutlich ihr Verfallsdatum überschritten. Zudem waren die Löhne so niedrig, dass es sich als unmöglich erwies, Tutoren heranzuholen, die ansonsten über lukrativere Einkommensquellen verfügten oder die nicht in unmittelbarer Umgebung der Schule wohnten. Letztlich sorgte das im besten Fall für eine mit Leidenschaft arbeitende Lehrerschaft, aber auf der Höhe der internationalen (manchmal nicht einmal der nationalen) Entwicklungen war man damit nicht. Soweit mir bekannt ist, hat sich diese Situation eigentlich bis heute nicht verändert.

Glücklicherweise verfügt Amsterdam über zwei hervorragende Einrichtungen zur Ausbildung von Postgraduierten: die Ateliers und die Rijksakademie. Diese Institutionen sind finanziell unabhängig vom holländischen Bildungsministerium, also hat man mehr Spielräume. Ich bin in den späten Neunzigern für zwei Jahre an der Rijksakademie gewesen. Ihre *Offenen Ateliers* finden eine Menge internationaler Beachtung und ein weites Spektrum von Kritikern, Kuratoren, Künstlern und Kunsthändlern statt dem Institut das ganze Jahr über Besuche ab. Man könnte sagen, dass an dieser Institution ein deutlich

karriereorientiertes Programm gefahren wird; künstlerischer Erfolg bemisst sich da oft aufgrund der richtigen Zeilen im Lebenslauf. Vielen Studierenden gefällt dieses System, und sie nutzen die Mischung aus öffentlicher Aufmerksamkeit und institutioneller Sicherheit, um ihre Präsentationsformen auf den entscheidenden Punkt hin zu entwickeln und um sich ein öffentliches Erscheinungsbild zu schaffen. Doch kommen in diesem System noch unsichere Studierende oft zu übertrieben professionellen Präsentationen, obwohl es sich eigentlich um unfertige Arbeiten handelt. Sie bedienen dann die Industrie mit Arbeiten, die zwar wie Kunst aussehen, denen es aber noch an materialmäßiger und konzeptueller Tiefe mangelt.

Die Ateliers, zu denen ich später dann als Advisor gekommen bin, versuchen die Studierenden davon abzubringen, sich während ihres Studienaufenthalts dort auf öffentliches Auftreten einzulassen. Das Institut wird von Künstlern geleitet und (fast) ausschließlich Künstler werden zu Atelierbesuchen bei den Studierenden eingeladen. Das führt zu einigen Problemen. Wie du schon sagtest, ist das Ausstellen ein Teil der künstlerischen Produktion, und eine Arbeit ist nicht fertig, solange ihre schlussendliche Kontextualisierung noch nicht ganz durchdacht ist. Die Studierenden in den Ateliers sind manchmal etwas ungeschickt bei der öffentlichen Präsentation von Arbeiten, die sie nach zwei Jahren intensiver Ausbildung hergestellt haben, und das finde ich höchst problematisch. Doch die Abwesenheit von kuratorischem oder kommerziellem Druck während ihrer Arbeitszeit wirkt sich positiv auf ihre Konzentration beim Arbeiten aus. In den Ateliers haben die Studierenden wirklich Zeit zum Produzieren und zur Reflexion ihrer Arbeit, im Verlauf meiner Zeit an der Rijksakademie habe ich dagegen zwar viele Leute kennen gelernt, doch alles was ich letztlich produziert habe, waren Lebensläufe und Dokumentations-Tapes.

---

Jedenfalls arbeiten sowohl die Rijksakademie als auch die Ateliers mit schon etwas älteren Studierenden. Am Rietveld oder am Städel sind einige Studierende noch so jung und unerfahren, dass sich der Aufbau von Beziehungen zur Kunstwelt meiner Ansicht nach eher als verwirrend denn als hilfreich erweist. In den ersten Phasen der künstlerischen Entwicklung ist es oft schwierig, mit der emotionalen Distanz von der Arbeit umzugehen, aber die ist für eine professionelle Interaktion unbedingt notwendig.

In letzter Zeit haben sich einige Ausstellungen mit dem Thema der Kunsterziehung auseinandergesetzt, darunter auch die Manifesta 6. Wie kommt es aus deiner Sicht zu diesem kuratorischen Interesse und was sind deiner Ansicht nach mögliche Konsequenzen für Studierende und Betrachter?

---

Starling: Ich gebe dir vollkommen Recht, wenn du sagst, dass sich auf diesem Gebiet gerade eine ganze Menge ereignet. Ich schätze, das könnte in Europa mit dieser Langzeitdiskussion über das Wesen der Kunsterziehung im Allgemeinen und deren Verhältnis zu anderen Formen etwa universitärer Ausbildung zu tun haben; das professorale System steht da gegen das amerikanische Modulsystem, aber das sollten wir vielleicht ein anderes Mal diskutieren.

Die Mail über die in der New Yorker David Zwirner Gallery geplante MFA-Ausstellung (siehe Seite 206), die du mir weitergeleitet hast, fand ich sehr interessant. Wie es scheint, will die Galerienwelt sich nicht nur die Institutionen einverleiben, sondern auch das Ausbildungswesen. Zuletzt war ich dann doch von einem Kommentar eines meiner Studierenden überrascht, eines Austauschstudenten aus New York, der mir sagte, es entspreche allgemeinem Einvernehmen, dass man an den New Yorker Schulen als Undergraduate oder als Angehöriger eines Masterstudienganges seine Studiengebüh-

ren eigentlich für den Zugangsschlüssel zum Kunstmarkt bezahlt. Interessant fand ich auch die Tatsache, dass in einem neueren Katalog zu einer Werkretrospektive von John Baldessari ein umfängliches Interview einzig und allein seiner Lehrtätigkeit gewidmet war. Das hat mir sehr gefallen, und ich mag Baldessaris Ansatz sehr, aber das Interview scheint ebenfalls Teil desselben Trends zu sein. Und wie du schon sagtest, hat die Manifesta das Vorbild der Sommerkurse der Städelschule nach Zypern übertragen; es scheint allerdings, als wären sie dabei ein bisschen weiter gegangen als den dortigen Politikern genehm ist. Und schließlich scheint es auch so, als sei das seltsame Manifesta-Projekt zum Stillstand gekommen. Aber vielleicht ist das auch alles nur eine simple Fortschreibung der *Plattform-Kultur*, die sich in den vergangenen Jahren so weit verbreitet und formalisiert hat. Dabei könnte die Kunstinstitution als ein passendes Vorbild erscheinen, eine Ersatzplattform, wenn man so will.

Als ich Ende der achtziger Jahre in England mit meinem Studium anfang, stand die Berufspraxis innerhalb der Kunstschulen kaum je zur Debatte, es waren Orte, an denen man eine kreative Disziplin erlernte und darüber hinaus noch ein bisschen Theorie und Geschichte. Es gab sogar die unausgesprochene Auffassung, dass wahrscheinlich nur ein paar von denen, die den Abschluss machen, letztlich Künstler werden würden; das hat sich radikal verändert, die inzwischen professionelle Praxis ist an den meisten Schulen ein *Lernerfolg*. Die Zeiten, in denen Kunsterziehung etwas für werdende Rockstars war, sind vorbei. Heute steht etwas mehr auf dem Spiel, in manchen Fällen ist es sogar sehr viel. Gerade habe ich noch als Außengutachter an der St. Martins School in London gastiert, und da fiel mir sofort auf, wie viele der Leute dort Büros als ihre Abschlussausstellung präsentierten; die Kunsterziehung wird

immer modularisierter und bürokratischer, und es scheint, dass die Studierenden darauf auch entsprechend reagieren.

De Rooij: Ich weiß, was du meinst!

Ich finde die kuratorische Eingemeindung der Kunsterziehung sehr problematisch. Sicherlich stehen bei fast jeder Kunstschule der Welt Verbesserungen an. Doch wenn Kuratoren Strukturen einrichten, in denen Künstler zur Produktion einer Kunst erzogen werden, die diese Kuratoren dann gerne ausstellen, dann scheint mir das eine sehr schwierige professionelle Grätsche für alle Beteiligten. Für einen Studierenden hieße das, dass seine Ausbildung zum Lohn dafür wird, dass er zeigt, was der Kurator/Lehrer von ihm will, und dass es, wenn er lernt und produziert, was der Kurator/Lehrer will, für ihn dazu führt, dass er ausgestellt wird. Ich glaube nicht, dass Kunststudierende oder Künstler beigebracht bekommen sollen, sich bestehenden kuratorischen, kommerziellen oder ausbildungsbezogenen Strukturen anzupassen. Ebenso wenig glaube ich, dass man sie dazu verpflichten, von ihnen erwarten oder sie gar dazu auffordern sollte, sich an der Einrichtung dieser Strukturen zu beteiligen, indem sie an Foren, Diskussionen und Plattformen teilnehmen. Ich habe das Gefühl, Künstler sollten unabhängig sein, sie sollte die Freiheit haben, das zu schaffen was sie schaffen wollen, und das System der Verwaltung und der Bürokratie, das seinem Wesen nach die Welt der Kuratoren und Kunsthändler konstituiert, hat dementsprechend zu reagieren.

Vielleicht ist das Thema Ausbildung gerade so in Mode, weil die Ausstellungen, von privaten wie von öffentlichen Sponsoren, gezwungen werden, sich auf ein immer stärker wachsendes Publikum einzustellen. Wenn Kunst (wie eigentlich alles andere auch) zu viele Betrachter zu berücksichtigen hat, dann führt das natürlich zu Einbußen in den Details und Nuancen. Dieses Phänomen macht

auch die Grundlage eines guten Logo-Designs aus. Aber eine erfolgreiche künstlerische Arbeit leitet ihre inneren Qualitäten aus einer ganz anderen formellen Ökonomie ab als ein Logo, und deswegen wird es auch für gewöhnlich von nicht so vielen verstanden wie ein gutes Logo. Wir können zweierlei tun, wenn wir dafür sorgen wollen, dass Nuancen und Details weiter Teil unseres Kunstverständnisses bleiben: Einmal können wir die riesige Menge Menschen, die wir zurzeit nur unterhalten wollen, zu einem Verständnis für die schon erwähnten Feinheiten zu erziehen versuchen. Zum anderen können wir aber auch den Versuch machen, andere (möglicherweise bescheidenere) finanzielle Mittel aufzutreiben, die dazu ausreichen, unsere Arbeit mit einem kleineren, motivierteren Publikum zu teilen. Ein Publikum, das man nicht erst zur Neugier erziehen muss.



Simon Starling und /and  
Burkhard Riemschneider,  
Portikus 2006



---

# Art Education and the Market

\_ Simon Starling and Willem de Rooij

---

Conversation

Willem de Rooij: For a number of years now I've been a tutor at the Ateliers in Amsterdam, an institute that offers a peculiar mix of a post-grad education and a residency-situation. The Ateliers has a deliberately closed character. Participants are not encouraged to spend much time showing their work outside of the institute during their stay, and the building is open only to those who are specifically invited.

The Städelshule, where you and I both teach, has a more open structure. The yearly *Rundgang* is an extremely popular event with the general public but also with gallerists, curators and press. Students become aware of the market-related dynamics of their professional *Umfeld* in an early stage of their artistic development.

How long or short do you feel the lines between art student and market should be? Is it beneficial for students to exhibit their work outside the academic context?

---

Simon Starling: My take on this question is very much grounded in personal experience but having said that it's experience that's fifteen years old now and without a doubt the art world has changed radically in that time. Having graduated art school in 1992 I had no dealings with commercial galleries or the art market for almost eight years, and looking back on the way my work developed in those early years I am extremely grateful for that time largely outside of the market. I know I would be a very different artist if I had walked straight from art school into the arms of a commercial gallery. It wasn't that I was avoiding it but it just didn't happen and I didn't go looking for it. I formed my early career in the context of artist run spaces and public galleries. As a result of this my instinct as a teacher is to encourage young artists to build something of this space into their own careers and to develop an understanding of exhibition making without the commercial world. It seems to me

paramount that young artists find a critical context for their work before it gets sucked into the ever-proliferating art fair circuit. But it's not so easy these days, it seems like the gallerists come knocking earlier and earlier. The balance of power has certainly shifted and the commercial gallery world increasingly subsumes or even orchestrates the activities of the institutions; there's less and less of a distinction. In Germany, the Professor system that we both work in tends towards the promotion of students by their professors. As you say gallerists are invited to student shows and shown particular works. That's something I'm very wary of. For me it's more a question of opening up as many possible approaches to exhibition making for the students, trying to address each context or situation from a critical position. This has led to the class creating "Art Parking" at the Frankfurt Art Fair and then more recently trying to connect the studios to the fair building in Offenbach with four kilometers of fiber optic cable which was then used to transmit a video documenting the attempted installation of the cable.

---

De Rooij: I agree with you, it's important for students to experience what it is like to show their work outside the studio. I think a work is not finished until it is presented and I consider a focus on exhibition practice a vital part of any art school's curriculum. I'm not sure in what stage of an education this confrontation should take place though. Much confusion might arise on both the sending and the receiving end of the line when artists enter the exhibition circuit at a premature stage in their development.

What are the consequences if the work of a 20 year old is measured by the same criteria (because it is shown in the same context) as the work of let's say a 45 year old, or a 65 year old?

In your response you seem to make a clear distinction between the demands posed on



young artists by commercial contexts, and the demands resulting from exhibiting in non-commercial contexts. I wonder if these demands are so clearly separated. How do you see this?

---

Starling: I'm not someone who thinks of commercial galleries as being inherently evil. I really enjoy working with the commercial sector; it often brings with it a great support structure and many possibilities for realizing ambitious new projects. In fact it's often much more straightforward to make a new project with a gallery than it is with an institution. Galleries are increasingly proactive in the area of production and that's changing the way they function. Nevertheless there is a real sense in which, if young artists get involved with galleries too soon, it can seriously impact on the way that artists' work develops, that one, half-interesting idea can easily become a decade of repetitive production. Of course there are similar pressures from institutions as well. It's all about working with the right people in the end and when you're 20 years old it's often difficult to tell who has your best interests at heart. To me working with a gallery should be a long-term project on both sides and I can't help but mistrust gallerists who feel compelled to work with artists when their ideas about their work have still so far to evolve.

It goes back to your point about when is the right moment to confront exhibition-making. In many ways this should happen from the very beginning and generally does in a very natural way when looking at exhibitions by other artists, I would always encourage students to take onboard the framing of work within whatever context it may appear. In that way the hope is that when they do come to exhibit themselves, they can do that from the strongest possible position. One of the great innovations in Frankfurt has been Portikus which over the years has allowed students'

access to exhibition-making of all kinds and to start to get a sense of the possibilities, even within a fairly modest white cube. Exhibition-making has always been an integral part of the way the school functions. Surely at the Ateliers in Amsterdam this is a major concern too? The teaching staff there seems to be some of the most sophisticated exhibition makers around, a monastic education would seem contradictory.

---

De Rooij: Let me tell you a bit about my experiences as an art student before I answer your question. I studied at the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam in the early 90's. At the time this course took 5-years. The curriculum was limited to say the least and the notion that 5 year contracts benefit the vitality of a faculty had not dawned. Most tutors had a contract for life, and when I arrived many had long outlived their own expiration date. Besides that, the salaries were so low that it proved impossible to attract tutors that had more lucrative sources of income, or who didn't live in the direct vicinity of the school. Result was a staff that was in the best cases passionate about teaching, but was not up to date with international (and sometimes not even national) developments. As far as I know, this situation has not changed to date.

Luckily enough Amsterdam has two excellent institutions for postgrad education: The Ateliers and the Rijksakademie. These institutions are not financially dependent on the Dutch ministry of education, so there's more space to maneuver. I attended the Rijksakademie for two years in the late 90's. Their Open Studios attract a lot of international attention, and there's a broad range of critics, curators, artists and dealers who visit the institute all year through. One could say the institute runs a distinctly career-oriented program, and artistic success is often measured on the basis of CV-related data. Many students thrive in this

---

system and use the mix of public attention and institutional safety to sharpen their presentation methods and develop a public persona. But in this system insecure students often come to overly professional presentations of what are basically unfinished pieces. They'll cater to the industry with pieces that look like art, but lack material and conceptual depth.

The Ateliers, where I joined as an advisor later, discourages students to engage in public ventures during their stay. The institute is run by artists, and (almost) only artists are invited to visit the students in their studios. This model provokes some problems. As you mentioned, exhibiting is part of artistic production, and a piece is not finished if its final contextualization has not been thought through. Ateliers students are sometimes somewhat unsophisticated in presenting their work in public after two years of intense training, and I find this deeply problematic. But the absence of curatorial and commercial stress during their work-period proves very beneficial for their focus on the work. At the Ateliers students can actually take the time to produce—and reflect on their work, whereas during my stay at the Rijks I met many people, but all I produced were CV's and documentation-tapes.

In any case, both Rijksakademie and Ateliers work with students that are a bit older. But at Rietveld, or Städel, some students are so young and inexperienced that establishing relationships with the art world, to my opinion, can often be more confusing than beneficial. In the earliest stages of artistic development it is often hard to take the emotional distance from the work that is needed for professional interaction.

A number of exhibitions have been focusing on the subject of art education lately, Manifesta 6 amongst them. What do you think is the reason for this curatorial interest, and what do you feel might be the consequences for students and viewers?

Starling: Yes, you're absolutely right, there does seem to be a rash of things going on in that area. I suppose in Europe it may be related to this on-going discussion about the nature of art education in general and its relationship to other forms of university education, the professorial system v. the American modular system, but perhaps that's a discussion for another day.

I was very interested to read the mail you forwarded me regarding the MFA exhibition that will take place at David Zwirner Gallery in New York (see page 206). It seems that not only does the gallery world want to consume the institutions but also education too. I was recently surprised by a comment made by one of my students, an exchange student from New York, who said that it is generally understood that what you're paying for as an undergraduate or master's student in the New York schools is access to the market. I was also interested to find that in a recent retrospective catalog on the work of John Baldessari they had published an extensive interview solely about his teaching activities. I enjoyed this very much and loved Baldessari's approach but that interview seems to be part of the same trend. And as you say Manifesta has taken the model of the Städel school summer school to Cyprus, although it seems that they may have pushed a little bit further than the local politics care to stretch. Finally it seems as if the strange Manifesta bandwagon might have ground to a halt. Perhaps though all of this is simply a continuation of the *platform*-culture of production that has become so endemic and formalized in recent years. The art institution could be seen as convenient model in that respect—a surrogate platform if you like.

When I started studying in the late 80's in Britain there was very little talk of the professional practice within art schools, they were places to learn a creative discipline and a little related theory and history. There was even an implicit understanding that probably only a

handful of graduates would end up as artists, that's changed radically and now professional practice is a *learning outcome* for most schools. Gone are the days when art education was really for nurturing rock stars. The stakes are higher now, in some cases very high. I just came back from being the external examiner of Central St. Martins School in London where I was immediately struck by how many people had presented offices as their final degree show—art education is becoming increasingly modularized and bureaucratized and it seems the students respond accordingly.

---

De Rooij: I know what you mean!

I find the curatorial embrace of art education very problematic. I'm sure education is up for improvement in most every art school in the world. But for curators to found a structure in which artists are taught to produce the art these curators might want to show, to me seems like a very difficult professional stretch for all parties involved. For a student, the implication of a similar system would be that being educated becomes the award for showing what the curator/teacher wants, and that learning/producing what the teacher/curator wants results in being exhibited. I don't think art students, and artists, should be taught to adapt to existing curatorial, commercial, or educational structures. I also don't think they should be obliged or expected, or even invited, to help shape these structures by participating in fora, discussions, and platforms. I feel artists should be independent and free to create what they want to create, and that the administrative and bureaucratic system that by its nature and through necessity constitutes the world of curators and dealers, must react accordingly.

Maybe education is so fashionable at the moment because exhibitions are forced—by both private and public sponsors—to accommodate increasingly large audiences. When art (or anything else, for that matter) has to

cater to many viewers, details and nuances naturally get lost. It is in this phenomenon that the basics of good logo-design are laying. But a successful art piece derives its inherent qualities from another formal economy than a logo, and therefore is usually understood by less viewers than a good logo. There are two things we can do if we want nuances and details to remain part of our understanding of art. We can try to educate the large crowd we're currently aiming to entertain to be able to read the subtleties mentioned above. But we could also set out to find other (possibly more modest) means of finance, so that we can share our work with smaller, more motivated audiences. Audiences one does not have to teach how to be curious.



### A DELICATE ARRANGEMENT

by Dan Cameron

An exhibition of the 2006 School of Visual Arts  
MFA Graduates

AT DAVID ZWIRNER GALLERY

525 W. 19th Street, New York, NY

\*\*\*\*\*FOUR DAYS ONLY\*\*\*\*\*

Wednesday through Saturday

June 21- June 24, 2006

OPENING RECEPTION:

Wednesday June 21, 2006 6-9pm

<http://www.svgraduate.com>

Refreshments provided by

BIERKRAFT of Brooklyn

Conceived of by the School of Visual Art MFA Class of 2006 and curated by Dan Cameron, *A Delicate Arrangement* will be on view at the David Zwirner Gallery in Chelsea for four days only, June 21-25, 2006.

The title of the exhibition, *A Delicate Arrangement*, refers to the treacherous path of MFA graduates entering the high-stakes commercial gallery world. It also points, with a degree of literalness, to the unusual circumstances surrounding the show's genesis.

The idea for an exhibition of the entire graduating class grew out of the students' desire to mount a group exhibition at the completion of their full two years in the MFA program. Due to time and space limitations of SVA's exhibition space, thesis exhibitions are often scheduled shortly after the 3rd semester of study, so many students felt that these shows, while excellent, did not always represent the full development of their work.

Dan Cameron, professor of the group's final seminar in Critical Theory, came on board after being asked by the entire class to work with them in assembling and hanging the show. After a two-month search for an empty storefront space or nonprofit venue, he encouraged the students to approach several commercial spaces to ask if such an exhibition would be possible.

While many gallery names were tossed around, from small Brooklyn spaces to up-and-coming galleries, a student walked in to David Zwirner Gallery and asked if they would be willing to make their space available. To the surprise of Dan Cameron and everyone in the MFA Department at SVA, the David Zwirner Gallery said "Yes" and agreed to host the exhibition at no cost to the students.

But the question must be asked, at a time when other MFA programs are erecting walls to protect their students from the pressures of the market and P.S.1's Greater New York show is characterized as having an air of pedophilia, is it presumptuous of these students to show in one of the city's elite art galleries? Perhaps, but when people ask how this show ended up at one of the most prestigious galleries in New York, the students simply say, "We asked."

Students from the SVA Class of 2006 have recently exhibited at P.S.1, M.Y. Art Prospects, High Desert Test Sites 05, Longwood Arts Project, and will be included in upcoming exhibitions at Caren Golden Fine Art, Nicole Klagsbrun Gallery, James Cohan Gallery and others.

#### ARTISTS EXHIBITING:

Negar Ahkami, Jill Alexander, Jeffrey Beebe, Steven Bindernagel, Brent Birnbaum, Matthew Bradley, Shannon Brunette, Bradley Castellanos, Tim Clifford, Dan Drossman, Nicole Fernandez, Sean Christopher Fogle, Moo Kwon Han, Allison Hester, Gavin Kenyon, Christine Sun Kim, Tae Yeun Kim, Evonne Krawiec, Adam Krueger, Hyejin Kwon, Dylan Mortimer, Alla Nemchenok, Ted O'Sullivan, Sangbin Park, Pete Petrine, Ted Riederer, Ricky Sears, Josh Shaddock, Rita Sobral Campos, Ricardo Valentim, Jae K. Youn

For information or images, please contact Shannon Brunette at 718.541.0285 or email: [brunette@arteryclog.com](mailto:brunette@arteryclog.com)

Or see: <http://www.svgraduate.com>

*The SVA MFA class of 2006 would like to thank the David Zwirner Gallery for donating their space; Dan Cameron for all his work; the SVA MFA Fine Arts Department for their support and Bierkraft for their donation.*

email to a friend contact subscribe

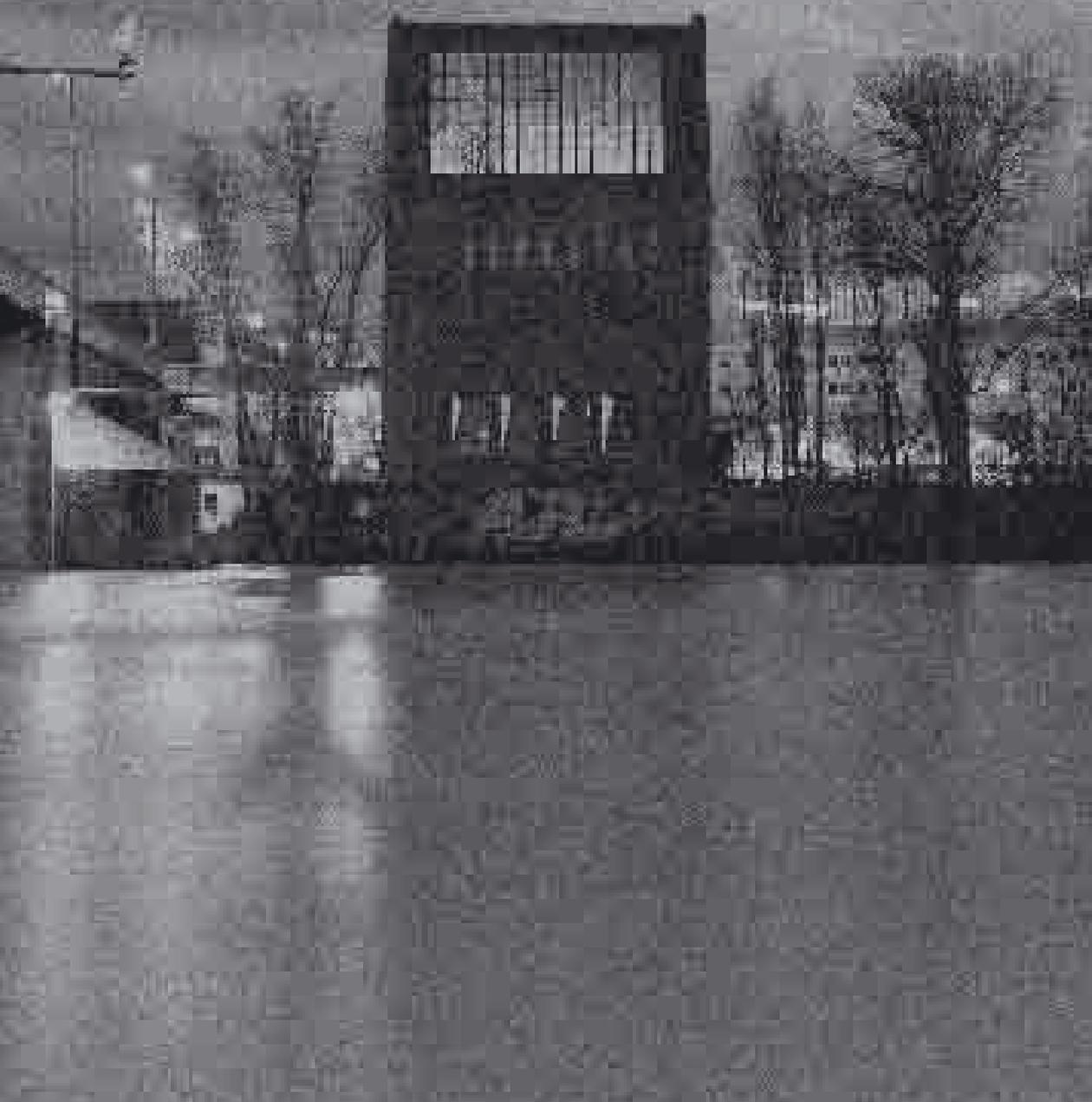
Artforum  
350 Seventh Ave, 19th Floor, New York, New York 10001

---

# Portikus

— Walter Hollenstein

---



---

Der 1987 gegründete Portikus ist die an die Städelschule angegliederte Kunsthalle. Geleitet wird sie in enger Zusammenarbeit mit einem Kurator/einer Kuratorin (der/die diese Position üblicherweise für ungefähr drei Jahre innehat)<sup>1</sup> vom Rektor der Hochschule und dient als Ausstellungsort, an dem Künstler/innen neue, oftmals ortsspezifische Arbeiten präsentieren. Manchmal entstehen diese im Dialog mit den Studierenden der Akademie. In den vergangenen Jahren kam es zu einer ganzen Reihe kollektiver Produktionen, die von Künstlern verschiedener Generationen initiiert wurden: von Rirkrit Tiravanija und Jason Rhoades bis hin zu Yoko Ono, deren haiku-artige „Instruction Pieces“ im Jahr 2005 Ausgangspunkt einer von Studierenden in Szene gesetzten Ausstellung waren. Viele wichtige Künstler wie etwa Tobias Rehberger und Gregor Schneider hatten zu einem sehr frühen Zeitpunkt in ihrer Karriere Ausstellungen im Portikus. In den zwanzig Jahren seines Bestehens und mit ungefähr einhundertfünfzig Ausstellungen hat er sich als eine der führenden Ausstellungsorte für experimentelle Kunst weltweit etabliert. Die an der Städelschule lehrenden Künstler haben ihre eigene Kunst gezeigt oder Ausstellungen organisiert, wie zuletzt Michael Krebber und Wolfgang Tillmans, die beide Gruppenausstellungen mit den Werken internationaler Künstlerkollegen kuratiert haben. In gewisser Weise, so Daniel Birnbaum, der den Portikus nach dem Abschied von Gründungsdirektor Kasper König im Jahr 2001 übernahm, ist dieser Raum keine traditionelle Kunsthalle, sondern eine experimentelle Bühne, auf der sich zahllose verschiedene Ausstellungsszenarien verwirklichen lassen: „Von der stillen Kathedrale zum lebendigen Bazar, vom eleganten Filmtheater zur Bäckerei, von der ruhigen Bibliothek zum überschäumenden Club...“

Nicht nur in Deutschland ist der Portikus einzigartig. Keine andere europäische Kunsthochschule verfügt über eine Ausstellungshalle mit einem ähnlich ambitionierten internationalen Programm. Sie erfüllt mindestens zweierlei Funktionen: Die Studierenden können dort wichtige Künstler kennen-lernen und Erfahrungen mit der Inszenierung von Ausstellungen sammeln. Und die breitere Frankfurter Öffentlichkeit kann einen Blick von dem erhaschen, was in der zeitgenössischen Kunst vor sich geht. Die Eröffnungen sind Ereignisse, die sich über die Kunstszene hinaus größter Beliebtheit erfreuen.

Die Mischung der Generationen ist außergewöhnlich. So kamen etwa nach einem Pionier

wie John Baldessari, Henrik Olesen und Judith Hopf; nach Gilbert & George kam Simon Starling (der in Frankfurt blieb und einer der beliebtesten Professoren der Städelschule wurde)... Blickt man auf die beiden Jahrzehnte zurück, in denen es Ausstellungen im Portikus gab, dann scheint es so, als habe nahezu jeder bedeutende zeitgenössische Künstler dort ausgestellt, von Gerhard Richter und Isa Genzken bis zu Maurizio Cattelan und Paul Chan. Die Liste liest sich wie ein Kanon. Tatsächlich erscheint es interessanter, darüber nachzudenken, wer da noch fehlt. Welcher wichtige Künstler hatte noch keine Ausstellung im Portikus?

Architektonisch ist der Portikus eine Art Parasit. Zuerst lag die Kunsthalle hinter der im Zweiten Weltkrieg zerstörten neoklassizistischen Fassade der Frankfurter Stadtbibliothek. Dann wurden die Ausstellungen für ein paar Jahre in einem in Zusammenarbeit mit Tobias Rehberger entworfenen flexiblen Raum in einem weiteren rekonstruierten historischen Gebäude in der Innenstadt veranstaltet. Seit dem Frühjahr 2006 befindet sich der Portikus in einem von Christoph Mäckler entworfenen Neubau auf der Maininsel an der Alten Brücke. Niemand würde wohl ein Laboratorium für experimentelle Kunst an einer derart prominenten Adresse, in gewisser Weise der zentralsten und historisch wichtigsten der Stadt, erwarten (man darf nicht vergessen, dass bereits die Gebrüder Grimm eine Geschichte über diese Brücke, ihren Architekten und den Teufel schrieben!). In diesem Sinne haben wir es auch weiterhin mit einer parasitären Einrichtung zu tun. Das große Glasdach, in dem seit der Eröffnung wechselnde Lichtinstallationen von Olafur Eliasson gezeigt werden, lässt den Portikus von der Stadtseite aus betrachtet als „Leuchtturm“ erscheinen. Er ist ein Kraftwerk für zeitgenössische Kunst, und manchmal tauchen in den Bäumen der Insel verblüffende Dinge auf: eine von Maurizio Cattelan gestaltete schwebende Frau oder ein in der Dunkelheit aufscheinender Leuchtblob von Tomas Saraceno.

„Eine Galerie wird nach Gesetzen errichtet, die so streng sind wie diejenigen, die für eine mittelalterliche Kirche galten. Die äußere Welt darf nicht hereingelassen werden, deswegen werden Fenster normalerweise verdunkelt. Die Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird zur Lichtquelle.“<sup>2</sup> Dies ist Brian O'Dohertys Beschreibung einer klassischen White-Cube-Situation. Der Portikus kann diese Art Raum zur Verfügung stellen, wenn ein Künstler ihn braucht. Von außen

hat das Gebäude mittelalterlichen Charakter, im Inneren weist es die denkbar reduzierteste Struktur auf. Benötigen die ausgestellten Werke eine andere räumliche Umgebung, dann müssen nur ein paar sehr einfache Einbauten zum Einsatz gebracht werden; diese verändern die Wahrnehmungsweise dann allerdings grundlegend. Eine auf Höhe der Balustrade eingezogene Textilspannung schafft letztlich die White-Cube-Situation. Der Portikus, sagt Birnbaum, „ist eine Low-tech-Maschine“. Man kann ihn in Minuten und ohne viel Aufwand verändern. Im Vordergrund stehen Experiment und Produktion. Die Stadt Frankfurt verfügt über eine große Anzahl traditioneller Museen. Der Portikus ist anders: Sein ungewöhnlicher Ort und der leicht veränderbare Ausstellungsraum sind Auslöser vieler aussergewöhnlicher Projekte. Fortsetzung folgt...

1) Im August 2007 übernahm Melanie Ohnemus die Stelle der Kuratorin als Nachfolgerin von Nikola Dietrich.

2) Brian O'Doherty, In der weißen Zelle / Inside the White Cube, übers. von Ellen und Wolfgang Kemp, hrsg. von Wolfgang Kemp, mit einem Nachwort von Markus Bröderlin, Berlin 1996, S. 10

Founded in 1987, the Portikus is an exhibition space annexed to the Städelschule. Run by the Rector of the school in close collaboration with a curator (who normally stays for about three years)<sup>1</sup>, it is a venue in which artists exhibit new work, often site-specific projects. Sometimes they are produced in dialog with the students of the academy. In recent years there has been a large number of collective productions initiated by artists of different generations: from Rirkrit Tiravanija and Jason Rhoades to Yoko Ono, whose haiku-like “Instruction Pieces” were the starting-point for a show staged by students in 2005. Many important artists, such as Tobias Rehberger and Gregor Schneider, realized shows at the Portikus very early in their careers. During its twenty years of existence and around one hundred an fifty exhibitions, it has established itself as one of the leading experimental art venues worldwide. At times, the artists who teach at the Städelschule show their own art or organize shows, most recently this was the case with Michael Krebber and Wolfgang Tillmans who both curated group shows with works by international colleagues. In a sense the space is not a traditional exhibition space but a kind of experimental stage on which innumerable different exhibition scenarios can materialize, claims Dan-

iel Birnbaum, who took over the Portikus in 2001 after founding director Kasper König had left: “From the serene cathedral to the lively bazaar, from the elegant cinema to the baker’s shop, from the tranquil library to the bustling club...”

The Portikus is unique, not only in Germany. No other European art academy has an exhibition hall with such an ambitious international program. It has at least two functions: students get to know important artists and learn what it is to stage an exhibition. And the general audience in Frankfurt gets a glimpse of what is going on in contemporary art. The openings are immensely popular events attracting large audiences far beyond the usual art scene.

The mix of generations is unusual. After a pioneer like John Baldessari came Henrik Olesen and Judith Hopf; after Gilbert & George came Simon Starling (who stayed in Frankfurt and became one of Städelschule’s most popular professors)...If one looks back at two decades of Portikus exhibitions, it seems like almost every contemporary artist worth mentioning had a show there, from Gerhard Richter and Isa Genzken to Maurizio Cattelan and Paul Chan. The list reads like a kind of canon. In fact, it seems more interesting to think about who is missing. Which important artist did not have a show at the Portikus yet?

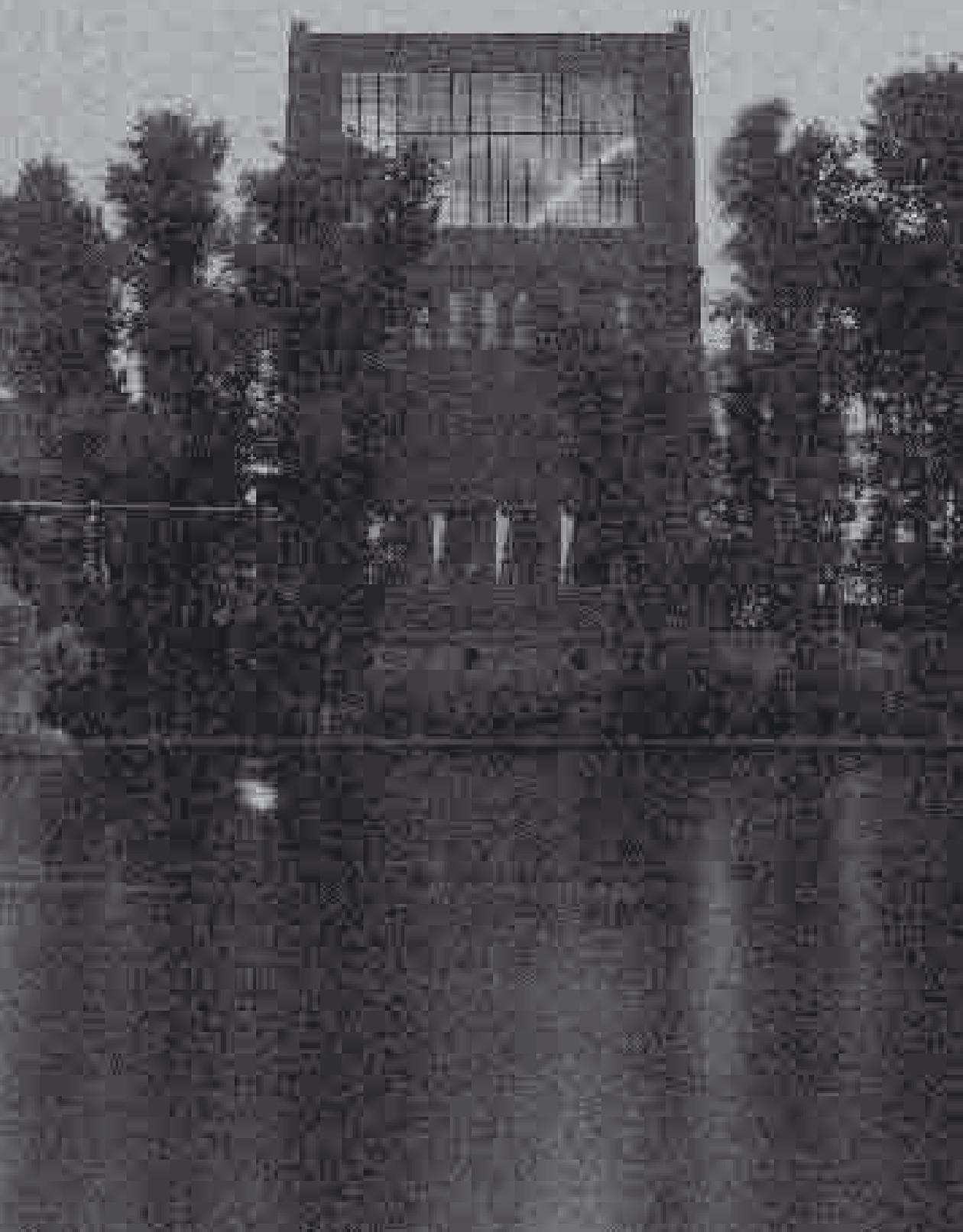
Architecturally the Portikus is a kind of parasite. First it was situated behind the neo-classical façade of Frankfurt’s city library, which was destroyed in World War II. Then, for just a few years, the exhibitions took place inside a flexible space designed in cooperation with Tobias Rehberger in another reconstructed historical building downtown. Since the spring of 2006, the Portikus is located in a new building at the “Maininsel“ (isle in the Main river) next to the Alte Brücke, designed by Christoph Mäckler. Nobody would expect a laboratory for experimental art at such a prominent address, in a way the most central and historically important in the entire city (don’t forget: the Grimm Brothers wrote a story about this bridge, its architect and the devil!). In that sense the operation remains parasitic. The large glass roof, which has been displaying changing light installations by Olafur Eliasson since the inauguration, makes the Portikus, when looking at it from the city, seem like a light-house. It’s like a power plant for contemporary art, and sometimes surprising things appear: in the trees of the island a hovering lady designed by Maurizio Cattelan, or a luminous balloon by Tomas Saraceno shining in the dark.

---

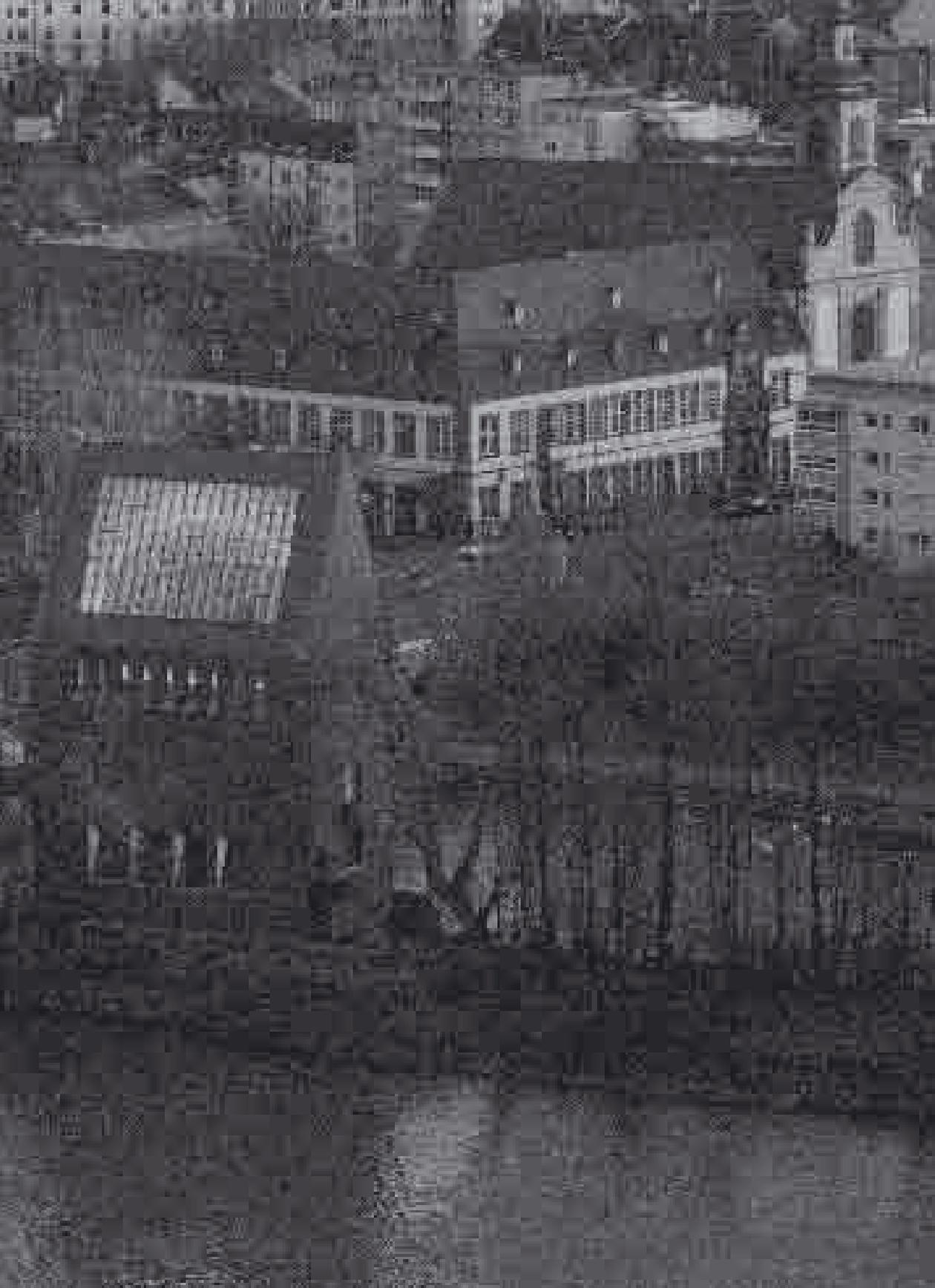
“A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the only source of light.”<sup>(2)</sup> This is Brian O’Doherty’s description of the classical white cube situation. The Portikus can provide this kind of space if an artist requires it. From the outside the building looks medieval, from the inside it’s the most basic of structures. If the works on display need a spatial backdrop of another kind, all that is required is that a few very basic devices are activated; they completely shift the perception of the exhibition hall. A textile ceiling installed on the height of the balustrade creates in the end the white-cube situation. The Portikus, claims Birnbaum, “is a low-tech machine.” One can change it in minutes and without much ado. It stresses experimentation and production. The city of Frankfurt has many traditional museums. The Portikus is different: the unusual site and the adaptable exhibition space triggers unusual projects. To be continued ...

1) In August 2007 Melanie Ohnemus took over the position as curator after Nikola Dietrich.

2) Brian O’Doherty, *Inside the White Cube* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1999), 14









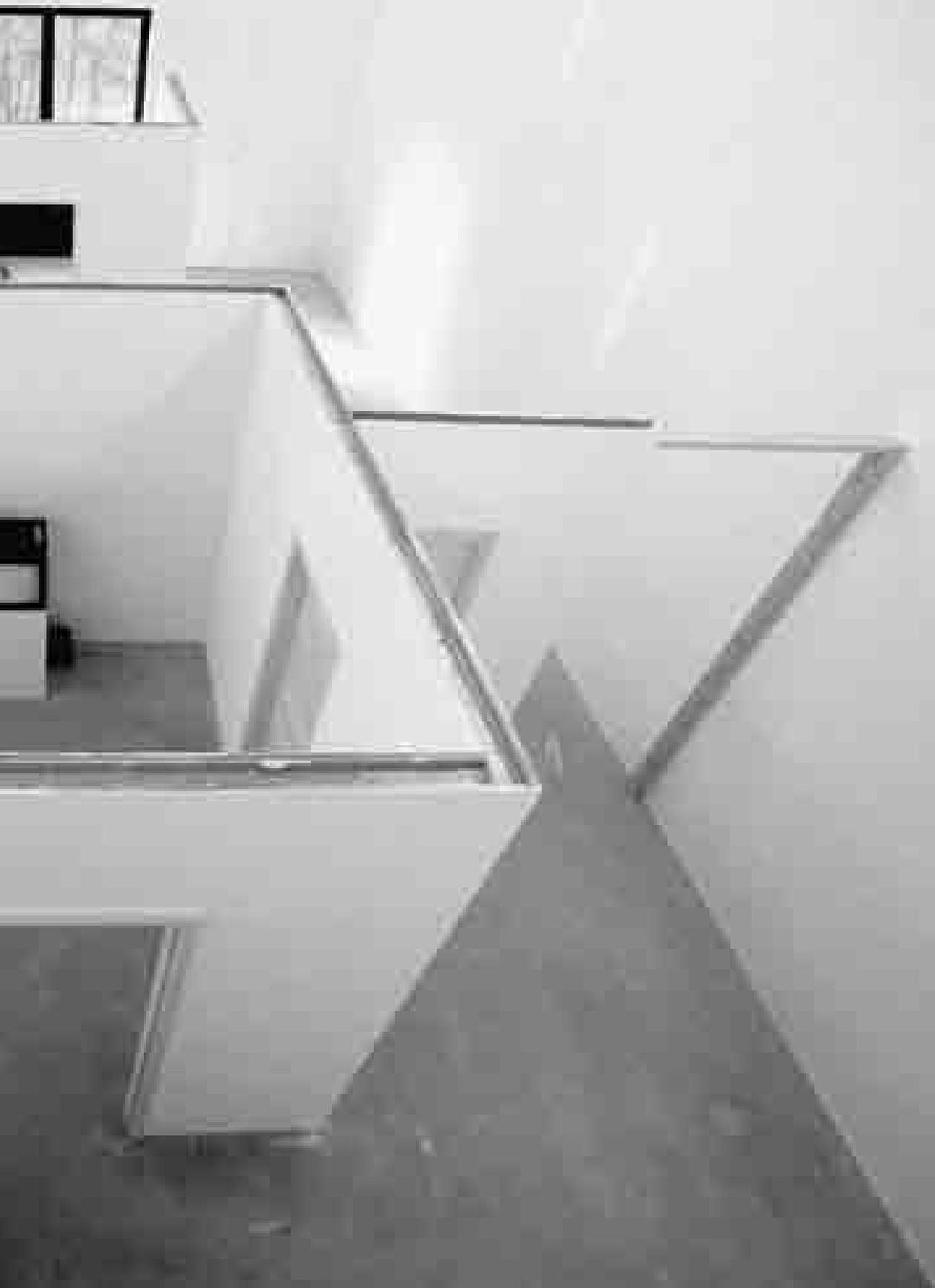
John Baldessari, *Eden, Adam  
and Eve (with Ear and Nose)*  
plus *Serpent*, Portikus 2007

















Jason Rhoades, *Costner Complex*  
(*Perfect Process*), Portikus 2001





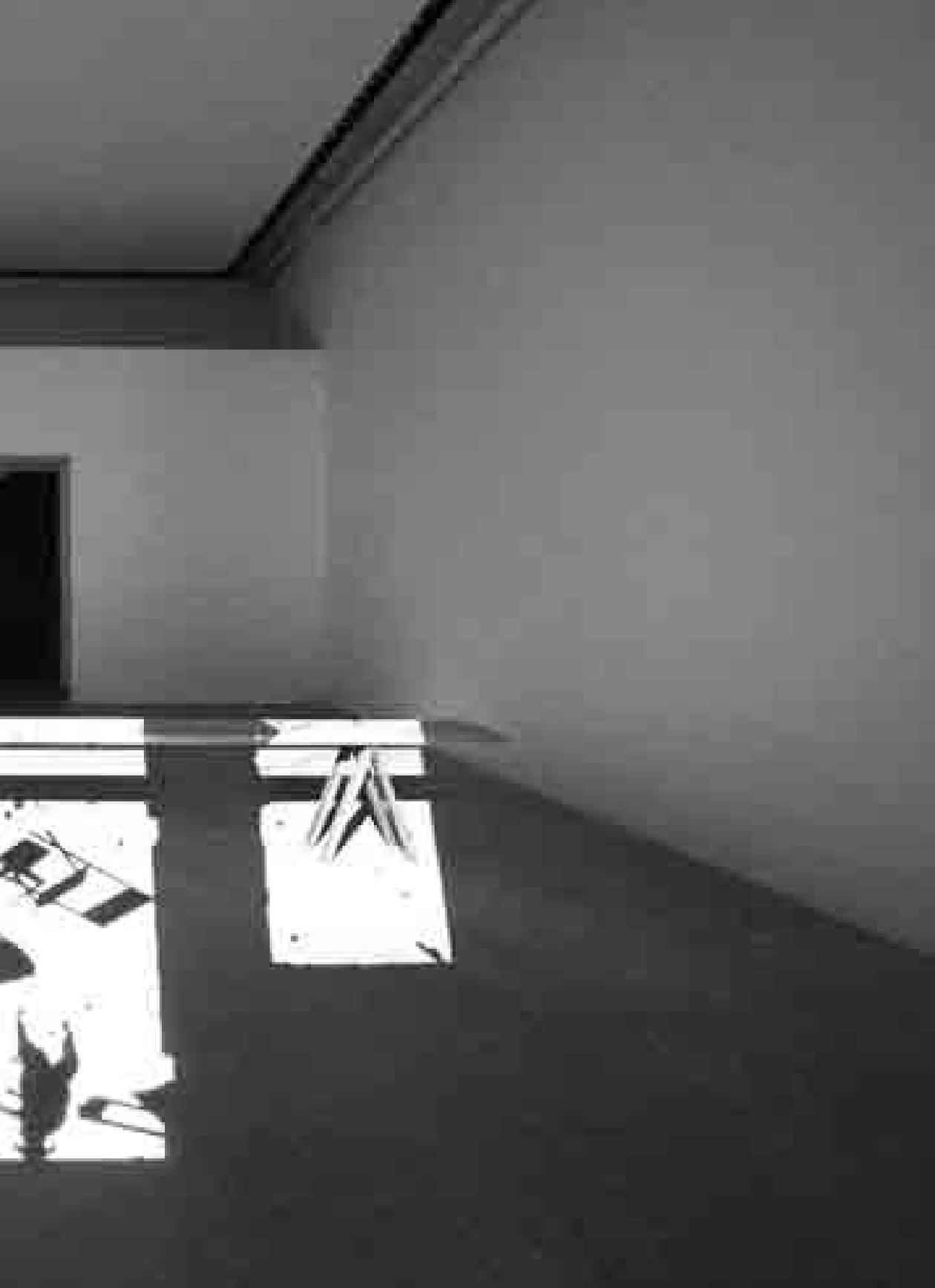




Rirkrit Tiravanija, *Untitled*  
(*Demo Station No. 1*), Portikus 2001







Gilbert & George, *Nine Dark Pictures*, Portikus 2002





---

# Kochen als Kunst

---

Ausgangspunkt des Kochens an der Städelschule war 1978 die Berufung von Peter Kubelka als Professor der *Klasse für Film und Kochen* [als Kunstgattung]. Kubelka, „... Koch, vergleichender Theoretiker, scharfsinniger Beobachter, Kulturanthropologe, Sammler, Künstler, Mitbegründer der Anthology Film Archives in New York, Filmemacher, Avantgardist, Musiker, Reisender und subtiler Theoretiker des Essens, hat das praktische Denken für das Kochen auf ein philosophisches Niveau gehoben und auf Kulturen vergleichende Weise den irritierenden Nachweis erbracht, dass Kochen Kunst ist.“<sup>1</sup> Bühne seiner Kunst war neben seiner Lehrtätigkeit das alljährlich stattfindende *Gasthaus*, welches sich größter Beliebtheit erfreute.

Nachdem Peter Kubelka emeritierte wurde die Tradition des Kochens in verschiedenster Form weitergeführt. So 2002 im Rahmen eines internationalen einwöchigen Symposiums mit dem Titel *Gasthof*, bei dem jeden Abend Künstler aus einem anderen Land ihre regionalen Spezialitäten für hunderte von Gästen präsentierten. Oder in zahlreichen Workshops, wie die von Ono Faller, Henrik Plenge Jacobsen, Jason Rhoades, Hocine Bouhlou und zuletzt Klaus Trebes, welcher im Frühjahr 2007 mit dem 2. „Dinner for Art“ die Tradition der Gastlichkeit an der Städelschule wieder aufleben ließ.

2001 wurde in der Kunsthalle Portikus von Rirkrit Tiravanija eine Art Kochplattform geschaffen, bei der abwechselnd jeweils zwei Persönlichkeiten der Kunstwelt im Kochduell gegeneinander antraten. Die Ausstellung zu Gordon Matta-Clark, 2004, von Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe und Pamela M. Lee basierte auf einem Brot-Workshop mit Studierenden der Städelschule unter der Leitung von Hocine Bouhlou, was somit die Tradition einer engen Verbindung von Kunst, Kochen und Architektur an der Frankfurter Hochschule für Bildende Künste nochmals betonte.

The inception of cooking at the Städelschule dates to 1978, when Peter Kubelka was appointed professor of the *Class for Film and Cooking* as an Artistic Genre. Kubelka, “... a cook, comparative theorist, astute observer, cultural anthropologist, collector, artist, co-founder of the Anthology Film Archives, New York, filmmaker, avant-gardist, musician, traveler, and subtle theorist of eating, elevated practical thinking about cooking to a philosophical level, and offered vexing proof through a comparison of cultures that cooking is an art.”<sup>1</sup> Besides his work as a teacher, the annual *Gasthaus* (Tavern), which enjoyed immense popularity, served as a stage for his art.

After Peter Kubelka was given emeritus status, the tradition of cooking was carried on in a variety of forms; thus, in 2002, in the framework of a weeklong international symposium entitled *Gasthof* (Inn), during which artists from different country would present regional specialties to hundreds of guests every evening; or in numerous workshops such as those held by Ono Faller, Henrik Plenge Jacobsen, Jason Rhoades, Hocine Bouhlou, and most recently Klaus Trebes, who revived the tradition of hospitality at the Städelschule in the spring of 2007 with the second “Dinner for Art.”

In 2001, Rirkrit Tiravanija created a sort of cooking platform at the Portikus, where two art world celebrities would by turns compete in a cooking duel. The 2004 exhibition about Gordon Matta-Clark by Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, and Pamela M. Lee was based on a bread workshop for students at the Städelschule directed by Hocine Bouhlou, emphasizing once more the tradition of close associations between art, cooking, and architecture at Frankfurt’s school of fine arts.

---

1) Peter Kubelka: Kochen, die älteste Bildende Kunst. Essbare Niederschrift der Weltanschauung. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks. In: Kunstforum International, Bd. 159, S. 93.

# Cooking as Art

---



---

# **Die Sozialgeschichte der Kunst: Über „In the Belly of Anarchitect“**

\_ Pamela M. Lee

---

Ich beginne mit einem Geständnis. Der Titel dieses Essays, „Die Sozialgeschichte der Kunst“, führt gewissermaßen auf eine falsche Fährte, als handele es sich hier um eine wissenschaftliche Betrachtung des von Pierre Huyghe und Rirkrit Tiravanija im Portikus realisierten Projekts *In the Belly of Anarchitect*.<sup>1</sup> Ein Kunstgeschichtler läge nicht falsch, würde er das Folgende als eine methodologische Übung betrachten. Schließlich demonstriert die *Sozialgeschichte der Kunst* auf generelle Weise, wie Kunstwerke ein größeres soziales Feld verinnerlichen – ob durch ökonomische Themen der Kunstförderung, ideologische Anforderungen an die Politik oder Repräsentationen von Differenz in den umkämpften Feldern von Klasse, Rasse und Geschlecht. Eine derart allgemein verstandene Sozialgeschichte der Kunst gilt als einer der wichtigsten Ansätze im Kunststudium und die Beschäftigung damit nimmt einen Löwenanteil der Zeit in dieser Disziplin ein.

Solche geschichtswissenschaftlichen Überlegungen interessieren mich allerdings hier weniger. Da ich peripher an dem Werk von Tiravanija und Huyghe beteiligt bin und deshalb eine spezielle Perspektive darauf habe, ist meine Haltung zum Sozialen in der Kunst weit weniger abgehoben als dies der Titel nahe legt – man könnte sie sogar als ausgesprochen profan bezeichnen. Es geht mir vielmehr um die Geselligkeit bei der Arbeit *In the Belly of Anarchitect*, um die – zeitlich kontingente und immer prekäre – Welt des Sozialen, die ein notwendiger Aspekt ihrer Produktion war. Ohne zu behaupten, diese Welt sei lediglich ein Nebenprodukt solcher Prozesse und ohne mich am Klatsch über die Kunstwelt zu beteiligen, lautet meine These, dass die soziale Welt das eigentliche Fundament des Kunstwerks ist. Der Ausgangspunkt von Huyghes und Tiravanijas Projekt – Gordon Matta-Clark, der für seine Architektur-Cuttings bekannte, katalytische Künstler der frühen Kunstszene im SoHo der siebziger Jahre – sagt uns etwas

über die Untrennbarkeit der Arbeit von ihrem sozialen Horizont.

Wie sähe also eine solche *Sozialgeschichte der Kunst* oder *Kritik* tatsächlich aus?

Welche Gestalt würde sie im Portikus annehmen? Einige Erinnerungen werfen ein Licht auf die Implikationen dieses Projekts, das in erfolgreichen Momenten weit über die Mauern des Portikus hinausreichte.

Vor ein paar Jahren bekam ich per Email eine Einladung, in der ich gefragt wurde, ob ich Interesse hätte, zusammen mit Tiravanija und Huyghe an einem Projekt im Portikus zu arbeiten, einem Projekt, das *vorgeblich* das Erbe von Gordon Matta-Clark aufgreift. (Die Bedeutung der adverbialen Einschränkung wird gleich klar werden.) Selbstverständlich hatte ich Interesse. Rirkrit kannte ich bereits seit einiger Zeit und hatte seine Arbeit immer bewundert. Ebenso respektierte ich die Kunst Huyghes aus der Entfernung. Beide Künstler, die gut befreundet sind, setzten sich schon verschiedentlich mit Matta-Clarks Werk in ihrer jeweiligen Praxis auseinander. Tiravanijas Performances hatten mit dem Kochen und Servieren von thailändischen Mahlzeiten in Museen und Galerien zu tun und zeugten von einer tiefen Kenntnis der kulinarischen Experimente Matta-Clarks, die zwei Jahrzehnte zurücklagen. Huyghes Film *Light Conical Intersect* war ein expliziter Dialog mit Matta-Clarks *Conical Intersect*, dem spiralförmigen Gebäude-Cut, der 1975 in der Nähe des zukünftigen Centre Georges Pompidou realisiert wurde. Mit anderen Worten verinnerlichten beide Künstler etwas von Matta-Clarks Genealogie, wobei sie deren Anwendbarkeit für die jüngere Kunst implizit in Frage stellten. Ihr Portikus-Projekt sollte diese beiden scheinbar widersprüchlichen Positionen aufgreifen, als wollten sie fragen: Worin besteht die soziale Dimension der Arbeit während sie *in der Zeit* stattfindet und sich notwendigerweise *in der Geschichte und im Raum* verändert.

---

Ein Plan wurde ausgeheckt, an dem Jochen Volz, der Kurator des Portikus, Francesca Grassi, die rechte Hand in Tiravanijas Atelier, Hocine Bouhrou, der Chefkoch der Frankfurter Städelschule, und Daniel Birnbaum, der Rektor der Kunsthochschule beteiligt waren; eine Gruppenarbeit also. Huyghe und Tiravanija sollten ein ortsbezogenes Projekt realisieren, das in einer allgemeinen Beziehung zu Matta-Clarks Gebäude-Cuts stand, wie etwa *Splitting* (sein berühmter Schnitt durch ein leerstehendes Haus in Englewood, New Jersey, im Jahre 1973) und *Food*, ein von Künstlern betriebenes Restaurant, das er 1971 zusammen mit Caroline Gooden, Tina Girouard, Suzanne Harris und Rachel Lewer öffnete. Die ursprüngliche Idee, die sich hinterher jedoch als undurchführbar herausstellte, bestand darin, ein improvisiertes Gebäude aus Pfefferkuchen innerhalb des Raumes zu errichten. Ein flaches, mediterranes Brot diente schließlich als Ersatz – als essbares Mauerwerk. Brotstücke so groß wie Pflastersteine oder Ziegel wurden an Maschendraht entlang der Wand befestigt. Bei der Eröffnung durchschnitten die Künstler das Brot mit einer „Kettensäge“ (in Wirklichkeit war es ein elektrischer Brotschneider) und luden die Gäste dazu ein, sich ihren Weg „durch die Wand“ zu essen, hinein in einen Raum, in dem anschließend Filme von Matta-Clark projiziert wurden. Im Laufe der Woche hielt ich zwei Vorträge über Matta-Clark und *Food*, um einen historischen Kontext für die Vorgänge zu liefern. Zwei Graffiti-Künstler wurden eingeladen, den Innenraum des Portikus mit „Tags“ zu versehen, als Verneigung vor Matta-Clarks Faszination von urbaner Semiotik. Und ein riesiger Schichtkuchen, mit Zucker überzogen und so dekoriert, dass er dem suburbanen Prototype aus *Splitting* ähnelte, wurde à la Matta-Clark zerteilt und mit erhaltenen „Dachgesimse“ – wie die *Four Corners* des Künstlers – den Zuschauern serviert. Der Titel der Veranstaltung (*In the Belly of Anarchitect*) bezog sich ostentativ auf

die kulinarische Dimension in Matta-Clarks Arbeit und dessen erweitertem Begriff einer „Anarchitektur“, sowie auf die „Gruppe“ Anarchitecture, deren Mitglied er war. Etwa zu derselben Zeit gegründet als *Food* eröffnete, bestand Anarchitecture in lockeren Treffen einiger Freunde, die versuchten eine Praxis, eine Sensibilität oder eine Denkweise, die über die eigentliche Architektur hinausging, zu realisieren.

Die Beschreibung des Projekts suggeriert zweifellos eine Art Hommage – eine gutmütige Performance kunsthistorischer Provenienz. Doch die Konzeption und die Ausführung der Arbeit gingen weit über die sklavische Reproduktion von Matta-Clarks Kunst und deren historisch spezifischen Implikationen hinaus. Man könnte sogar sagen, Huyghe und Tiravanija verstanden Matta-Clarks kurzlebigen Projekte so gut, dass sie die konzeptuelle Unmöglichkeit einer irgendwie garteten, unvermittelten ästhetischen Übersetzung aus der Vergangenheit erkannten: Beide Künstler hatten ein gutes Gespür für das, was in Kunstwerken zeitlich kontingent ist, und waren sich bewusst, dass die Wiederholung einer künstlerischen Geste zu einem späteren Zeitpunkt einen Akt der Differenz und nicht der Gleichheit darstellt. Vielleicht mehr noch als alle anderen Faktoren gewährleisteten die sozialen Beziehungen, die in dem Prozess dieser künstlerischen „Übertragung“ entstanden, ein quantitativ verändertes Feld für die Produktion und Rezeption des Projekts.

Man betrachte zum Beispiel die Beziehung zwischen der Wirtsinstitution und der Städelschule auf der anderen Seite des Mains, die durch die Beteiligung der Studenten im Portikus aufrechterhalten wird, und ferner wie die Städelschule ihre eigene spezielle Sozialgeschichte auf den von Huyghe, Tiravanija und Matta-Clark gedeckten Tisch brachte, organisiert um die Küche und die Rituale des Kochens und Essens. 1980 unter der Leitung von Peter Kubelka gebaut, war die große Küche,

die das Erdgeschoss der Akademie einnimmt, als Labor für die Studenten gedacht – als „Atelier“ für Koch-, Kunst- und Architekturexperimente. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass deren Formation historisch getrennt, ja sogar unabhängig war von Matta-Clarks kulinarischer Ästhetik, die Welten entfernt im Süden Manhattans in den siebziger Jahren vorangetrieben wurde. Für das Portikus-Projekt übernahm Bouhrouh die Leitung einer heterogenen Gruppe von Studenten, die das Brot backte, mit dem die Wände für Tiravanija und Huyghe's Projekt errichtet wurden, ebenso bereiteten die Studenten zahlreiche Dips zum Brot für die Eröffnung zu. Im Laufe der Woche zeigten die Bewegungen und der Austausch zwischen den jetzigen und den früheren Studenten der Städelschule, dass die Konstruktion der Arbeit und, damit verbunden, das Spektrum der Erwartungen und Erfahrungen weit über die gewonnene Kenntnis über die Singularität künstlerischer Autorschaft hinausgingen. Im Portikus selbst mühte sich ein Team junger Künstler auf unermüdliche Weise, die Installation richtig hinzukriegen.

Diese sozialen Variablen öffnen sich hin zu einem größeren künstlerischen Netzwerk, das nicht auf die historische Figur Matta-Clarks reduziert werden kann, das jedoch von dessen konzeptuellem Beitrag geprägt ist, nämlich von der Einsicht, dass eine Gemeinschaft, die ein Kunstwerk produziert, zwar immer sozial und gesellig, an sich aber unwesentlich ist. Wenn ich das Wort *unwesentlich* verwende, um diese sozialen Operationen zu beschreiben, so meine ich nicht unerheblich oder irrelevant, sondern unbestimmt. (In meinem Buch über Matta-Clark bezeichnete ich diesen „unwesentlichen“ sozialen Horizont auch als „arbeitslos (workless)“ in Anlehnung an die Rhetorik Georges Batailles und anderer Theoretiker nach ihm, wie Maurice Blanchot und Jean-Luc Nancy, bezüglich „ungültiger/sich außer Betrieb befindlicher

(inoperativer)“ Gemeinschaften). Die Frage wie ein Kunstwerk aus dieser Konstellation unwesentlicher sozialer Kräfte entsteht, war das zentrale Thema meines Vortrags über das Food Restaurant. Unter dem Titel „Das Rohe und das Gebackene“ behandelte ich die spekulative Dimension von Food für die Gegenwart: Was können wir von Matta-Clarks Beispiel übernehmen? Damals sagte ich:

Der Pioniergeist von Künstlern in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren – die Konstruktion oder der Bau einer neuen künstlerischen Gemeinschaft in einem Viertel, das die Industrie größtenteils verlassen hatte – fand sein architektonisches Gegenstück am Ort von Food und den unfertigen, ungeschulten Kunsträumen wie etwa „112 Greene Street“, der gerade mal einen Block entfernt war, Räume bei deren Konstruktion Matta-Clark eine wichtige Rolle spielte. ... Die Tatsache, dass Food – und Matta-Clarks Arbeit im Allgemeinen – der Stoff ist, aus dem die Mythologie der Kunstwelt besteht, könnte beide außerhalb der Gegenwart platzieren, sie sozusagen unserer aktuellen Situation als Künstler, Kritiker, Kuratoren und Kunstgeschichtler unzugänglich erscheinen lassen. Welches Recht haben wir heute, im Jahre 2004, uns dieses Projekt als eine Art historisches Quellmaterial anzueignen, oder zu glauben, dass wir den Geist jenes Unternehmens einfangen könnten?

Meine kurze Antwort drehte sich um die Gesten des Kochens, Essens und Trinkens, die fundamentalen Tätigkeiten des sozialen Rituals. Ich bezeichnete Food als eine Art Mythos der Kunstwelt und verwendete „Das Rohe und das Gekochte“ von Claude Lévi-Strauss (ein Buch das Matta-Clark besaß), um diese Phänomene zu analysieren:

Als erster Band der vierteiligen Serie *Mythologica*, beginnt „Das Rohe und das Gekochte“ mit etwas, das Lévi-Strauss einen *Schlüsselmythos* der Bororo nennt. Er handelt von Inzest und dem Thema eines verschwen-

---

derischen Sohnes. Doch statt diesen Mythos isoliert zu betrachten, ging es Lévi-Strauss darum, ihn als Teil eines Mythen-„Systems“ zu verstehen – als eine Art menschliche Sprache, die übergeordneten Sprach- und Kommunikationsregeln, wie sie in der strukturalen Linguistik Ferdinand de Saussures dargelegt wurden, unterworfen sind. In der Tat begnügte sich Lévi-Strauss nicht damit, Mythen als „bloßes“ Geschichtenerzählen zu interpretieren, als Geplauder von „Wilden“, die von der natürlichen Welt wenig verstanden. Der Mythos ist stattdessen selbst eine Form von Sprache und daher entscheidend für unser Verständnis des Sozialen. Das Erkennen der konstitutiven Eigenschaften, die allen Mythen gemein sind – Lévi-Strauss nannte sie „Mytheme“ –, sowie deren Transformationen würden mit der Zeit einen systematischeren und integrierten Ansatz bei dem Studium der Kultur und Gesellschaft ermöglichen. Wie Lévi-Strauss im ersten Ansatz schreibt: „Das Ziel des Buches ist es aufzuzeigen, auf welche Weise empirische Kategorien, wie roh und gekocht, frisch und faul, feucht und verbrannt usw., die nur durch die ethnographische Beobachtung präzise definierbar sind, auf welche Weise diese Kategorien dennoch als begriffliches Werkzeug dienen können, mit dessen Hilfe sich abstrakte Begriffe herausarbeiten und zu Sätzen zusammenfügen lassen.“

Sicherlich geht es in „Das Rohe und das Gekochte“ weniger ums Essen als um die eigenartigen sozialen Beziehungen, die durch den Gegensatz und die Weitergabe solcher Kategorien im südamerikanischen Mythos entstehen: Die Tropen des „Rohen“ und des „Gekochten“ oder „Gebratenen“ sind zum Beispiel Zeichen für den Ursprung und die Aneignung des Feuers und die damit einhergehenden Formen der Geselligkeit. Und obwohl Lévi-Strauss' Forschungen über den Mythos weit über Lebensmittel und das Essen an sich hinausgingen, ist es kein Zufall, dass die Aktivitäten des Kochens und Speisens sowie de-

ren sozialen Dimensionen als organisierende Prinzipien seiner Klassifikationen dienen: Man beachte beispielsweise, dass der Titel eines anderen Bandes der „Mythologica“-Serie „Der Ursprung der Tischsitten“ hieß. Für unsere Zwecke stellen einige der Kategorien, die der Anthropologe in „Das Rohe und das Gekochte“ verwendete Sätze oder Vorschläge dar, mit deren Hilfe wir uns Food und dem Werk Matta-Clarks auf allgemeinere Weise nähern können. Wir werden die Idee untersuchen, dass die Struktur des Kochens und Essens Berührungspunkte besitzt mit Matta-Clarks spezieller Art Kunst, mittels Architektur herzustellen. Wir werden folglich Food und verwandte Arbeiten als Vorschläge zur Geselligkeit von Kunstwerken betrachten: die fließenden, sich ständig verschiebenden Gemeinschaften, die sich um diese bilden.

Diese historischen (und sogar anthropologischen) Ansprüche an Matta-Clarks Arbeit wurden auf humorvolle Weise widergespiegelt in den sozialen Zusammenkünften, die während der Woche, in der Tiravanijas und Huyghes Installation zu sehen war, stattfanden. So verbrachte zum Beispiel eine ziemlich große Gruppe mehr als nur ein paar Stunden bei Frankfurter Bier und Speisen auf einem heruntergekommenen Boot, das am Main im Dock lag. Da die Ausstellungseröffnung mit der Fußballeuropameisterschaft 2004 zusammenfiel, übertrug ein uraltes Fernsehgerät pausenlos Fußballspiele. Essen, Trinken und Fußball dienten als unmittelbare Anziehungspunkte für Geselligkeit, (wie nicht anders zu erwarten aufgrund solch heißer Themen wie britische Hooligans, Zinedine Zidane und ein Moderator, dessen brauner Anzug so langweilig war wie seine Vortragsweise), aber die Gespräche drehten sich auch immer wieder um Kunst, Ästhetik, Galerien, Museen und Künstler. Im Verlauf der Woche – bei Bier, Kaffee, asiatischem Essen, beim Frühstück und bei anderen Mahlzeiten – reichten die Gespräche von Adorno über einen Hund, der die

Sieger der Fußballspiele voraussagte, bis zu Tiravanijas Arbeit in Thailand und Huyghes Gedanken zu Zeit und Nicht-Ort. Nicht gerade die Themen des frühen SoHo und nicht ganz die der Anarchitecture-Gruppe, doch sie beinhalteten sehr viele Spekulationen über Kunst. Diese Spekulationen unterstrichen etwas von der Offenheit des Projekts und den Möglichkeiten, die es in Gang setzte, und – nicht weniger wichtig – etwas, das über das Projekt hinausging.

Derartige Diskussionen projizierten auf effektive Weise Tiravanijas und Huyghes Arbeit nach außen, auf einen sozialen Horizont, der weitaus größer und profaner ist als der architektonische Raum des Portikus, der diesen Horizont nur wörtlich beinhaltete. Die Gespräche zeigten, dass das Projekt nicht nur ortsspezifisch war, sondern über den Ort hinauswies; es ging ebenso um die soziale Welt, auf der die Arbeit basierte, wie um das, was die Arbeit angeblich reflektieren könnte. Meiner Meinung nach bestand die architektonische Dimension von „In the Belly of Anarchitect“ und seines Erfolgs in der verspäteten Begegnung mit Matta-Clarkseigenen sozialen Experimenten. Diese gemeinschaftliche (weil kulinarische) Sensibilität wurde in der Tat *nach* der Ausstellungseröffnung durch eine Geste, die die eigentümliche Zeitlichkeit von Matta-Clarks Lektionen für die Gegenwart hervorhob, bestätigt. Nachdem das Brot gebacken war, die Wände gebaut und anschließend zerschnitten wurden, begab sich eine Schar von Leuten zu einer nächtlichen Zusammenkunft, die eine Gruppe junger Frankfurter Künstler organisiert hatte. Es schien, als veranstaltete diese Gruppe regelmäßig Festessen für die örtliche Kunstgemeinde in einem rohen Raum, der speziell für diesen Zweck in Beschlag genommen wurde. Sicherlich erinnerten diese Aktionen an die historischen Versuche Matta-Clarks, doch evozierten sie auch einen eher zeitgenössischen Prüfstein in der Arbeit von Tiravanija, dessen Unter-

richtundfrühere Projekte im Portikus und an der Städelschule offensichtlich einen großen Eindruck hinterließen. Über das laute Tohuwabohu des geselligen Essens und Trinkens (es gab Kalb, Kartoffeln, Gemüse, Bier und Wein) wies Tiravanija darauf hin, dass die improvisierte Küche auf unheimliche Weise den Kocharrangements, die er selbst in Museen, Galerien und anderen Orten benutzte, ähnelte. Er sagte dies mit einem Lächeln.

Und die Mahlzeit selbst? Nun, sie war köstlich.

---

1) Ich muss noch ein zweites Geständnis machen: Diese von mir frei verwendete Idee stammt von meinem Freund, dem Kunsthistoriker Richard Meyer, der sie einmal im Anschluss an einen Vortrag, den ich über Andy Warhol hielt, äußerte. Danke Richard.





Pamela M. Lee, Pierre Huyghe &  
Rirkrit Tiravanija, *Gordon Matta-Clark -  
In the Belly of Anarchitect*, Portikus 2004

---

# **The Social History of Art: On "In the Belly of Anarchitect"**

\_ Pamela M. Lee

---

I begin with a confession. The title of this essay "The Social History of Art" is a false advertisement of sorts: a seemingly academic take on a project staged by Pierre Huyghe and Rirkrit Tiravanija at Portikus entitled *In the Belly of Anarchitect*.<sup>1</sup> An art historian would not be wrong to think the following was an exercise in methodology. "Social art history" after all, broadly demonstrates the ways in which works of art internalize a larger social field—whether economic issues of patronage; or ideological claims on politics; or representations of difference in the contested forms of class, race, and gender. Social art history, understood in these general terms, is regarded as one of the most important approaches to the study of art. Its scholarship occupies the lion's share of the discipline.

Here, however, I have little interest in such historiographic reflections. From my offside participation in, and perspective on, Tiravanija and Huyghe's work, my attitude towards the "social" in art is far less rarefied than what my title implies. In fact, you could call it resolutely mundane. My stake here, rather, is in the *sociability* of "In the Belly of Anarchitect": the social world—a temporally contingent and ever precarious world—that was a necessary aspect of its production. Far from suggesting that this world was merely a by-product of such processes—and far from indulging in little more than art world gossip—I want to propose that this social world is the very ground of the work of art. That the point of departure for Huyghe and Tiravanija's project was Gordon Matta-Clark—a catalytic figure in the early SoHo art community of the 1970s, best known for his architectural cuttings—tells us something about the indivisibility between their work and its social horizon.

So, then, what would such a "social art history" or "criticism" actually look like? What form would it take at Portikus? A few recollections shed light on the implications of this project which, at its most successful, traveled

well beyond the walls of Portikus itself.

A couple of years ago, I received the e-mail with an invitation: would I be interested in working on a project with Tiravanija and Huyghe at Portikus, one that ostensibly took up the legacy of Gordon Matta-Clark? (The meaning of the adverbial qualifier will become clear shortly.) Of course I would. I had known Rirkrit for some time and I had always admired his work. I also had great respect for Huyghe's art at a distance. Both artists (themselves good friends) had variously confronted Matta-Clark's oeuvre in their respective practices. Tiravanija's performances involving cooking and serving Thai food in museums and galleries, evince a deep awareness of Matta-Clark's own culinary experiments made some two decades earlier. Huyghe's film *Light Conical Intersect* was in explicit dialogue with Matta-Clark's *Conical Intersect*, the spiraling building cut produced near the future site of the Centre Georges Pompidou in 1975. Both artists, in other words, had simultaneously internalized something of Matta-Clark's genealogy as well as implicitly challenged its viability for more recent art. Their Portikus project would call upon these two seemingly contradictory positions, as if to ask: what is the social dimension of this work as it takes place *in time* and by necessity changes *in history* and *space*.

A plan was hatched, facilitated by Jochen Volz, curator at Portikus; Francesca Grassi, right-hand woman of Tiravanija's studio; Houcine Bouhlou, head chef of Frankfurt's Städelschule; and Birnbaum in his capacity as Rector of the art academy. This would be, in short, a group effort. Huyghe and Tiravanija would produce a site-based project that bore a generalized relationship to Matta-Clark's building cuts, such as *Splitting* (his infamous cleaving of a disused home in Englewood, New Jersey in 1973) and *Food*, the artist-run restaurant he co-founded in 1971 with Caroline Gooden, Tina Girouard, Suzanne Harris and

---

Rachel Lew. The initial idea was to construct a makeshift edifice out of gingerbread within the space, a proposal that would prove unfeasible. A flat, Mediterranean-style bread would be substituted, serving as an ersatz—and edible—masonry wall. In turn, pieces of the bread, resembling massive paving stones or bricks, would be secured to a chicken wire armature stretched across a wall. During the opening, the artists would cut through the bread with a “chainsaw” (in reality, an electric bread cutter) and guests would be invited to eat their way “through the walls” to an enclosed space in which films by Matta-Clark would subsequently be projected. At some point during the week, I would give two lectures on Matta-Clark and Food to provide historical context for the proceedings. Two graffiti artists were invited to tag the inner space of Portikus in a nod to Matta-Clark’s own fascination with urban semiotics. And an enormous sheet cake, frosted and decorated to resemble the suburban prototype in *Splitting*, would be bisected *a la* Matta-Clark and then served to onlookers with its “eaves” preserved like the artist’s *Four Corners*. The title of the event itself (“In the Belly of Anarchitect”) made pointed reference to the culinary dimensions of Matta-Clark’s work as well as his larger notion of “anarchitecture” and the Anarchitecture “group” of which he was a part. Formed around the same time that Food opened, the Anarchitecture group was a casual meeting of friends who attempted to realize a practice, sensibility or mode of thought that stood in excess of architecture proper.

There’s little doubt that the description of the project suggests an homage of a type—a good-natured performance of art historical pedigree—but conceiving of and making the work extended well beyond slavish reproductions of Matta-Clark’s art and its historically specific implications. You could say, in fact, that Huyghe and Tiravanija understood Matta-Clark’s short-lived projects so well that they recognized the conceptual impossibility

of any unmediated aesthetic translation from the past: both artists are well attuned of what is temporally contingent in works of art, acknowledging that the repetition of an artistic gesture over time constitutes an act of difference, not sameness. Perhaps more than any other factor, the social relations that obtained in the process of this artistic “transmission” guaranteed a quantitatively changed field for the project’s production and reception.

Consider, for instance, the relationship between the host institution and the Städelsschule across the Main, a legacy sustained by student involvement at the Portikus. And consider further how the Städelsschule brought its own peculiar social history to the table set by Huyghe, Tiravanija, and Matta-Clark, one organized around the kitchen and the rituals of cooking and eating. Constructed in 1980 under the direction of Peter Kubelka, the large kitchen occupying the ground floor of the academy was intended as a laboratory for the students—a “studio” for experiments in cooking, architecture and art. It is important to note that its formation was historically removed from—indeed, independent of—Matta-Clark’s own culinary aesthetic advanced a world away in the lower Manhattan of the 1970s. For the Portikus project, Bouhrouh would oversee a diverse group of students baking the bread used to build the walls of Tiravanija’s and Huyghe’s project, as well as the preparation of the many dips accompanying the bread at the opening. Over the course of the week, the movements and exchanges between students and former students of the Städelsschule suggested that the construction of the work, and by extension, the range of expectations and experiences brought to it, well exceeded the received wisdom on the singularity of artistic authorship. At the Portikus itself, an impressive team of young artists labored tirelessly to get the installation right.

These social variables open onto a larger artistic network irreducible to the historical figure of Matta-Clark but that are neverthe-

less stamped by his conceptual contribution: the sense that a community involved in the production of a work of art is always social and socializing but is itself *inessential*. Now when I use this word “inessential” to describe these social operations, I do not mean negligible or irrelevant, but indeterminate. (In my book on Matta-Clark, I have also referred to this “inessential” social horizon as “workless,” borrowing the rhetoric of Georges Bataille and thinkers such as Maurice Blanchot and Jean-Luc Nancy after him on “inoperative” communities.) The question as to how a work of art emerges out of this constellation of inessential social forces was, in fact, the principle issue animating the lecture I gave on the restaurant Food. The talk, entitled “The Raw and the Baked” wondered about the speculative dimension of Food for the present: what do we stand to inherit from Matta-Clark’s example? As I stated:

The pioneer spirit of artists living in the area in the late sixties and early seventies—that sense of constructing or building toward a new artistic community in a neighborhood largely abandoned by industry—found its architectural complement at the site of Food and the unfinished, untutored art spaces such as 112 Greene Street less than a block away, spaces in which Matta-Clark had an important role in constructing. That Food—and the work of Matta-Clark, by extension—is the stuff of art world mythology would seem to place both outside the present, render them inaccessible, so to speak, to our current situation as artists, critics, curators and art historians. What right do we have, in 2004, to appropriate this project as a kind of historical source material; or imagine that we could recapture the spirit of that enterprise?

The short answer revolved around the gestures of cooking, eating, and drinking, activities at the foundation of social ritual. Calling Food a kind of myth of the art world, I made use of Claude Lévi-Strauss’s *The Raw and*

*the Cooked* (a book owned by Matta-Clark) to parse this phenomenon:

As the first volume of the four-part series *Mythologiques*, *The Raw and the Cooked* begins with what Lévi-Strauss calls a “key myth” of the Bororo involving incest and a prodigal son theme. Rather than considering this myth in isolation, however, Lévi-Strauss’s project was to understand it as part of a myth “system”—as a kind of human speech subject to the greater rules of language and communication elaborated in the structural linguistics of Ferdinand de Saussure. Indeed Lévi-Strauss was not content to read myth as “mere” storytelling, the confabulations of “primitives” who could little understand the natural world. Myth, rather, is a form of language itself and thus pivotal to our understanding of the social. Discerning the constituent features shared by all kinds of myth—“mythemes” is what Lévi-Strauss called them—and their transformation over time would enable a more systematic, more integrated approach to the study of culture and society. As Lévi-Strauss writes in the opening paragraph, “The aim of this book is to show how empirical categories—such as the categories of the raw and the cooked, the fresh and the decayed, the moistened and the burned, etc.—can nonetheless be used as conceptual tools with which to elaborate abstract ideas and combine them in the form of propositions.”

To be sure, *The Raw and the Cooked* is less about food than it is about the peculiar social relations that obtain through the opposition and transmission of such categories in South American myth: the tropes of the “raw” and the “cooked” or “roasted,” for example, stand as signs for the acquisition and origin of fire and the forms of sociability that come with them. And even though Lévi-Strauss’s research on myth extended well beyond the scope of food and eating as such, it is hardly accidental that the activities of cooking, eating and their social dimensions served as organiz-

ing principles for his classifications: note, for instance, that another volume in the series *Mythologiques* was entitled *The Origin of Table Manners*. For our purposes, some of the categories the anthropologist draws upon in *The Raw and the Cooked*—raw, cooked, fresh, decayed, burned—are propositions or proposals through which we can approach the work of Food and Matta-Clark more generally. We will explore the idea that the structure of cooking and eating is contiguous with Matta-Clark's peculiar mode of art making with architecture. By extension, we will consider Food, and related work, a proposal on the sociability of works of art: the fluid and ever-shifting communities organized around them.

These historical (even anthropological) claims made for Matta-Clark's work were humorously mirrored in the social engagements that took place the week of Tiravanija and Huyghe's installation. More than a few hours, for instance, were spent with a sizeable crew over Frankfurter beer and cuisine on a dilapidated boat docked on the Main. Since the opening of the exhibition coincided with European Soccer Cup 2004, a television dating from God-knows-when showed endless rounds of football. Food, drink, and soccer served as the immediate focal points for socializing (and how could they not, with such hot-button topics on offer as British hooligans, Zinedine Zidane and a sportscaster wearing a drab brown suit as monotonous as his delivery?) but the conversation turned repeatedly to art, aesthetics, art criticism, galleries, museums and artists. And over the week—over beer, coffee, dubious Asian food, breakfast and other assorted food-stuffs—exchanges ranged easily from Adorno to a dog predicting the winner of the football matches to Tiravanija's work in Thailand to Huyghe's thoughts on time and the non-site. Not quite the stuff of early SoHo and not quite the Anarchitect group; but quite a lot of speculation on the subject of art. That speculation underscored something about the open-

ness and sense of possibility set into motion by the project and, just as important, something *beyond it*.

Discussions of this nature effectively externalized Tiravanija and Huyghe's work to a social horizon much larger and more mundane than the architectural space of Portikus that only literally contained it. Those conversations revealed that the project was as much off-site as site-specific, as much about the social world subtending the work as that which it might allegedly reflect. To my mind, this was the anarchitectural dimension of *In the Belly of Anarchitect* and its success as a belated encounter with Matta-Clark's own social experiments. Indeed this communal (because culinary) sensibility was ultimately confirmed *after* the opening of the show with a gesture that highlighted the peculiar timeliness of Matta-Clark's lessons for the present. For it was then—after the bread had been baked, the walls assembled and cut—that a crowd found its way to a late-night gathering hosted by a group of young Frankfurt artists. They were, so it seems, in the habit of regularly cooking feasts for the local art community in a raw and ungentrified space claimed for that very purpose. Certainly these acts recalled the historical efforts of Matta-Clark, but they also evoked a more contemporary touchstone in the work of Tiravanija, whose teaching and earlier projects at Portikus and the Städelsschule had made an obvious impression. At one point over the raucous noise and din of eating and drinking (veal, potatoes, greens, beer, wine), Tiravanija pointed out that the makeshift kitchen bore an uncanny resemblance to the cooking arrangements he himself had used in museums and galleries and other spaces. He pointed this out with a smile.

As for the meal itself? Well, it was delicious.

---

1) The second confession I have to make is that I borrow this notion liberally from my friend the art historian Richard Meyer, who once responded to a reading I gave on Andy Warhol in these terms. Thanks Richard.



---

# Architektur und Kunst

---

Im Testament des 1816 verstorbenen Stifters des Städel'schen Kunstinstitutes Johann Friedrich Städel findet sich die Forderung verankert, im Rahmen des Instituts eine Architekturklasse einzurichten. So wurde 1824 mit dem Karlsruher Heinrich Hübsch einer der wichtigsten Baumeister des 19. Jahrhunderts als erster Lehrer der Architekturklasse berufen. Ihm folgten zahlreiche bedeutende Architekturgrößen. Hierzu zählen im 19. Jahrhundert Friedrich Maximilian Hessemer, Oskar Sommer und Wilhelm Manchot (beide Schüler von Gottfried Semper), in den zwanziger Jahren Ernst May und Ferdinand Kramer; ab 1954 Johannes Krahn sowie anschließend Carlfried Mutschler (der bei Egon Eiermann studiert hatte). Unter Günter Bock, der 1970 als Professor an die Städelschule kam, wurde die Architekturklasse zum postgraduierten Studiengang umstrukturiert.

Durch entsprechende Symposien und Berufungen, wie die von Sir Peter Cook und dem Spanier Enric Miralles, gewann die Architekturklasse zusehends an internationalem Ansehen. Darüber hinaus sind seit etlichen Jahren der Städelschule als Architekturtheoretiker Mark Wigley sowie Beatrice Columina und Sanford Kwinter verbunden.

Seit 2001 leitet Ben van Berkel, Mitbegründer des niederländischen UNStudio, gemeinsam mit dem Norweger Johan Bettum die Architekturklasse, die seit Oktober 2006 den postgraduierten Masterstudiengang „Advanced Architectural Design“ (AAD) anbietet. Bettum ist verantwortlich für akademische Inhalte, Forschung und Lehre der Architekturklasse. Eine verstärkte Präsenz der Architekturklasse im Stadtkontext wird durch Kooperationen mit dem Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt/Main in Form von Ausstellungs- und Vortragsreihen sichtbar.

The testament of the founder of the Städel'sches Kulturinstitut, Johann Friedrich Städel, who died in 1816, firmly stipulates that an architecture class be created within the framework of the institute. Thus, in 1824, Heinrich Hübsch from Karlsruhe, one of the most important architects of the 19th century, was appointed the first teacher of the architecture class. Among his successors were many architects of great renown, including, in the 19th century, Friedrich Maximilian Hessemer, Oskar Sommer, and Wilhelm Manchot (the latter two students of Semper's); in the twenties, Ernst May and Ferdinand Kramer; and since 1954, Johannes Krahn, followed by Carlfried Mutschler (who had been a student under Egon Eiermann). Under the leadership of Günter Bock, who joined the Städelschule as a professor in 1970, the architecture class was restructured as a postgraduate program.

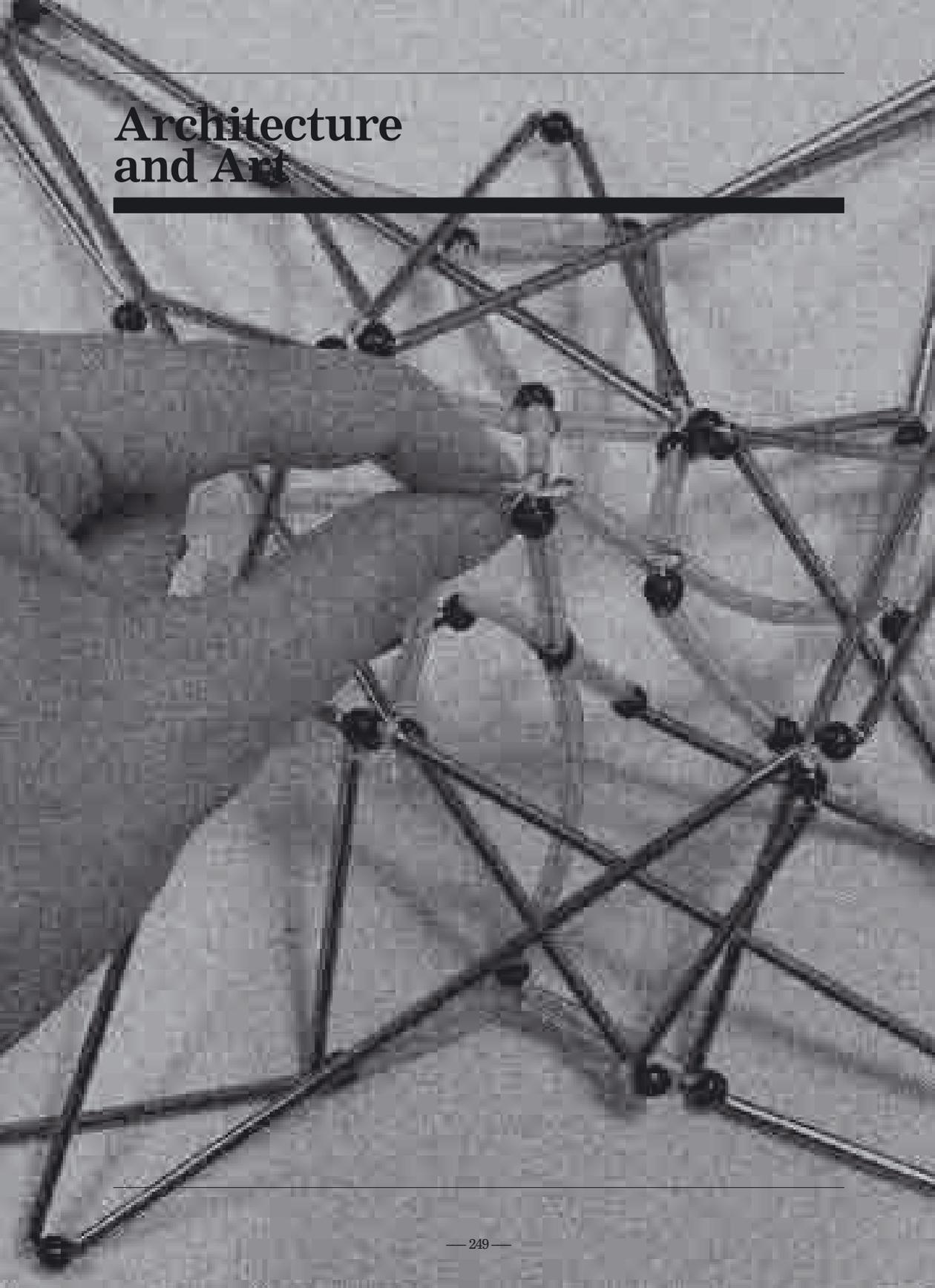
Through symposia and felicitous appointments such as those of Sir Peter Cook and the Spanish architect Enric Miralles, the architecture class rapidly gained international renown. Moreover, the Städelschule has maintained close relations for many years with architectural theorists Mark Wigley, Beatrice Columina, and Sanford Kwinter.

Since 2001, Ben van Berkel, co-founder of the Dutch architectural practice UNStudio, and Johan Bettum from Norway have been co-directing the architecture class, which has offered a postgraduate Master's program in "Advanced Architectural Design" (AAD) since October 2006. Bettum is responsible for the academic content, research and teaching activities in the Architecture Class. The architecture class has been increasingly visible in the urban context of Frankfurt through exhibition and lecture series organized in cooperation with the Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt/Main.

---

# Architecture and Art

---



---

# **Von Raum und Zeit in der Architektur- ausbildung**

\_ Johan Bettum und Mark Wigley

---

Gespräch

Johan Bettum: Was sind heute drängende Anliegen für die Architekturausbildung?

Mark Wigley: Es gibt viele Architekturhochschulen in der Welt. Von diesen verstehen sich nur vier oder fünf oder sechs wirklich als experimentelle Labors für die Zukunft dieser Disziplin, und die Städelschule war lange und ist noch immer eine davon. Seit Peter Cook, Enric Miralles und jetzt in den Jahren von dir und Ben hat sie diesen besonderen Ruf.

Was bedeutet es also, eine experimentelle Hochschule zu sein? Wenn man es nicht ist, dann zielt man auf die Vermittlung des Architektenberufs ab, wie er zurzeit oder vor fünf Jahren, oder aber, bei wirklich langweiligen Hochschulen, wie er vor zehn Jahren definiert wurde. Und je weiter zurück in der Zeit man seine Schule ansiedelt, desto selbstgewisser können die Lehrer dort werden und kann diese Schule Antworten auf die bekannten Fragen liefern. Je näher man der Gegenwart kommt, desto mehr begegnet man Fragen, auf die man keine Antworten weiß, und wenn man dann noch seine Hochschule auf die Zukunft des Berufs hin ausrichtet, dann hat man es mit nahezu allen Fragen zu tun.

Über ganz gesicherte Antworten verfügt kein Lehrer, und so funktioniert die ganze Hochschule als eine Art Gemeinschaftsprojekt, als ein Forschungslabor, in dem versucht wird, eine Vorstellung vom Architekten der Zukunft zu entwickeln. Also geht es nicht nur um die Gestaltung einer neuen Architekturform. Eine experimentelle Architekturhochschule versucht vielmehr die Entwicklung eines neuen Typs des Architektenberufs.

Ganz präzise kann man die dringenden Anliegen eigentlich nie bestimmen. Wir können lediglich die Fragestellungen erkennen, die wichtig erscheinen und in der Zukunft noch an Bedeutung gewinnen können. Fragen wie Materialkunde, Herstellungsverfahren, Information im Allgemeinen, Ökologie, Energiefluss, und Flussbewegungen im Allgemeinen. Diese Art allgemeinerer Fragen, auf

die hin wir die Hochschule ausrichten, lassen sich bestimmen. Und wenn man sich die Städelschule anschaut, dann werden alle diese Fragen auf sehr interessante Weise angegangen. Im Wesentlichen besteht die Idee darin, eine neue Art der Intelligenz zu kultivieren, um mit neuen Fragen fertig zu werden.

Die Städelschule hat wirklich eine wunderbare Geschichte, denn sie war immer eine Hochschule, die Studenten in die Lage versetzt hat, sich mit ganz neuen Fragen auf eine neuartige Weise auseinanderzusetzen. Kämen Studenten aus einer Hochschule wie der Städelschule und machten dann Städelschul-Architektur, was für eine Enttäuschung wäre das! Und ich glaube, es ist wohl klar, dass aus den Studenten, die aus der Peter-Cook-Zeit stammen, keinesfalls „Peter Cookies“ wurden; ebenso wenig wie Studenten aus der Zeit von Enric Miralles als kleine „Mirallisten“ oder von Ben van Berkel als „Berkeliten“ existieren.

Während der Ausbildungszeit wird das Arbeiten oft sehr, sehr stark vom Lehrer beeinflusst, denn es gibt auch das Prinzip der *Meisterklasse*. Aber hier wirken dreierlei Kräfte. Eine davon ist die Notwendigkeit, eine neue Art von Architekten zu kultivieren, die offen für neue Fragestellungen sind und daher Lehrer erfordern, die keine Antworten haben, dafür aber die Fähigkeit, Fragen auf den Punkt zu bringen und mit den Studenten zu arbeiten. Ihr (in der Städelschule) habt diese Tradition, und zwar in einer Mischung mit der Meisterklassen-Tradition. Wo die Meisterklassen-Tradition die Tradition des Meisters ist, demjenigen, der alles weiß, nicht wahr? Somit kann man theoretisch mit dem großen Architekten arbeiten, und man sollte alle Antworten von diesem Architekten bekommen. Was man tatsächlich bekommt, sind dagegen alle Fragen.

Wenn man sich die gegenwärtig von der Hochschule geleistete Arbeit anschaut, so erweckt sie ein wenig den Eindruck, als stünde

---

sie im Zusammenhang mit deiner und Bens Arbeit. Sieht man sich die an der Hochschule in der Zeit von Enric Miralles geleistete Arbeit an, ja, da gab es eine gewisse Qualität der Arbeiten, die an diejenige von Enric erinnerte, und das war ganz sicher in den Jahren von Peter Cook genauso. Doch in jedem einzelnen Fall sind Peter Cook, Enric Miralles und du und Ben genau deshalb stark, weil ihr dies nie erzwingen wolltet. Das kommt eher von den Studenten. Die Studenten ahmen nach. Was ich interessant finde, ist diese Art der Wechselwirkung.

Die dritte Variable, und die ist sehr, sehr wichtig: Die Hochschule ist wirklich sehr klein ...

---

Bettum: Ganz anders als im Fall deiner Universität, der Columbia University!

Wigley: Es ist tatsächlich ganz anders als an der Columbia University. Das ist eine großartige Stärke der Städelschule. Dazu gehört, dass ihr eine Art besondere Hausatmosphäre nutzen könnt, und ich glaube, das ist auch das große Erfolgsgeheimnis der Städelschule. Die Architektur ist in einem Haus mit einer kleinen Anzahl von Leuten situiert, es gibt nahezu keine Geheimnisse. Es gibt da diese unglaubliche Dynamik, die in einer großen Hochschule einfach nicht zu haben ist. Und dann gibt es noch die Situation, dass ihr in einer Kunstakademie neben Malern, Bildhauern, Filmemachern und Fotografen arbeitet. Das ist wirklich außergewöhnlich.

---

Bettum: Mir kam es immer wie eine privilegierte Situation vor, obwohl im Alltag kaum zu bestimmen ist, worin eigentlich genau der Austausch besteht. Du hast schon einiges angesprochen. Misst du der experimentellen Seite die größte Bedeutung unter den Faktoren zu, die in der heutigen Situation an Architekturakademien kultiviert werden sollten? Du sprichst von der Schaffung einer neuen Art von Architekten. Das fasse ich als instituti-

onelles oder akademisches Ziel in sich auf. Das käme der Entwicklung einer gewissen Sensibilität für den Druck der Technologie, für neuartige Entwurfsverfahren, ja sogar der Neupositionierung des Architekten in Entwicklungs- und Fertigstellungsprozessen nahe, während er ja zuvor schon seit langem als zunehmend marginale Gestalt beschrieben worden ist.

Wigley: Was die Architekten weltweit eint und was sie als Spezies absolut einzigartig macht, ganz gleich ob es sich nun um den langweiligsten oder den spannendsten von ihnen handelt, ist die Ansicht, dass mit nur relativ geringfügigen Veränderungen an der gebauten Umwelt das Leben ein besseres wäre. Ich glaube, dass tatsächlich jeder Architekt glaubt, das Leben könne besser sein und, dass er davon überzeugt ist, die gebaute Umwelt könne dazu beitragen. Gut möglich, dass die Architektur das letzte Gebiet ist, auf dem es diesen Optimismus noch gibt, und es mag sein, dass das ein naiver Optimismus ist, doch die Architekturwelt ist in der Tat immer davon ausgegangen, die Welt sei verbesserbar, wenn wir die Dinge nur ein wenig anders anpackten.

Aber es wäre ein bisschen dummlich, wenn wir uns bezüglich dieser Vorstellung, das Leben sei besser, wenn wir die Dinge anders angingen, ganz und gar einig wären, und, dass dies keine Veränderungen in unserem eigenen Berufsbild hervorriefe. Also sollten wir, anders gesagt, dieselbe Einstellung, die wir der gebauten Umwelt gegenüber haben, auch auf unseren Berufsstand übertragen: dass er etwas Schönes ist und, dass er aber auch noch verbesserbar ist. Und wenn es da eine Bandbreite zwischen langweiligen und interessanten Architekten gibt, dann sind es die interessanten, die immer wieder mit einer neuen Form für die Architektur hervortreten versuchen. Das ist ein experimentelles Verfahren, denn wir wissen ja nicht, ob das eine neue Leitform werden wird. Der langweilige

Architekt kümmert sich keinen Deut um Innovation; der langweilige Architekt handelt lediglich im Rahmen bekannter Vorgaben.

Bei Schulen ist es das Gleiche. Es gibt langweilige Schulen, die sich nicht wirklich um einen Wandel des Standards bemühen, und es gibt auch experimentelle Schulen. Aber wenn nun alle Schulen experimentell wären, dann würde das für mich eine verkehrte Welt bedeuten. Es wäre total langweilig, wenn jeder Mensch ein Künstler wäre. Es wäre sogar noch schlimmer, wenn jede Schule langweilig wäre.

Es muss einen ökologischen Ausgleich zwischen solchen Veränderungen, die an den experimentellen Schulen vor sich gehen, und jener Reproduktion oder Replikation geben, die an den normalen Schulen passiert. Es handelt sich also um eine Art darwinistischen Wettstreit.

Wenn sich eine Hochschule hinter ein bestimmtes Programm stellt, sei es nun ein formales, ein materielles, technologisches oder politisches, so sagt uns das noch nicht, ob sich deren Ansatz später als langweilig oder als experimentell erweisen wird. Man kann das auf eine ganz neue Art und Weise angehen. Wir wissen, dass die intelligenten Architekten der Zukunft ein anderes Verhältnis zu Technologie werden haben müssen, nicht nur, dass sie einen anderen Gebrauch von der Technologie machen werden, sie werden Technologie auf ganz neue Weise denken müssen. Und einer der besten Wege, um die Menschen dazu zu bringen, dass sie anders über Technologie denken, besteht darin, ihnen einen nahezu gewöhnlichen Auftrag zu geben und sie dann zu einer anderen Denkweise aufzufordern. Die Architektur ist in technologischer Hinsicht ein sehr einfaches Gebiet ..., und dennoch müssen wir vielleicht mehr als jeder andere Bereich über Technologie nachdenken. Anders gesagt: wie setzen einfache Technologien ein, um so spekulativ über das Verhältnis der Menschheit zur Technologie, über die

Bedeutung von Hochtechnologie nachdenken zu können.

Ich glaube, es gibt ein Bedürfnis, Ausbildung, sehr strenge Übungen, und einschränkende Bedingungen experimentell anzugehen. Das bedeutet, dass die Hochschule ihren Studenten eben nicht nahe legt, in eine Million verschiedene Richtungen gleichzeitig loszulaufen. Denn das Experimentelle geht eigentlich aus Einschränkung hervor. Und ich finde, die Städelschule ist in dieser Hinsicht ein gutes Modell. Die ersten Übungen und Studienprogramme, die Materiallabors, bei all dem geht es sehr streng und einschränkend zu. Die Abschlussworkshops versuchen dann, ein wenig offener zu sein, aber die Öffnung erfolgt doch immer noch auf ein von allen geteiltes Programm hin. Es ist eine sehr gute Hochschule.

Bettum: Du bist über Miralles an die Städelschule gekommen, das war in den Achtzigern, nicht wahr?

Wigley: Enric war ein guter Freund und ein wunderbarer Lehrer und Architekt, und er hat immer gesagt, es wäre schön, wenn ich einmal Workshops an der Schule machen könnte, insbesondere über Theorie. Dann wurde das plötzlich möglich, und das hat mich wirklich gefreut. Es freute mich, weil die Städelschule eine einzigartige, eine wirklich einzigartige pädagogische Struktur aufweist. Hier kann man ganz anders über Architektur sprechen; für mich war es in diesem Sinne eine Ausbildung, da ich hier auf andere Weise lehren und andere Fragen stellen konnte. Diese Art an der Städelschule zu lehren war meiner damaligen Denkweise viel näher; was ich in den USA tat, war dagegen viel etablierter.

Lektürekurse sind etablierter; die Seminarform kann ein bisschen experimenteller sein. Da weiß man die Hälfte dessen, was man sagt, und die Studenten sollen mit einem an der anderen Hälfte arbeiten. Ein Workshop ist eine noch experimentellere Form, es gibt

---

mehr Fragen, und die gehen auch schon mal in die Randbereiche. Das Modell des vier- oder fünftägigen Workshops zur intensiven Auseinandersetzung mit einem spezifischen Thema sagt mir sehr zu. Das hat mir großes Vergnügen bereitet, und zu dem Zeitpunkt, als Enric starb, hatte ich mich bereits in die Schule verliebt und fühlte mich ihr sehr verbunden, also willigte ich ein zu bleiben und weiter zu arbeiten, die Schule in ihrem Wachstum zu unterstützen.

Aber ich denke auch, dass ich meine anderen beruflichen Tätigkeiten aufgrund meiner Arbeit an der Städelschule besser mache. Die Städelschule lässt mich immer wieder auf neue Art und Weise denken, selbst dann, wenn meine Besuche zurzeit sehr selten und sehr kurz ausfallen. Ich habe eine Vorstellung davon, wie es zu Peter Cooks Zeiten gewesen ist, Peter war noch immer sehr präsent, als ich dazu kam, und dann habe ich natürlich eine genaue Vorstellung von der Zeit mit Enric. Peter hat nach Enrics Tod noch eine Zeitlang weiter gemacht, und es war wirklich eine Freude für mich zu sehen, wie du und Ben die Schule in eine neue Richtung geführt habt. Das ist auch eine gute Eigenschaft einer Meisterklasse: dass sich mit jeder Gruppe von Lehrmeistern eine ganz neue Richtung abzeichnet. In diesem Sinne ist diese Form auch experimentell zu nennen.

---

Bettum: Zurzeit leitest du diese Lokomotive von einer Akademieinstitution in Sachen Architektur, und das eine ist das Experimentelle der Lehrmethoden beim Umgang mit den Studenten, aber glaubst du, dass man mit der Akademie selbst experimentieren kann?

Wigley: ...oh ja! Ja, ja, ja! Wenn das Experimentelle aus der Einschränkung hervorgeht, wenn Einschränkung und Experiment zusammengehören, wie bei einer wissenschaftlichen Vorliebe, und ein Experiment dann vorliegt, wenn gewisse Bedingungen genau festgelegt sind, dann kann man mög-

liche Variationen erkennen. Die Universität ist sehr einengend. Es gibt da eine ganz klare Struktur; die Universitäten gehen auf das 11. Jahrhundert zurück, und deshalb ist die Universität eben weil sie so einengend scheint, ein fantastisches Experimentierfeld.

Also kann ich deine Frage nur mit einem entschiedenen „Ja“ beantworten! Und es scheint mir auch sehr wichtig, für die Vermittlung von Architektur ganz neue Lehrpläne zu entwerfen. An der Columbia University gibt es eine lange Tradition beim Ausarbeiten neuer Lehrmethoden, die dann später an andere Schulen weitergegeben werden. Wir schaffen ständig neue Lehrtechniken, einige davon erlangen dann Bedeutung für Hochschulen in der ganzen Welt. Das ist die ganz besondere Führungsrolle der Columbia University. Ich würde sagen, dass die Anzahl jener Schulen, die sich voll und ganz dem Experimentellen verschrieben haben, in diesem Moment der Geschichte wahrscheinlich so gering ist wie schon lange nicht mehr, und das ist natürlich nicht zu begrüßen. Doch zugleich setzen diese Schulen, die sich mit Experimenten befassen, sich dafür wirklich voll und ganz ein. In früheren Zeiten war die Columbia University im Studiobereich sehr experimentell, dafür waren die anderen Kurse und Programme sehr zurückgenommen. Jetzt hat sich das Experimentelle auch auf die Bereiche Geschichte und Theorie, Technologie, Berufstätigkeit, Materialkunde und Repräsentation ausgeweitet. Diese Felder sind ausgesprochen experimentell; sie haben jetzt den gleichen Status wie Studios. Doch auch andere Studienprogramme, wie Denkmalpflege und Planung, Immobilienentwicklung und Städtebau, die üblicherweise im Vergleich zur Architektur als nicht-experimentell galten, sind inzwischen langsam aber sicher sehr experimentell geworden.

---

Bettum: Auf dem Weg zu unserem Treffen hier dachte ich über die Entwicklung mir

bekannter Hochschulen, Architekturakademien und Studienprogrammen nach, und ich dachte, man könne vielleicht sagen, dass sich die Architekturausbildung als Reaktion auf gewisse Krisen entwickelt hat: die Französische Revolution, die *École Polytechnique*, die Meisterklasse. Und ich denke, man kann auch das Bauhaus im Verhältnis zu einer bestimmten Art von Krise sehen: derjenigen der Industrialisierung, des Hervortretens der Moderne aus den früheren Stilstreitigkeiten ... Glaubst du, dass man etwas benennen könnte, dass heute diesem Krisenverständnis entspricht oder auf es antwortet, und ist das womöglich der Grund, warum du zum Experiment aufrufst? Und ist nicht andererseits die Krise auch außerhalb des Architekturfeldes als eine Art soziokulturelle Bedingtheit zu verorten?

Wigley: Ich gehe tatsächlich davon aus, dass die ganze Spezies der Architektur in Gefahr ist. Ich glaube, dass die sehr, sehr grundlegenden Veränderungen in der weltweiten Verbreitung von Technologien, Ideen und Konflikten eine neue Art von Kenntnissen erforderlich machen. Das Gefühl, das ich zu Beginn des 21. Jahrhunderts habe, gleicht aus meiner Warte sehr stark den Gefühlen in den sechziger Jahren, als ein Großteil des Architekturbetriebs die bestehenden politischen und technologischen Strukturen als unannehmbar empfand, und einen dringenden Bedarf nach neuen Materialien, neuen ökologischen Prinzipien, neuen Prinzipien der Entscheidungsfindung spürte. Dieses starke Gefühl war wirklich da. Ich glaube, wir erleben zurzeit einen ganz ähnlichen Augenblick, zu dem einerseits die tradierten Kenntnisse des Architekten unerhört wertvoll sind. Denn was ist eigentlich ein Architekt? Ein Architekt ist jemand, der viele, viele Dinge zusammenbringen kann, die eigentlich nicht zusammengehören. Das ist eigentlich alles, was wir als Architekten tun. Wir besitzen einfach die Fähigkeit, außerordentlich komplexen Pro-

blemen ins Auge zu schauen und dann eine einzigartige Form zu finden, mit der man Variablen, die einfach nicht zusammengehören, sozusagen friedlich vereinen kann: Verkehr, Gefühle, Psychologie, Materialien, Raum, Zeit, Energie ... das ist endlos, nicht wahr? Selbst beim allersimpelsten architektonischen Entwurf gibt es fünfzig oder sechzig Variablen, und diese Variablen existieren durchaus nicht alle im selben Universum; sie sind nicht miteinander in Einklang zu bringen. Es gibt nur eine einzige Art Experten, die all diese Variablen zu absorbieren vermag, und das sind die Architekten. Wir haben eben diese Art synthetischer Intelligenz, die überlebensnotwendig ist, und das nicht nur für die Architekten, sondern für die ganze Menschheit. Doch das wird nur dann von Bedeutung sein, wenn es uns gelingt, die Bandbreite der von uns synthetisierten Dinge und die Techniken dieser Synthese zu vergrößern. Wenn wir also nicht eine ziemlich grundlegende Evolution in unserem Berufsbild absolvieren, dann wird dieser Beruf mehr und mehr redundant. Ich denke also, es gibt tatsächlich eine Art Krise.

Der Umgang mit der Krise funktioniert so, wie auch die Natur mit Krisen umgeht. Man macht viele Versuche und Mutationen durch, ohne zu wissen, welche davon zum Erfolg führen werden. Die Art Experiment, die man an der Städelschule durchführen kann, ist eine ganz andere als diejenige, die an der Columbia University möglich ist, und die Möglichkeiten dort unterscheiden sich wiederum von denen in Berlage, an der Architectural Association oder in Wien. Aber kann es sein, dass ich damit schon alle experimentell arbeitenden Hochschulen aufgezählt habe?

Die Rede ist also von nur fünf oder sechs Hochschulen, einige davon sind wie die Columbia University groß genug, um viele Experimente zur gleichen Zeit durchzuführen; andere sind sehr klein, wie die Städelschule, was den Vorteil bietet, dass alle zusammen an





---

einem einzigen Experiment arbeiten; Hochschulen wie Berlage haben die Möglichkeit, so etwas wie Kettenexperimente durchzuführen, indem sie jeden Monat einen neuen Lehrer hinzuziehen, sie können eine Reihe sehr intensiver, jeweils mehrere Tage dauernde Arbeitsphasen organisieren. Wieder andere, wie die Architectural Association, arbeiten mit dem Unit-System, das für die Studenten einen Arbeitsprozess von mindestens einem Jahr bedeutet, aber da die Units immer länger als ein Jahr dauern, erstreckt sich die tatsächliche Forschung über einen Zeitraum von fünf oder sechs Jahren. Und das möchte ich wirklich besonders hervorheben: Ich bin der Auffassung, dass ein ganz wesentliches Element jedes Lehrplans, ich meine damit einen zentralen Aspekt der schulischen Architektur, die Zeit ist. Alles dreht sich nur um den Zeitfaktor. So wie einem ein Workshop von vier oder fünf Tagen erlaubt, Dinge umzusetzen, die man in einem zwölfwöchigen Kurs nicht schafft, ermöglicht einem ein sechswöchiger Kurs ganz andere Dinge als ein zwölfwöchiger. Und ein einjähriger Kurs erlaubt einem Dinge, die man in keiner der zuvor erwähnten Kursformen bewältigt. Ein Forschungsprojekt, das sich über einen Zeitraum von fünf Jahren erstreckt, ermöglicht einen ganz anderen Arbeitsrhythmus. Ein halbstündiger Vortrag wirkt anders als ein dreistündiges Seminar oder drei Vorträge hintereinander, und so weiter.

Ich glaube also, es macht einen wesentlichen Unterschied zwischen den Hochschulen aus, welchen Zeitrahmen sie ihren Studenten anbieten. Und jede Hochschule bietet andere zeitliche Organisationsformen. Ich denke, eines der Probleme der Städelschule lag immer darin, dass der Zeitrahmen für die Studenten in den Bereichen Fotografie, Film, Malerei und so weiter ein so ganz anderer ist als derjenige im Bereich Architektur. Die Architekten haben einen Zweijahreszyklus, während das Studium der bildenden Kunst

einem Fünfjahreszyklus gleichkommt. Das sind ganz andere zeitliche Bedingungen. Gäbe es ein zweijähriges Lehrprogramm für bildende Kunst, dann könnte es zu unglaublichen Austauschvorgängen kommen.

Ich glaube, einer der wichtigsten Innovationsbereiche liegt in der Änderung des Bezugspunktes. Ich erinnere mich zum Beispiel, dass ihr mit euren Studenten einmal für einen Materialkunde-Workshop nach Skandinavien gefahren seid, und dieser Kurs hat wie lange gedauert? Zwei Wochen?

———  
Bettum: Ja, ich glaube, es waren zwei Wochen ...

Wigley: Zwei Wochen. Und in diesen zwei Wochen habt ihr mehr geschafft als in den drei Monaten einer regulären Studio-Phase, einfach weil der zeitliche Rahmen anders abgesteckt war. Also ich glaube, der Zeitrahmen ist wirklich ganz entscheidend. Die Frage, die wir uns zu stellen haben, ist: Was könnte es für Hochschulen an neuen Zeitformen, neuen Arbeitsrhythmen geben? Es geht nicht so sehr um neue Themen oder Fächer. Tatsächlich bin ich mit (Marshall) McLuhan der Ansicht, dass das Medium wichtiger ist als die Botschaft. Wenn man so will, dann ist die Städelschule eine Art von Medium ... aufgrund ihrer Grösse, aufgrund ihrer Meisterklassenstruktur, ... diese ganze Struktur, die sie hat, ihre Verortung in einer Kunstakademie mit einer langen Tradition. Das ist eine Maschine, und diese Maschine ist zu einer bestimmten Denkweise fähig.

———  
Bettum: Du praktizierst so etwas gerade an der Columbia University. Experimentierst du dort mit dem Zeitfaktor?

Wigley: Ja, ich experimentiere ständig mit der Zeit. Zum Beispiel hat letzte Woche Alejandro Zaera (Polo) eine Reihe von drei jeweils zweistündigen Vorträgen organisiert, und nach jedem Vortrag gab es eine Dreiviertelstunde Zeit, um Fragen zu stellen. Im Grunde

springt dabei, anstelle der üblichen Verfahrensweise, der Gastarchitekt aus dem Flugzeug. Liefert seinen Vortrag ab und geht wieder. Man geht mit ein und derselben Person im Laufe von drei Tagen alle neuen Denkmodelle durch. Da passiert etwas ganz anderes. Ich habe jetzt eine Menge Leute, die zu sechswöchigen Kursen kommen; Mark Cousin kommt für sechs Wochen, dann Philipp Ursprung. Und das ist dann wieder ein anderer Rhythmus. Einige der Kurse, die wir jetzt veranstalten, dauern ein ganzes Jahr an ...

Bettum: Ich denke zurzeit über Designlehre nach. Wir unterrichten noch immer Einzelstudenten im Gestalten, im Gegensatz zu dem Verfahren, Studenten das Arbeiten und Funktionieren in einem kollektiven Zusammenhang zu lehren, wo verschiedenartige Intelligenzen und vielfältige Ressourcen zur Verfügung stehen. Du sagst, dass der Architekt viele verschiedenartige Wissensformen in sich vereint, und ich habe nun den Eindruck, als seien wir da mit unserer Lehre noch nicht so ganz auf der Höhe ...?

Wigley: Ich denke, das ist eine sehr wichtige Frage. Zunächst einmal bin ich voller Bewunderung für die traditionellen Studio-Lehrmethoden. Ich glaube tatsächlich, dass sich andere Bereiche immer mehr auf diese Form besinnen werden. Obwohl jeder einzelne Student letztlich sein Projekt abliefert und präsentiert, ist es doch ein kollektiver Produktionsprozess, denn viele Impulse für das Projekt kommen von den anderen Mitgliedern der studentischen Gruppe oder vom Lehrer. Mit anderen Worten: Das Studio stellt eine bestimmte Intelligenzform dar, bei der die Studenten augenscheinlich ihre Projekte bearbeiten, doch natürlich wird das Projekt auch von der Gruppe oder von den Diskussionen in der Gruppe beeinflusst. Das Studio ist also ein gutes Modell für kollektives Arbeiten, das dann einem einzelnen Namen, einer einzelnen Signatur weicht. Doch dann gibt

es ja noch die Jurysitzung, bei der die Einzelstudenten ihre Arbeit vor sieben oder acht Jurymitgliedern präsentieren. Obwohl die Arbeit also den Status eines Einzelprojekts mit einem Einzelnamen erreicht hat, wird es dort wieder in eine kollektive Umgebung eingespeist, diesmal eine Umgebung, die aus Lehrern besteht. Ich finde, das ist doch eine fantastische Sache.

Architektur ist immer eine wesentlich kollektive Produktion, und doch weisen wir jedem Projekt nur einen Namen zu. Und das geschieht in einem Maße, dass etwa bei einer Kooperativen-Partnerschaft einer der Namen stets weggelassen wird, während der andere als Signatur darunter stehen bleibt. Ich denke zum Beispiel, wer immer in einem Architekturbüro arbeitet, sieht sich in Teamwork eingebunden, und es ist richtig, wir haben tatsächlich keine Form gruppenförmig organisierten Lehrens innerhalb der Hochschule, aber dann finden sich die Studenten später bei der Teamarbeit wieder. Auch der Büroleiter kann nur sehr wenig Zeit im Büro und mit dem Team verbringen. Der Meisterarchitekt, oder die Meisterarchitektin läuft also im Büro herum, sieht sich alles an und reagiert auf die Arbeit all der verschiedenen Gruppen, wie ein Schachmeister, der mehrere Partien simultan spielt. Doch meistens ist der Meisterarchitekt noch nicht einmal im Büro, sondern ganz woanders.

In den Hochschulen geschieht genau das Gleiche. Der Meister kommt aus einer anderen Welt in die Hochschule hinein und verlässt sie dann wieder. Ein Meisterarchitekt, der ein Büro leiten will, muss also ein Experte in der Überwachung paralleler Abläufe sein. Sie brauchen viele Aufträge, viele Teams, viele Dinge gleichzeitig in ihren Köpfen, und sie springen andauernd von einer Sache zur anderen. Diese Fähigkeit, mit Sicherheit ein Schlüssel zu beruflichem Erfolg, vermitteln wir nun nicht, aber wir verlangen von den Studenten, sich auf die andere Seite zu stellen,

auf die Seite derer, die als Gruppe handeln und darauf warten, dass der Gastlehrer zu ihnen kommt.

Nun denke ich, dass es einige Möglichkeiten für das Curriculum gibt, mit denen wir das ändern können. Anders ausgedrückt lautet die Frage: Wie wir es bewerkstelligen können, parallele Arbeitsprozesse in die Architekturausbildung einfließen zu lassen? Studenten verfügen da natürlich über einzigartige Vorbedingungen, denn sie sind daran gewöhnt, Informationen aus MySpace oder aus ihren iPods zu beziehen. Sie sind gewöhnt, riesige Mengen an Information aus verschiedenen Kanälen, und beim Hin- und Herspringen zwischen den Kanälen, aufzunehmen. Doch das muss erst noch Eingang in unsere Curriculums-Struktur finden. Eine der Arten, mit der wir das erreichen können: die alte Idee, Design sei das kollektive, kollaborative, forschungsorientierte Feld. Geschichte, Theorie, Berufspraxis und so fort, das sind die technischen Kurse, die für die Designkurse eine Grundressource bieten, und die gehen dann am Nachmittag weiter. Der Morgen ist also einigermaßen klar, es ist der Nachmittag, der riskant ist. Behandeln wir all diese Kurse – Berufspraxis, Technologie, Repräsentation, Geschichte und Theorie – ebenfalls als Versuchslabors, dann bedeutet das für die Studenten, dass sie noch viel mehr in den Parallelverarbeitungsmodus gehen müssen, weil alle Kurse im Lehrprogramm mit dieser Art von Intensität arbeiten.

Jetzt ist es in der Hochschule schon soweit, dass die Material-Workshops mit den Studio-Workshops und die wiederum mit den Theorie-Workshops verwechselt werden. Natürlich ist auch die Art und Weise, wie wir die Geschichts- und Theorieworkshops aufziehen so, dass wir sie wie Studios behandeln; wir arbeiten kurzfristig kollaborativ an einem bestimmten Programm. Ich glaube, einer der wichtigsten Zukunftsaspekte für die Architekturausbildung wird es sein, die Fertigkeit

paralleler Arbeitstechniken zu entwickeln, wodurch wir unseren Studenten helfen, Geschicklichkeit zu erwerben und nicht nur als Team zu arbeiten, sondern auch ein Team anzuführen.

Und vielleicht müssen wir diesen Ansatz ausarbeiten, bei dem einer aus der Gruppe zum Beispiel für einen Moment herausgezogen wird und die Gruppe führen muss. Ich denke, wir sollten mit dieser Art Fertigkeit spielen. Doch die Grundlage, ja das Rohmaterial der Architekturausbildung, die Studiokultur, ist ein unerhört wirkungsvoller Aktivposten. Und natürlich sind das Innenleben einer Hochschule und das Innenleben eines Büros letztlich nicht so verschieden. Der eigentliche Unterschied liegt beim Zeitfaktor. Im Architekturbüro hat man weniger Zeit. Man hat etwa drei Wochen vom Anfang bis zum Ende eines Projekts. An der Hochschule hat man dafür drei Monate. Der Ort, an dem wir also mehr Zeit haben, das ist die Hochschule, auch wenn manche Studenten das anders empfinden mögen.

Und, noch einmal, es geht bei all dem in erster Linie um die Zeit. Wir müssen unseren Studenten dabei helfen, eine neue Stufe der Verfeinerung im Umgang mit der Zeit zu entwickeln, und wenn sie die erreicht haben, dann können sie auch einen ähnlichen Umgang mit dem Raum für sich aufbauen.

---

# **The Space and Time of Architectural Education**

*\_ Johan Bettum and Mark Wigley*

---

Conversation

---

Johan Bettum: What is the urgency of architectural education today?

Mark Wigley: There are many schools of architecture in the world. And of those schools, only four or five or six really define themselves completely in terms of being a kind of experimental laboratory for the future of the discipline, and the Städel Schule is and has long been one of those. In the years of Peter Cook, the years of Enric Miralles and now the years of you and Ben, it had this reputation.

So what does it mean to be an experimental school? If you are not, you are trying to aim at the architectural profession as it's currently defined or was defined five years ago; or if you are really boring, schools as they were defined ten years ago. And the further back in time you aim your school, the more confident your teachers can be and the more the school delivers answers to known questions. The closer you are to the present, the more questions arise for which you don't have answers, and if you start to aim your school towards the future of the profession, as in the Städel Schule, you will have almost all questions.

No teacher can have certain answers, and what happens is that the whole school operates as a kind of collaboration, as a kind of research laboratory, which tries to imagine what could be the architect of the future. So more than just designing a new kind of architecture, an experimental school tries to design a new kind of architect.

We can never be precise about what is the urgent demand. We can only identify questions that seem important and that would grow in the future. Questions like material, technology, fabrication, information in general, ecology, energy flow, flow in a general sense. We can identify these sort of general questions that we aim the school towards. And certainly, if you look at the Städel Schule, you are addressing all of these questions in a very interesting way.

Mainly the idea is to cultivate a new kind of intelligence and a new kind of capacity to deal with new questions.

The Städel Schule has really a wonderful history, because it has always been a school that helps the students to be in the position to face entirely new questions in entirely new ways. It would be a real disappointment if students would come out of a school like Städel Schule doing a kind of Städel Schule architecture. And I think it's clear that students, who came out of Peter Cook's years, are really not „Peter Cookies“; people who came out of Enric Miralles' are not little „Mirallesites“; and „Berkelites“ don't exist either.

During the time of the training, the work is often very, very closely inspired by the teacher because you also have the principle of the *Master Class*. But you have three forces at work. One is the need to cultivate a new kind of architect that is open to new questions and thus requires teachers who are without answers but just have a capacity to sharpen the questions and work with the students. You have that tradition, and you have that mixed with the *Master Class* tradition, where the *Master Class* tradition is the tradition of the master, the person who knows everything, right? So, in theory, you can work with the great architect, and you should receive all the answers from this architect. But in fact, you receive all the questions.

If you look at the work done by the school now, it has a little bit a look of work related to your own work and to Ben's. When you look at the work done by the school during the time of Enric Miralles, yes, there was a certain quality of the work that resembled Enric's, and, certainly, in the years of Peter Cook the same. But in each and every case, Peter Cook, Enric Miralles and you and Ben are strong precisely because you never encouraged this. This comes more from the students. The students imitate. So I think what's interesting is that sort of double action.

The third variable, very, very important, is that school is really, really small ...

---

Bettum: Very different to your Columbia!

Wigley: Very different to Columbia. This is a fantastic strength. It means that you can have a kind of domesticity, and I think this is also the great secret of the Städelsschule. The architecture program is in a house with a small number of people and there are almost no secrets. There is this incredible dynamic that you cannot have in a large school. And then, of course, you have the really, really unique situation of being in an art academy, alongside painters, sculptors, filmmakers, photographers. This is just extraordinary.

---

Bettum: It always seemed to me that it's a privileged situation although, on a daily basis, it is hard to pinpoint what actually is transacted. Now, you already touched upon a number of things. Is it the experimental side that you think is the most important to cultivate within an architectural academic setting today? You speak about designing a new kind of architect. That I understand as an institutional or an academic goal in itself. It would be very close to developing a sensibility for the pressure of technology, for new types of design procedures, even repositioning the architect in development and building processes, where it has been argued for a long time that the architect has become more and more marginalized.

Wigley: What unites architects worldwide and what makes them absolutely unique as a species, whether it would be the most boring architect or most exciting architect, is the view that with relatively minor adjustments to the built environment life would be better. I think every architect actually believes that life can be better and believes that the built environment could contribute to that. It might be that architecture is the only field left which has this optimism, and it might be that this op-

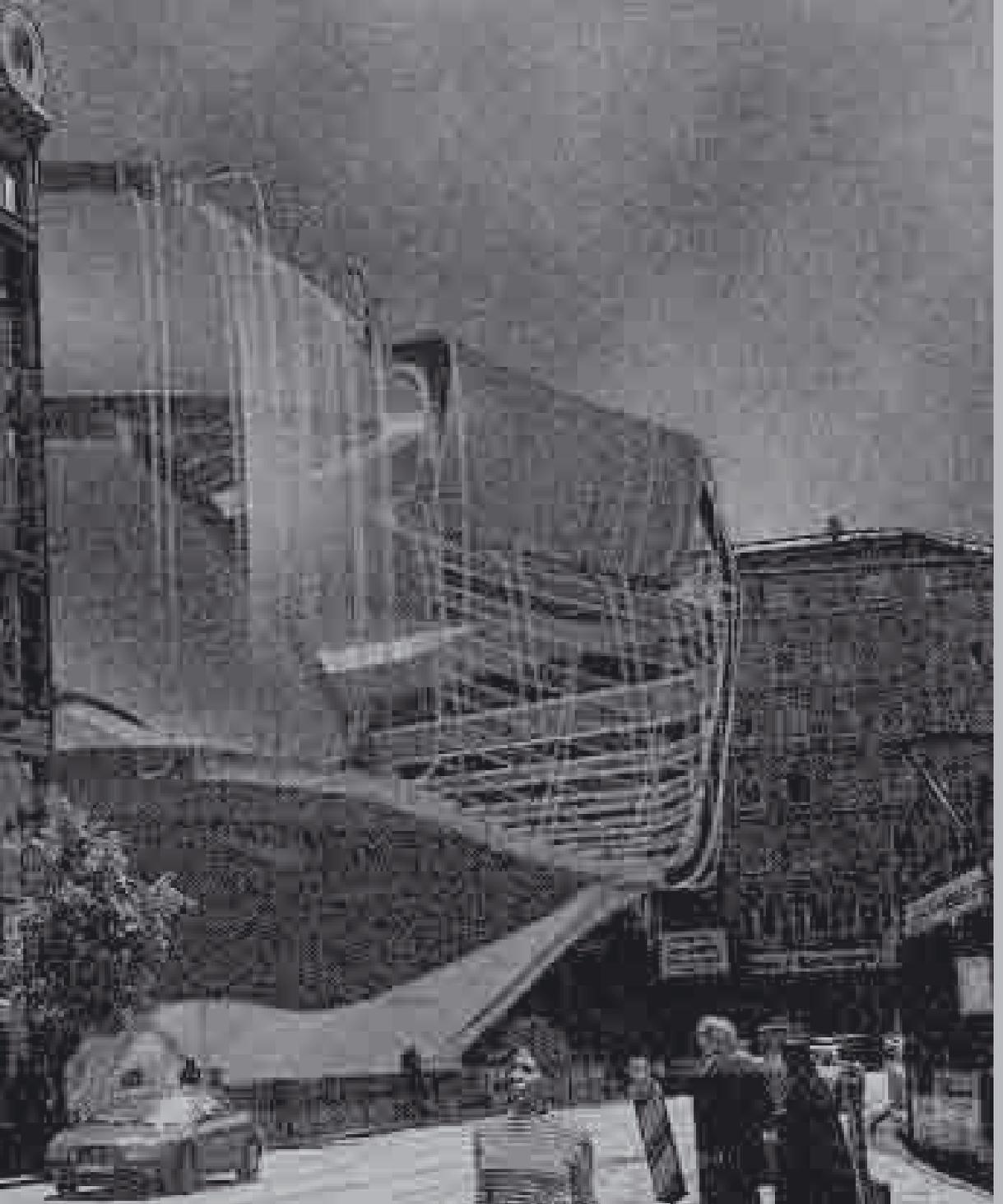
timism is naive, but architecture always has the thought that if we change things a little bit, the world would be better.

But it would be a bit silly for us to be entirely united around this idea that if we change things, life would be better, and that we would not change our own profession. So in other words, we should take the same attitude to the profession that we take to the built environment, that it's a beautiful thing but that it could be improved. And if there is a range between boring architects and interesting architects, interesting architects are always trying to come up with a new form of architecture. It's experimental because we don't know if it will become a new dominant form. The boring architect doesn't care about innovation; the boring architect is operating within known standards.

Schools are the same. You have boring schools that are not really interested in the transformation of the standard and you have experimental schools. So for me, it would be a crazy world in which every school is experimental. It would be entirely boring if everybody were an artist. It would be even worse if every school were boring. There has to be an ecological balance between mutations, which go on in the experimental schools, and reproduction, replication, which goes on in the regular schools. So it's a kind of Darwinian struggle.

When a school commits itself to a certain program, a certain formal program or material, technological, political and so on, that does not yet tell us whether the approach is going to be boring or experimental. You can approach these in an entirely new way. We know that the intelligent architects of the future will have to have a different relationship to technology, not just that they use technology differently; they really will have to think technology in a new way. And one of the best ways to get people to think technology in a new way is to give them an almost ordinary com-





---

mission and call on them to think differently. Architecture is a very low technology field ..., but we think about technology perhaps more than any other field. In other words, we use low technology to speculate about mankind's relationship to technology, about the meaning of high technology.

I think there is a need for training, for very strict exercises and constraints to be experimental. It means that the school doesn't say to its students: "Ok! Let's just head off in a million directions at once." Actually, experimentation comes out of constraint. And I think Städel Schule is a good model. The early exercises and programs and the material labs and so on are very, very rigorous and constraining. And then the final studios try to open up a bit, but still they open up within the very particular program that everybody shares. It's a very good school.

---

Bettum: ... you got engaged with the Städel Schule through Miralles and that was in 1980s ...?

Wigley: Enric was a good friend and a wonderful teacher and architect, and he was always saying that it would be nice if I could spend some time doing workshops in the school, particularly in theory. And suddenly it became possible, and I really loved it. I loved it because the Städel Schule has a unique, really unique pedagogical structure. One can speak differently about architecture here, so for me it was an education in the sense that I could teach in a different way and raise different questions. My teaching in the Städel Schule was much closer to what I was thinking about at that moment, whereas the teaching that I was doing in United States was more established.

Lecture courses are more established; the seminar is a little bit more experimental. You know half of what you are saying and you want the students to work with you on the second half. A workshop is even more experimental; there are more questions and they are more

on the edge. So I like very much the workshop model of four, five days of intense reflection on one narrow subject. I did so with great pleasure and then, when Enric died, I had already fallen in love with the school, and I felt a lot of care for the school, so I agreed to stay on, to keep doing it, to help the school to grow.

But also I think that I do my other jobs better because I come to the Städel Schule. Städel Schule continues to teach me to think in a new way, even if I'm now visiting very rarely and for a very short time. So I have a sense of how it was like in Peter Cook's days because Peter was very much still there when I first joined, and then I have a good sense of Enric's days. Peter, of course, continued a little bit longer after Enric passed, and it was really a great pleasure to see the way that you and Ben took the school in a new direction. And that's also a very good thing about a *Master Class*: that with each new set of masters, a whole new direction emerges. It is also experimental in that sense.

---

Bettum: Right now you are directing this locomotive of an academic institution in architecture and one thing is the experimental in the teaching itself or what one does with the students, but do you think that one can experiment with the academy itself?

Wigley: ...oh yeah! Yeah, yeah, yeah! If experimentation comes out of constraints, if constraint and experiment belong together, like in a scientific taste, and experiment is when certain conditions are fixed, you can observe possible variations. The university is very constraining. It's a very clear structure; universities go back to the eleventh century, so actually, precisely because the university seems so constraining, it's a fantastic space for experimentation.

So yes! And it seems to me very important to come up with entirely new models of the architectural curriculum. And there is a long tradition at Columbia of generating new pedagogical techniques that then migrate to other

schools. We are always generating new techniques, some of which become important for schools all around the world. And that's the particular leadership role of Columbia. I would say, in this moment of history, the number of schools dedicated to a hundred percent experimentation is probably the smallest it has been for a long time, and this is not so good. But at the same time, those schools that are dedicated to experimentation are doing so really full on. In previous years, Columbia was very experimental in the studio environment, and all the other classes and programs were very restrained. And now the experimentation is just as much in history and theory, technology, professional practice, material science, and representation. Those areas are fully experimental; they are treated now like studios. But also the programs like historic preservation and planning, real estate development, and urban design that were usually understood to be non-experimental in comparison to architecture, have also slowly become very experimental.

Bettum: Coming to meet you here, I was thinking about the development of schools, architectural academies and programs as I know them, and I thought that maybe one could say that architectural education has developed in response to certain crises: the French revolution and the *École Polytechnique* and the Master Class. And I suppose one could see the Bauhaus in relation to a certain type of crisis: industrialization, the emergence of the modern versus the earlier battle of styles... Do you think you could identify something that responds to or echoes with this notion of a crisis today and is that reflected in your call for an experiment? And, on the other hand, is not crisis also to be located outside of architecture as some sort of a social-cultural condition?

Wigley: I do think that the architectural species is under threat. I think that the very, very radical shifts in the way that technologies, ideas, conflicts are circulating in the

globe now require a new level of expertise. The feeling now, I would say, at the beginning of the 21<sup>st</sup> century, is very, very similar to the feelings of the 1960s when quite a large part of the architectural community felt that political and technological structures were unacceptable, that new materials were needed, new ecological principles, new principles of decision making. There really was that strong sense. I think we are facing a very similar moment now when the traditional expertise of the architect is, on one hand, unbelievably valuable. I mean, what is an architect? An architect is somebody who can combine many, many things that don't belong together. That's the only thing we do as architects. We are simply able to look extraordinarily complex problems in the eye and come up with the singular form that can sort of happily accommodate variables that simply don't belong together: traffic, emotions and psychology, materials, space, time, energy ...it never ends, right? Even in the simplest architectural design, there are fifty or sixty variables and the variables don't exist in the same universe; they are incompatible. There is only one kind of expert that can absorb all of those and that's the architect. We have this kind of synthetic intelligence, which is crucial to our survival, not just of the architects, but of the human species. But it will only be useful if we are able to expand the range of things that we synthesize and the techniques with which we do the synthesis. So, unless we make a kind of pretty significant evolution in the profession, the profession is becoming increasingly redundant. So I think that there is a kind of a crisis there.

The way you deal with the crisis is the same way that nature deals with it. You do many experiments, mutations; not knowing which ones will succeed. The kind of experiment you can run in the *Städelschule* is different from the kind of experiment that you can run at Columbia, which is different from the kind of experiment that you can run at the Berlage or at

---

the Architectural Association, which is maybe different to the experiment that you can do in Vienna. But maybe I have already run out of experimental schools?

So you have only five or six schools, some of which, like Columbia, are big enough that we can run many experiments at the same time; some of which are very small, like the Städel-schule, which has the advantage of having everybody working on a single experiment; some, like the Berlage, can do sort of serial experiments by having a new master every month, they can do a series of short charrettes. Others, like the Architectural Association, work on the unit system, which goes at least a year for the students, but since the unit lasts longer than a year, the real research is going on for five or six years. And this is one point I really want to make very strongly: I think that a major curriculum ingredient, I mean, the key aspect of designing the architecture of the school is time. It's all about time. In the same way that the workshop for four or five days allows you to do things you cannot do in a twelve-week class, a six-week class allows you to do things that a twelve-week doesn't. A one-year class allows you to do something you cannot do in any of the aforementioned. A research project, which goes over five years, allows you to do another rhythm. A half-an-hour lecture has a different impact from the three-hour seminar, from three lectures in a row and so on.

So I think that one of the important differences between the schools is the different time frame that they offer their students. And each school offers a different package of time frames. I think one of the problems in the Städel-schule has always been that the time frame for the students in photography, film, and painting and so on is different from the timeframe of the architects. The architects are on a two-year cycle; the art study is like a five-year cycle. These are completely different time frames. If there were a two-year art program, there would be unbelievable exchanges.

I think one of the major areas of innovation is to change the reference point. I remember, for example, you once took your students to Scandinavia to work in a material workshop that, I can't remember, was two weeks or something?

---

Bettum: I think it was two weeks, yeah ...

Wigley: Two weeks. And they produced in those two weeks more than they produced in three months of a regular studio because the timeframe was changed. So I think timeframe is really the key. The question for us is: what would be new forms of time, new rhythms for schools? Not so much new subjects. Actually, in this sense, I believe with (Marshall) McLuhan that the medium is more important than the message. If you like, the Städel-schule is a certain type of medium ... because of its size, because of the *Master Class*, ... the whole sort of structure of it, and its location in an art academy with a long tradition. It's a machine, and that machine can do a certain kind of thinking.

---

Bettum: You are doing this right now at Columbia. You are experimenting with time?

Wigley: Yes, always experimenting with time. So for example, Alejandro Zaera (Polo) made a series of three two-hour lectures last week, and after each one, about three-quarters-of-an-hour of questions. Basically, instead of the usual, the visiting architect drops down from an airplane, delivers, leaves; you have the same person going through all the latest thinking within the three days. Something completely different happens. Right now I have a lot of people who come for six-week classes; Mark Cousin comes for six weeks, and then Philip Ursprung. And that's again a different rhythm. Some classes we have now go for whole year ...

Bettum: I am wondering about the teaching of design as such. We are still very much teaching individual students how to design,

as opposed to teaching the students how to work and function in a collective, where there is a multiple form of intelligence, multiple resources available all the time. You said earlier that the architect manages lots of different types of knowledge, and it seems to me that we are still not quite teaching that?

Wigley: I think it is a very important question. First, I'm very much in admiration of the traditional studio teaching. I believe actually that other fields will more and more adopt this technique. Even though each student in the end submits and presents a project, it is a collective production where much of the impulse for the project is coming from the other members of the student group and from the teacher. In other words, the studio is a form of intelligence, in which students appear to produce projects, but of course the project is being shaped also by the group, discussions of the group. So the studio is a good model for a kind of collective operation, which gives way to a singular name, singular signature. But then you have the jury in which the singular student presents the work to seven or eight jury members. So even though it has reached this point of a singular project with a singular name, it is then thrown back into a collective environment again, but now an environment of teachers. I think it's a fantastic model.

Architecture is always a radically collective production and yet we always assign each project to just one name. So much so that when there is a cooperative partnership, one name is always removed and the other one stays. I think for example, anybody that works in an architect's office finds him- or herself working in teams, and it's true we don't ever have a kind of team teaching inside the school, but they find themselves working in teams. But also the master of the office has very little time to spend in the office and very little time to spend with your team. So the master architect, she or he, walks around the office watching and reacting to the work of all the differ-

ent teams like somebody playing many chess games at the same time. But most of the time the master architect is not even in the office, is actually elsewhere.

Inside the schools the same thing happens. The master is coming into the school from another world and going out again. So for the master architects to run an office, they have to be experts in parallel processing. They have to have many assignments, many teams, many things in their head, and they bounce from one to the other. Now, we don't teach that skill, which is surely the key to professional success, but we do ask the students to be on the other side of it, on the side of acting in the team and waiting for the visiting master to come through.

Now, I think that there are certain things that we can do with the curriculum to change that. In other words, how can we start introducing into architectural education parallel processing techniques? Students, of course, are uniquely equipped to do this because they are used to receiving information from their MySpace and their i-Pods. They are used to receiving vast amounts of information from different channels and bouncing from channel to channel. But we have yet to bring that into the curriculum structure.

And one of the ways that we can do it is through the old idea that design is the collective, collaborative, research territory. History, theory, professional practice and so on, are the kind of technical classes that provide basic resources for design, which goes on in the afternoon. So the morning is kind of clear; the afternoon is risky. If we treat all the classes – professional practice, technology, representation, and history and theory – as also experimental laboratories, the student has to be much more in parallel processing mode because all of the different classes in the program are operating with this kind of intensity. Now you already start to have that in the Städelschule with the material workshops

becoming confused with the studio, becoming confused with the theory workshops. Of course, the way that we run history and theory workshops is we treat them like studios, we work in a collaborative mode for a short period of time on a particular program. So I think that one of the important futures of architectural education is to develop parallel processing techniques so that we help our students to become skillful at not only being in a team but at leading a team.

And perhaps we need to cultivate this approach where somebody in a group, for example, is for a moment pulled out and has to manage the group. I think we should play with these kinds of skill sets. But the basic, the raw material of architectural education, which is the studio culture, is an unbelievably powerful asset. And of course, the inside of a school and the inside of an office, they are not so different. The real difference is time. In the office you have less time. You have three weeks to get from the beginning to the end of the project. In the school you have three months. So actually the place we have more time is the school, no matter what the students feel.

And, again it's all about time. We need to help our students develop a new sophistication with time, and if they have that, then they can be sophisticated about space.



Ben van Berkel mit Studenten / *with*  
*Students* im / *in the* Mercedes Benz  
Museum, Stuttgart, 2006







---

# Institut für Kunstkritik

\_ Isabelle Graw

---

„Darum muss jegliche Theorie  
der Kunst zugleich Kritik an ihr  
sein.“ \*

\*Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*

---

Im Sommer 2003 gründeten Daniel Birnbaum und Isabelle Graw, beide Professoren an der Städelschule Frankfurt, das *Institut für Kunstkritik*. Sie sind beide praktizierende Kunstkritiker, Isabelle Graw als Herausgeberin der Zeitschrift *Texte zur Kunst* und Daniel Birnbaum als Redakteur der US-amerikanischen Kunstzeitschrift *Artforum*, und von daher prädestiniert für die Auseinandersetzung mit der Praxis der Kunstkritik und ihren disziplinären Bezügen. Dieser Praxis und ihren theoretischen Vorannahmen ist die Arbeit des Instituts gewidmet. Sie zielt darauf, zeitdiagnostische Befunde, etwa über den Stand der Kunstkritik, mit Fragen nach der jeder Kunstkritik inhärenten Methode kurzzuschließen. Pointierte Gegenwartsdiagnostik und kritische Methodenreflexion gehen dabei, im Idealfall, Hand in Hand. Zentral für das Gelingen eines solchen Unternehmens ist die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen. Die Bedeutung der Kooperation mit Professor Werner Hamacher und dem Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie mit Professor Axel Honneth und dem Institut für Sozialforschung, beide an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, sollte an dieser Stelle betont werden.

Zunächst einmal ist Kunstkritik auf eigenständige Weise heteronom und autonom zugleich. Einerseits nimmt sie koproduktiv an der Produktion und Vermarktung von Kunst teil, eine Verstrickung, die in den letzten Jahren noch zugenommen hat. Andererseits handelt es sich hier um eine Praxis, die ihren Gegenstand quasi selbst begründet und dabei Anspruch auf kritische Distanz erhebt. In Anbetracht der Tatsache, dass die Bildung der Kunstkritik zu einem wissenschaftlichen Feld immer noch aussteht, sucht das Institut für Kunstkritik diese Lücke zu schließen. Denn es hat sich zur Aufgabe gemacht, die Praxis und Theorie der Kunstkritik systematisch zu untersuchen. Sein Interesse

gilt grundsätzlich den unterschiedlichsten Schreibweisen und Kritikertypen: der literarisch-künstlerischen Kunstkritik ebenso wie der methodisch ambitionierten Kunsttheorie, dem journalistischen Schreiben über Kunst ebenso wie der akademischen Kunstkritik, die aus dem zunehmenden Interesse auch anderer Felder (Kunstgeschichte, Ästhetik, Soziologie, Kulturwissenschaften) an Gegenwartskunst resultiert.

Im Rahmen dieses Instituts haben bislang zahlreiche Veranstaltungen stattgefunden: Neben Vorträgen von renommierten Kunsthistorikern und Theoretikern wie Giorgio Agamben, Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois, Michael Fried und Tom Holert hat das Institut auch mehrere Tagungen veranstaltet.

*The Power of Criticism* lautete der (sprechende) Titel des ersten Symposiums, das 2004 abgehalten wurde. Statt der Kritik wie so oft Ohnmacht angesichts übermächtiger Marktmechanismen zu attestieren, sollte dieser Tendenz zur Negativbilanz entgegengewirkt werden, um einen emphatischen, starken Kritikbegriff zur Diskussion zu stellen. Dabei stand die Frage nach der Relevanz einer mittlerweile kanonisierten Modernismuskritik ebenso im Raum, wie unterschiedliche Kritikbegriffe, etwa das Modell *Kulturkritik*, kritisch diskutiert wurden. Statt methodische Probleme, etwa die Versöhnung einer eher immanenten Herangehensweise mit einem gesellschaftsorientierten Ansatz, isoliert zu verhandeln, blieben diese stets in eine gesellschaftskritische Perspektive eingebunden. Sämtliche Einlassungen kreisten denn auch um die Frage, ob es überhaupt möglich sei, die Werturteile des Marktes anzufechten, wenn man als Kritiker zugleich in diesem eine Rolle spielt. Als Vortragende und Respondenten fungierten Benjamin Buchloh, Martin Saar, Yve-Alain Bois, Jutta Koether, Helmut Draxler, Vanessa Joan Müller, Tim Griffin und Niklas Maak.

Die nächste Tagung mit dem Titel *Unter Druck* setzte bei dem Befund an, dass sich

kulturelle Produzenten externen Zwängen immer unmittelbarer ausgeliefert sehen. Im Rahmen eines Seminars hatte die Lektüre von drei Büchern, Luc Boltanskis und Eve Chiapellos *Der neue Geist des Kapitalismus*, Paolo Virnos *Grammatik der Multitude* und W.J.T. Mitchells *What Do Pictures Want?*, zu der Feststellung geführt, dass diese Autoren in puncto Gegenwartsdiagnose in vielerlei Hinsicht übereinstimmen. Wo Virno Kommunikation zur „Königin der Produktivkräfte“ erklärt, heben Boltanski/Chiapello die Bedeutung von Information und Kontakten in einer „projektbasierten Polis“ hervor. Für Mitchell sind es Bilder, die ein Eigenleben führen und sprechen können – lebende Symbole, die zur Herstellung der Bedingungen im „Empire“ entscheidend beitragen. Teilnehmer der Tagung waren neben den Autoren der obengenannten Bücher Sabeth Buchmann, Martin Saar und Sighard Neckel.

Für Dezember 2007 ist eine weitere Tagung mit dem Titel *Canvases and Careers Today* geplant. Sie nimmt den von den Soziologen Harrison und Cynthia White geprägten Begriff des „dealer-critic system“ zum Anlass, um die These aufzustellen, dass dieses mittlerweile von einem anderem System abgelöst wurde. Dieses neue System wird als „dealer-collector system“ umschrieben. Das Institut hat international renommierte Kunstkritiker/innen und Künstler/innen wie Branden Joseph, George Baker, Melanie Gilligan, John Kelsey und Johanna Burton eingeladen, um den daraus resultierenden Funktionswandel für die Kunstkritik gemeinsam zu erörtern.

*The Power of Criticism.* Daniel Birnbaum,  
Tim Griffin, Niklas Maak, Yve-Alain Bois,  
Jutta Koether, Helmut Draxler, Vanessa  
Joan Müller, Benjamin Buchloh, Isabelle  
Graw, Martin Saar, Städtelschule 2004







---

# Institute for Art Criticism

\_ Isabelle Graw

---

“Therefore every theory of  
art must at the same time be  
a critique of art.”\*

\*Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*

---

In the summer of 2003, Daniel Birnbaum and Isabelle Graw, both professors at the Städelschule, Frankfurt, founded the *Institute for Art Criticism*. Both are also practicing art critics, Isabelle Graw as the editor of the journal *Texte zur Kunst*; Daniel Birnbaum as a contributing editor of the American art magazine *Artforum*, and thus cut out for an engagement with the practice of art criticism and its relations to other disciplines. It is to this practice and its theoretical underpinnings that the work of the Institute is devoted. It aims to bring an analysis of the present state of affairs, for instance of art criticism, in close contact with an inquiry into the methodology inherent in any critical activity. A pointed diagnosis of the present and a critical methodological reflection will, at least ideally, work hand in hand. Collaboration with other institutions is an essential condition for the success of such an endeavor; we should therefore stress at this point the importance of our collaborations with Professor Werner Hamacher and the Institute for General and Comparative Literature, and with Axel Honneth and the Institute for Social Research, both at the Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt am Main.

To begin with, art criticism is in a peculiar way both heteronomous and autonomous at the same time. On the one hand, it is a co-productive participant in the production and marketing of art, an entanglement that has grown even stronger in recent years. On the other hand, it is a practice that, as it were, constitutes its own object, maintaining, or so it claims, a critical distance. In light of the fact that the development of art criticism into an academic field remains unaccomplished, the Institute for Art Criticism seeks to supply this gap. For it has made a systematic examination of the practice and theory of art criticism its mission. Its curiosity is fundamentally open to the most diverse kinds of writing and types of critic: it is interested in literary and artistic criticism of art as much as in methodologi-

cally ambitious art theory; in journalistic writing about art as much as in academic art criticism, the latter a result of the increasing interest other fields (art history, aesthetics, sociology, cultural studies) express in contemporary art.

To date, the Institute has been host to numerous events: besides lectures by renowned art critics and theorists such as Giorgio Agamben, Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois, Michael Fried, and Tom Holert, the Institute has also organized a number of conferences.

*The Power of Criticism* was the (telling) title of the first symposium, held in 2004. Instead of attesting, as is often done, to the powerlessness of criticism in the face of overbearing market mechanisms, we wanted to counteract this tendency to draw up a negative balance by initiating discussion of an emphatic and strong concept of criticism. This involved the question of the continued relevance of a now canonical critique of modernism as well as a critical debate of various conceptions of criticism, such as the model of *cultural critique*. Instead of debating methodological problems, for instance that of reconciling a predominantly immanent approach with a sociologically oriented conception of criticism, in isolation, these problems were seen as embedded in a perspective of social critique. All statements, then, also revolved around the question whether it was possible at all to contest the market's value judgments when the critic is at the same time involved in this market. Presenters and respondents included Benjamin Buchloh, Martin Saar, Yve-Alain Bois, Jutta Koether, Helmut Draxler, Vanessa Joan Müller, Tim Griffin, and Niklas Maak.

The next conference, entitled *Under Pressure*, took as its point of departure the observation that cultural producers find themselves more and more immediately exposed to external compulsions. In a seminar, the reading and discussion of three books, Luc Boltanski and Eve Chiapello's *The New Spirit of Capital-*

ism, Paolo Virno's *A Grammar of the Multitude*, and W.J.T. Mitchell's *What Do Pictures Want?*, had led to the conclusion that these authors agree in many ways in their diagnoses of the present state of affairs. Where Virno declares communication to be the "queen of productive forces," Boltanski/Chiapello emphasize the importance of information and personal contacts in a "project-based *polis*." For Mitchell, it is pictures that lead a life of their own and are able to speak, living symbols that make a decisive contribution to the establishment of the conditions of "Empire." Participants in this conference included Sabeth Buchmann, Martin Saar, and Sighard Neckel and the authors of the three books.

Our next conference, entitled *Canvases and Careers Today*, is scheduled to be held in December 2007. Taking the concept of the "dealer-critic system" coined by sociologists Harrison and Cynthia White as its point of departure, it will advance the hypothesis that this system has in the meantime been supplanted by another one, one we describe as the "dealer-collector system." The Institute has invited art critics and artists of international renown, such as Branden Joseph, George Baker, Melanie Gilligan, John Kelsey, and Johanna Burton to join our discussion of the resulting changes to the function of art criticism.

---

# Skulptur im erweiterten Feld

\_ Wolfgang Winter

---

Workshop Bildhauerei

Während des Bildhauerei-Studiums kann sich ein Repertoire an Möglichkeiten herausbilden, das auf ureigene Weise eingesetzt werden kann, ähnlich dem Musiker, der sich intensiv mit seinem Instrument beschäftigt. Neben methodischen Fragestellungen liegt eine weitere Priorität darin herauszufinden, was das Arbeitsfeld sein kann: Was bedeutet es für Künstler, wenn sie sich an Projekten mit einer konkreten Aufgabenstellung beteiligen? Wie kann hier die eigene künstlerische Identität eingesetzt werden, und drohen wegen äußerer Umstände der Machbarkeit und Akzeptanz gefährliche künstlerische Kompromisse?

Im Rahmen des *Workshop Bildhauerei Projekte* konnte ich eine Reihe von Aufgabenstellungen anbieten, bei denen Städtelschüler/innen mit fachlicher Unterstützung, gelegentlich auch mit außerschulischen finanziellen Mitteln und Sachleistungen ausgestattet, eigene Ideen umsetzen konnten, um so das eigene Terrain auszuloten und Praxis-Erfahrung zu sammeln.

Dirk Fleischmann zum Beispiel interessierte sich für die Aufgabe, ein Kunstwerk für eine Frankfurter Schule zu entwickeln. Er fragte die Künstlerin Rosemarie Trockel, ob er ihre Pläne für ein Kunst-Hühnerhaus ins Reale übersetzen dürfe an der Frankfur-

ter Griesinger-Schule für mehrfach behinderte Kinder, um so den Schülern dort einen Einblick in die Zoologie zu vermitteln. Neben der Anfrage und der freundlichen Zusage der Künstlerin waren für Fleischmann noch andere Hürden zu überwinden, da zum Beispiel Tierhaltung an Schulen in der Hessischen Gesetzgebung nicht zulässig ist. Oder weil der Hühnerhabicht, anders als im musealen Raum, die Hühner-Idylle empfindlich stören könnte. Und wer pflegt dies alles? Wie kann man ein solches Langzeitexperiment dauerhaft am Leben erhalten? Die Tierfütterung und Pflege des Geheges musste aus praktischen Gründen später von kompetenten Nachbarn übernommen werden, um die pädagogischen Kräfte der Schule nicht über die Maßen zu belasten.

Auch Michael Beutlers Beitrag zum Projekt Griesinger-Schule *White Cube into Ponderosa* thematisiert nicht lediglich die Herstellung einer Gartenlaube für die Schüler. Dem Erscheinungsbild der *Ponderosa* geht die Herstellung einer im Rahmen der Kunstpräsentation diskutierten Form des *White Cube* voraus: ein weißer Kubus, der hier nach seiner Herstellung vor Ort zerlegt und zerschnitten, in die fantasievolle Architektur des später rosa gefassten Bauwerkes zusammengefügt wurde.



Dirk Fleischmann, *Ein Hühnerhaus nach den Plänen von Rosemarie Trockel für die Griesinger-Schule Frankfurt*  
Projekt/Project: Griesinger-Schule Frankfurt



Michael Beutler, *White Cube into Ponderosa*  
Projekt/Project: Griesinger-Schule Frankfurt

Kann ein Schwimmbad, gebaut aus zusammengeschweißten Überseecontainern, eine künstlerische Dimension erlangen, die über ihren Originalitätsfaktor hinausgeht; ähnlich dem Hühnerhausprojekt, bei dem Fleischmann ein bereits bestehendes Kunstwerk einer etablierten Künstlerin zitiert und in einen neuen Zusammenhang versetzt? Das *Schwimmbad* wurde von dem in der Städelschule von Studenten gegründeten *Phantombüro* gebaut. Ratlosigkeit gegenüber der Geschichte der Bildhauerei und ihrer gesellschaftlichen Relevanz war ein Anlass, und so bauten Dirk Paschke und Daniel Milohnic ihr Schwimmbad zuerst auf dem Gelände der Daimlerstraße, der Bildhauer-Dependance der Städelschule. (Später wurde es als Werksschwimmbad von der Essener Kokerei Zollverein übernommen.) Nach einer harten Zeit des Ausprobierens und Überlegens war plötzlich alles übersichtlich; ein stattliches Schwimmbad wurde mit starker Naht aus ausgedienten Übersee-Containern zusammengeschweißt. Diese wurden mit einer riesigen Menge von Wasser gefüllt, welches mit Feuerwehrschräuchen über mehrere hundert Meter spektakulär herbeigeschafft werden musste. Hinzu kamen ein elegantes Sonnendeck, darüber hinaus ein Basketballfeld mit selbstgebauten, skulptural anmutenden Kör-

ben, das gleichermaßen von den im Osten der Stadt untergebrachten Sinti- und Roma-Jugendlichen benutzt wurde wie auch von den sportiven Städelschülern/-innen. Natürlich kam eine Bar hinzu, ebenfalls selbst gebaut. Und absurderweise wurde auf dem Dach der Kunstschulen-Dependance eine seriös erscheinende und weithin sichtbare Leuchtreklame mit der Aufschrift *Hotel* installiert.

Ein anderes Beispiel ist Michael S. Riedels streng konzeptuelle Installation für den *Büropark Neu-Isenburg*. Riedel setzte eine detailgetreue Kopie eines Teils der gläsernen Gebäudefassade direkt vor das Original, sozusagen als Proportionsstudie zur Realität und in Anspielung auf eine Bauverordnung, nach der bei öffentlichen Gebäuden drei Prozent der Objektsumme für ein *Kunst-am-Bau-Projekt* empfohlen wird.

Im ägyptischen Alexandria fand im Jahr 2006 ein auf Aspekte des Öffentlichen bezogener Workshop in den Räumen von ACAF (Alexandria Contemporary Arts Forum) statt, der einzigen experimentellen Kunstinstitution am Ort. Die eingeladenen Städelschul-Studenten sollten, möglichst im Team, mit ägyptischen und libanesischen Studenten aus Alexandria arbeiten, die neben dem sehr unterschiedlichen kulturellen Hintergrund auch einem völlig anderen Studiensystem mit stark



Michael S. Riedel, *Bausume xxxxxxxx / Bausumme xxxxxx*  
Projekt/Project: *Kunstprojekt für den Büropark Neu Isenburg*,  
Städelschule Frankfurt / Büropark Neu Isenburg



Wiebke Bachmann, *Blow up*  
Projekt/Project: *Alexworkshop 06*

akademischem Hintergrund entstammen. *Alexworkshop 2006*: Wer hätte zuvor etwa in Alexandria daran gedacht, dass der gnadenlose Abgasdunst dort in künstlerische Form zu bringen ist? Bis wir in Wiebke Bachmanns Hotelzimmer kamen und sahen, wie sie energievoll ihr karges Zimmer, aber immerhin mit Blick auf die achtspurige Corniche und dahinter aufs Meer, in ein Näh-Atelier verwandelt hatte. Aus einer PVC-PKW-Schutzhülle hatte sie eine große *Autolunge* gebastelt, die dann wiederum mittels eines Föns, der später auf dem Balkon der Galerie zur Strasse hin installiert war, die Auto-Abgase in das Innere der Skulptur blies.

Oder Martin Flemmings Installation *Rue Pharaons Corner Fouad Street*, ein passgenauer Sockel für einen in den schmiedeeisernen Zaun einer alten Alexandriner Villa eingewachsenen und seltsamerweise von der Wurzel her gekappten, also im Zaun wie schwebend verwachsenen Baumstumpf. Der passgenaue Sockel befand sich als Skulptur in den Ausstellungsräumen, schräg an die Wand gelehnt, und verwies so auf die eigentümliche sinnbildhafte Konstellation ein paar Häuser weiter im städtischen Raum von Alexandria.

Workshop Bildhauerei Projekte: Bisher entstanden temporär installierte oder permanent angelegte Projekte an verschiedenen

Orten, die hier nur exemplarisch erwähnt werden können, sowie etliche ausgearbeitete, aber (noch) nicht realisierte Konzepte. Bei aller angestrebten Professionalität der Ständeschüler in der Entwicklung, Präsentation und Umsetzung der Ideen ist der Charakter dieser Projekte im Allgemeinen experimentell angelegt, als ein Spielfeld des Ausprobierens und als Erweiterung des Werkstatt-Lehrangebotes gedacht. Bei der Durchführung der Projekte entwickelte sich meistens eine kontroverse Diskussion unter den Teilnehmern, zum Beispiel weil das vorgegebene Arbeitsfeld außerhalb der für Kunst vorgesehenen und institutionalisierten Orte lokalisiert war oder Schritte aus der schützenden Hülle des Ateliers getan werden mussten.



Martin Flemming, *Rue Pharaons Corner Fouad Street*  
Projekt/Project: Alexworkshop 06



Tamara Henderson, *Installationsaufbau ACAF*  
Projekt/Project: Alexworkshop 06

Daniel Milohnic / Dirk Paschke  
*Schwimmbad*, Daimlerstraße,  
Frankfurt/Main





---

# **Sculpture in the Expanded Field**

\_ Wolfgang Winter

---

Workshop Sculpture

Studying sculpture, an artist can develop a repertoire of possibilities that he or she can employ in the most individual ways, similar to the musician who is profoundly engaged with his instrument. Besides methodological questions, another priority is finding out what the sphere of one's work may be: what does it mean for artists when they participate in projects that are designed for a concrete function? How can one deploy one's own artistic identity, and do exterior circumstances regarding feasibility and acceptance create a threat of dangerous artistic compromise?

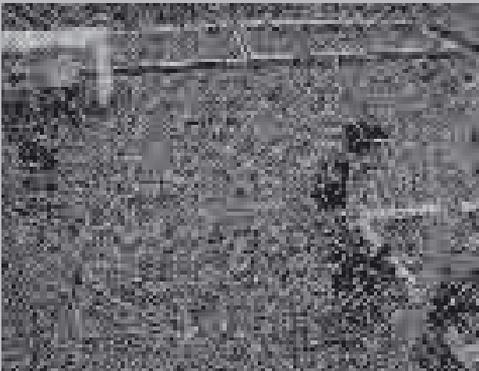
In the *Workshop Sculpture Projects*, I was able to offer a number of defined projects as part of which students at the Städelschule, supported by professional assistance and sometimes also by outside funds and material services, were able to realize their own ideas, probing their own territories and gathering practical experience.

Dirk Fleischmann, for instance, was interested in the project of developing a work of art for a Frankfurt school. He asked the artist Rosemarie Trockel for her permission to translate her plans for an art henhouse into reality at Frankfurt's Griesinger School for children with multiple disabilities in order to offer the children there an insight into zoology. Besides the request and the artist's friend-

ly positive response, Fleischmann had other hurdles to clear, including, for instance, the fact that Hessian law does not permit keeping animals at schools. Or that the chicken hawk might here, in contradistinction to the museum space, seriously interfere with the chicken coop idyll. And who would take care of it all? How can such an extended experiment be kept alive in the long term? Out of practical considerations, feeding the animals and cleaning the enclosure later had to be entrusted to competent neighbors so as to avoid unduly tying down the school's pedagogical staff.

Similarly, Michael Beutler's contribution to the Griesinger School project, *White Cube into Ponderosa*, does not merely address the construction of a gazebo for the students at the school. The appearance of the *Ponderosa* is preceded by an architectural format discussed in the framework of art presentation, the *White Cube*, which was here, after its construction *in situ*, taken apart, cut into pieces, and assembled into the imaginative architecture of the new building, which was later painted pink.

Can a swimming pool, constructed from overseas shipping containers welded together, attain an artistic dimension that goes beyond the factor of originality; similar to the henhouse project, where Fleischmann quotes



Dirk Fleischmann, *Ein Hühnerhaus nach den Plänen von Rosemarie Trockel für die Griesinger-Schule Frankfurt*  
Projekt/Project: Griesinger-Schule Frankfurt



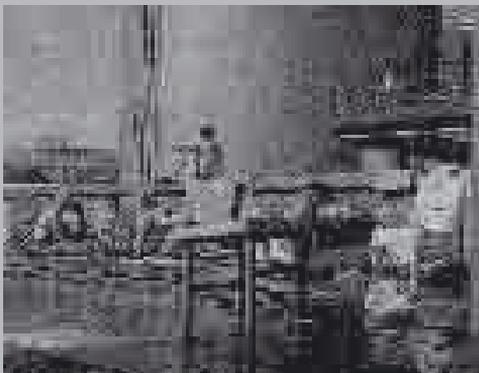
Michael Beutler, *White Cube into Ponderosa*  
Projekt/Project: Griesinger-Schule Frankfurt

an existing work of art by an established artist, transposing it into a new context? The *Swimming Pool* was erected by *Phantombüro* (*Phantom Office*), an association founded by students at the Städelschule. Perplexity before the history of sculpture and its social relevance was one motive, and so Dirk Paschke and Daniel Milohnic at first built their swimming pool on the grounds at Daimlerstraße, at the sculpture branch of the Städelschule. (The Zollverein coking plant, Essen, later adopted it as an employees' pool.) After a difficult time of attempts and considerations, things were suddenly perfectly clear: a stately swimming pool was firmly welded together from disused overseas shipping containers. They were filled with water that had to be spectacularly transported over a distance of several hundred meters using fire-hoses. An elegant sundeck was added, as well as a basketball court with hand-made baskets that had a sculptural aura, used equally by the Sinto and Roma youth living in the city's east and by the athletic students at the Städelschule. A bar, of course, was added, also hand-made. And absurdly enough, a seemingly serious illuminated advertising sign was installed on the branch of an art academy, visible far and wide, that spelled *Hotel*.

A different example is Michael S. Riedel's strictly conceptual installation for the *Neu-Is-*

*enburg office park*. Riedel placed the faithful copy of part of a building's façade directly in front of it, as a study, as it were, in the proportion between art and reality, and an allusion to a building code regulation that recommends that 3 percent of the total value of public construction projects be spent on a *public art* project.

In Alexandria, Egypt, a workshop was held in 2006 at the ACAF (Alexandria Contemporary Arts Forum), the only local institution for experimental art, that focused on aspects of the public sphere. Städelschule students were invited to work, and if possible, create in teamwork, with Egyptian and Lebanese students from Alexandria who, their different cultural background aside, also came from a very different art education system, one with a highly academic background. *Alexworkshop 2006*: who in Alexandria would previously have imagined that the merciless exhaust fumes there could be brought into an artistic form? Not until we entered Wiebke Bachmann's hotel room and saw the energy with which she converted her sparse room—at least it had a view of the eight-lane Corniche and beyond it, the sea—into a sewing studio. From a PVC protective slipcover for cars, she had engineered a large *car lung* that, using a hairdryer later installed on the gallery's streetside balcony,



Daniel Milohnic / Dirk Paschke, *Schwimmbad*  
Projekt/Project: Daimlerstrasse, Dependence der Städelschule



Phillip Zaiser, *Supermans Legends of the DC Universe*  
Projekt/Project: Kunstprojekt für den Büroпарк Neu Isenburg,  
Städelschule Frankfurt / Büroпарк Neu Isenburg

blew the exhaust fumes into the sculpture's interior.

Or Martin Flemming's installation *Rue Pharaons Corner Fouad Street*, a custom-tailored pedestal for a tree trunk that had grown into the wrought-iron fence of an old Alexandrian villa and had, strangely enough, been cut at the root, leaving it as though floating, grown into one with the fence. The custom-tailored pedestal was on view as a sculpture at the exhibition space, leaning against the wall, and thus gestured toward the peculiar emblematic constellation a few houses down the street in Alexandria's urban space.

The Workshop Sculpture Projects has so far resulted in projects in various places, some installed temporarily and some designed to be permanent, of which only a few examples could be mentioned here; as well as numerous concepts that have been developed in detail but not (yet) realized. All efforts toward professionalization in the development, presentation, and realization of ideas notwithstanding, these projects are generally designed as experimental in character; the workshop is intended as a playing field for trial and error and an extension of the workshop curriculum. During the realization of most projects, a polemical debate developed between the participants, for instance because the specified site

was located outside of the spaces intended and institutionalized for art, or because it was necessary to step outside of the protective shell of the studio.



Michael Pfrommer / Mandla Reuter, *Godzillas Spuren*  
ex: Wolf's Top Ten Monster List



Att Poomtangon, *ohne Titel* (Foto/Photo)  
Projekt/Project: Alexworkshop 06



---

# **Der Künstler als Katalysator**

\_ Hortense Pisano

---

**Einige temporäre Projekträume  
initiiert von Städelschülern in Frankfurt  
(1995 bis 2007)**

---

Das Frankfurt der neunziger Jahre schien mit seinen leer stehenden Immobilien ein idealer Nährboden für zahlreiche Off-Spaces zu sein. Wie Pilze schossen sie in der Stadt aus dem Boden. Doch wäre es falsch, das dichte Netz nicht-kommerzieller Projekträume für Kunst nostalgisch zu verklären. Dass sich Künstler selbst organisierten, geschah auch aus naheliegenden ökonomischen Gründen. Für Kunststudenten und Absolventen gab es nur wenige Ausstellungsangebote. Aus dieser Lücke an Öffentlichkeit heraus entstanden Projekträume, die flexibler auf städtische Umstrukturierungen reagieren konnten als die Institutionen.

Annette Gloser ist in der Frankfurter Off-Szene eine erfahrene Protagonistin. In der texanischen Wüste belebte sie vor wenigen Jahren eine verlassene Cowboystadt wieder. In Frankfurt richtete sie bereits 1991 in einer ehemaligen fünfziger Jahre-Tankstelle, damals Keimzelle der Gruppe *Muttertag*, ihr *Büro für alle Fragen* ein. Glosers Dienstleistungsangebot und ironisches Zitieren eines öffentlichen Amtes erinnerten nicht zufällig an Martin Kippenbergers *Büro für Ideenvermittlung* (1979 in Berlin gegründet). Denn statt um Bildverkäufe ging es auch im Informationsbüro Gloser um die Interaktion mit den Besuchern. Große Umbauten bildeten

ab 1995 in der *Galerie Fruchtig* am Containerbahnhof Ost den Rahmen für interdisziplinäre Kunstaktionen und kommunikative Treffs; etwa Lesungen, Konzerte und Filmabende. Im rasanten Turnus von meist nur einer Woche bauten vorzugsweise Städelschüler (unter anderen Nathalie Grenzhäuser und Manfred Peckl) ihre Installationen und Interventionen in den Off-Space. Im eigenwilligen Ambiente des Fruchtig, das bis 1998 in einem ausgedienten Gewürzschuppen residierte, verschmolzen Subkultur und Event, etwa wenn Andreas Schlaegel koreanische Esskultur mit Rock' n' Roll verband. Schlaegels Darbietung als Elvis-Imitator inmitten der aufgebauten Kulisse eines koreanischen Restaurants mögen sehr bizarr gewirkt haben, ähnliche interkulturelle Verstrickungen findet man jedoch in jeder Stadt.

Das Frankfurter Bahnhofsviertel ist solch ein von vielen Kulturen und Gesellschaftsschichten durchzogener Ort. 1999 ließ sich die Künstlergruppe *Phantombüro* in einer als Ausstellungsraum umfunktionierten Altbauwohnung in der Kaiserstraße nieder. Der urbane Raum Frankfurts mit seinen architektonischen Brüchen, den modernen Hochhausbauten und dem mittelalterlichen Altstadt kern, den künstlich angelegten Freizeitanlagen und funktionalen Durchgangszonen



Galerie Fruchtig



Phantombüro

war Ausgangspunkt ihres künstlerischen Wirkens. Konsequenterweise thematisierten Martin Feldbauer, Zoltan Laszlo, Daniel Milohnic, Stefan Müller, Dirk Paschke, Jörg Rees, Frank Wiehe und Alexander Wolff nun, was sich zwischen Hochhausbanken und Milieu, im Viertel mit der höchsten Dichte an Migranten abspielte. Bei Daniel Milohnics und Phillip Zaisers Ausstellung *Tempel* etwa tauchte man in die stillen, separaten Gebetsräume einer Moschee und einer Kirche ein, bevor man vor einer liegenden vergoldeten Buddha-Statue stand. Nicht wenige Besucher außerhalb der Kunstszene fühlten sich von den Nachbauten provoziert, wodurch die Ausstellung die sensible Differenz religiöser Gruppen in Frankfurt sichtbar machte. Nach einem Wasserschaden 2000 war Schluss mit der Experimentierzelle über dem Beate-Uhse-Center. 2001 zur Ausstellung *Frankfurter Kreuz* kamen die Mitglieder nochmals zusammen, um die Schirn-Terrasse spielerisch und visionär in eine Baustelle zu verwandeln.

„If you want to rock, you’ve got to roll“. Silke Wagners Neonschriftzug auf der Hausfassade des Roll- und Eissportclubs (FREC) könnte man wie folgt übersetzen: „Wenn du etwas verändern willst, bewege dich“. Nachts leuchtete die Neonschrift in Pink bis zum anderen Mainufer hinüber und signalisierte das Mot-

to von *Nizza Transfer*. Im Sommer 2003 brachte das von Florian Waldvogel, Beate Ansbach und Andreas Wissen kuratierte Projekt auf dem Rollfeld und im Vereinshaus buchstäblich die Skaterszene ins Rollen. Das Gelände am Untermainkai wurde zum Jugendclub und Ausstellungsort. An den Wänden des FREC-Vereinshauses hingen die Skateboard-Sammlungen von Patrick Bruns und Donald Campell sowie Konzertflyer, die kein geringerer als Raymond Pettibon entworfen hatte. Das Haus versammelte subkulturelle Ikonen. Draußen auf der Hauswand verdeutlichte Silke Wagners Neonschrift und eine Wandarbeit von Stefan Wieland, dass subkulturelle Codes längst zu signifikanten Zeichen der Gegenwartskunst geworden sind. Die „autonome Zone“ Nizza Transfer bot der Skaterjugend unter einer Zeltkonstruktion von Tobias Rehberger Köstlichkeiten aus der Maghrebinischen Küche und damit ein Kontrastprogramm zur Fastfood-Generation an. Die spektakuläre Halfpipe auf dem Vereinsdach erweiterte als Hauptattraktion den neu errichteten Skaterparcours. In den drei Monaten seines Bestehens entwickelte sich Nizza Transfer zu einem frequentierten Ort über die Skater-Community hinaus.

Ein nicht weniger experimentelles Ausstellungsformat stellte Peter Lütjes und Meike



Nizza Transfer



rraum

Behms *rraum* dar. Seit Juni 1995 bot ihre Wohnung in der Kiesstraße 37 Städelschülern und überregionalen Künstlern eine Plattform. Die Verlagerung eines öffentlichen Geschehens in die intime Wohnsphäre sei zum einen motiviert gewesen vom „pragmatischen Gedanken, Kosten zu sparen“, zum anderen waren die Künstler aufgefordert, eine Spannung zwischen Kunst und Wohnen zu erzeugen. Keine Kompromisse wollten Behm/Lütje eingehen, selbst wenn ihr Alltag eingeschränkt wurde. Benötigte Michael Pfrommers traumartige Cartoonserie 2005 die neutral weiße Wand des ausgeräumten Wohnzimmers als Hintergrund, verlegte Dirk Fleischmann noch im gleichen Jahr alle Elektrogeräte des Haushaltes ins Wohnzimmer und verschloss die Tür. Ein dickes Bündel an Kabeln durchzog chaotisch wabernd den *rraum*. Fleischmanns Ausstellung *Black Cat* nahm das *rraum*-Konzept, Spannungen zu erzeugen, wörtlich und katapultierte die Organisatoren zurück ins vorelektronische Zeitalter, was bedeutete, ohne Strom kein Computer noch Fernseher. Seit 2007 führen Kunsthistorikerin Behm und Lütje, Absolvent der Städelschule, in ihrem neuen Hamburger Domizil den *rraum* weiter.

Peter Lütjes, Christoph Blums, Claus Richters und Haegue Yangs *rraum02* in Sachsen-

hausen verstand sich 2001 als Fortführung des damals pausierenden *rraums*. Statt im Wohnraum schufen die Künstler in ihrem gemeinsamen Atelierraum in der Darmstädter Landstraße eine Plattform für Projekte explizit außerhalb des Galerienkontexts. Als Manifesta 4-Teilnehmer entwickelte sich ihr *rraum02* im Jahr darauf zu einer wichtigen Außenstelle der vorwiegend in Institutionen präsentierten Ausstellungen der Biennale.

Seit 2001 bewirtete Dirk Fleischmann auf Einladung von Martina Cooper und Dagmar Reinhardt die Ausstellungsgäste des *luft-raum* am Flughafen Frankfurt mit Snacks. In Anpassung an die Situation handelte es sich bei dem Verkaufsstand um eine Art Catering-Wagen, die Einnahmen flossen darauf in Projekte des Künstlers. 2002 musste Frankfurts kleinste Experimentierzelle ihre zweijährige Ausstellungstätigkeit aufgrund von Umbauarbeiten am Terminal 1, Ebene 0, einstellen. Bis dahin hatten oft zwei Städelschüler parallel den *luft-raum* in der Größe einer Schaufensterauslage bespielt und mit Raum- und Lichtinstallationen die Durchgangspassage aus ihrer Tristesse geholt. Arbeiten wie Kerstin Cmelkas und Alina V. Grumillers atmosphärisch hell erleuchtete *Kammer* (2000) kalkultierten den Blick des schnell vorbeieilenden Passanten mit ein. Angelockt durch



Luftraum



Luftraum

den auffallenden Leuchtkasten registrierte man erst nahe vor der Glasscheibe die nebeneinander gehängten Filmstreifen, die Bild für Bild mit der Lupe voyeuristisch entdeckt werden wollten.

Aus der Ambiguität, halb Wohnraum und halb öffentliches Event zu sein, kreierte das *Peles* 2005 in der Elbestraße seinen diskreten Charme. Dicker Rauch hing in der Altbauwohnung von Barbara Wolff, Marc Cohen und Katharina Stöver. Am Ende des Flurs befand sich eine provisorisch aufgebaute Bar. Orientalische Teppiche, antike Möbel und goldene Kerzenlüster verwandelten den angrenzenden Raum in einen Salon. Zugleich holte eine Fototapete das herrschaftliche Interieur eines rumänischen Schlosses ins Zimmer und verlieh diesem einen warmen Glanz. Wie ein exotisches Futteral stülpte sich das fremde Setting über die eigentliche Wohnsituation. Das Prinzip der Collage aufgreifend, führte die Inszenierung mehrere Kontexte und Stile zusammen. Ein ähnlicher Eklektizismus an Architekturstilen prägt das tatsächliche rumänische Schloss Peles, das als Namensgeber und Vorlage diente. *The Princess's Bedroom* hieß in Frankfurt das erste von vier Raum-Rekonstruktionen. Die wundersame Kulisse, vor der Konzerte, Dinner- und Clubabende zelebriert wurden, ist mit dem Auszug der

Bewohner verschwunden. Ihr Raumkonzept entwickelten sie als *Peles Empire* 2006 in London weiter. Und seit Mai 2007 umhüllen 900 Fotokopien das Wohnzimmer im Rudolf-Schindler-Haus in Los Angeles; die architektonische Moderne wird hier zur Fassade einer neobarocken Verkleidung und diese wiederum zum Hintergrund für weitere Kunstwerke in der *Peles Galerie*.

Fünf Jahre zuvor hatte schon einmal eine Gruppe junger Städelschüler die Reproduktion und die Nachahmung zum Prinzip ihrer ortsbezogenen Handlungen erklärt. Situationen aus dem Kunst- und Clubbereich wurden fragmentarisch zitiert und diese Verdopplung in einen neuen Kontext geholt. „Das Desinteresse an Originalität, ein Vergnügen am Verschieben und Verdrehen .... und Verlangen nach einem ästhetisch geprägten Aufstand“, beschreiben Dennis Loesch und Michael S. Riedel als Motoren der 2000 gegründeten *Oskar-von-Müller-Straße 16* im Osthafen. Besonders das Vergnügen am Verdrehen erregte im Kunstbetrieb Aufsehen. Zur Gilbert&George-Ausstellung im Portikus begegnete man den Performern vor Ort ein zweites Mal. Die lebenden Originale wurden von engagierten Schauspielern namens Gert & George gedoubelt. Das Prinzip der Mimesis war Ausgangspunkt einer regen Veranstaltungsreihe, etwa



Peles



Oskar-von-Müller-Straße 16

---

eines Filmabends mit abgefilmten Andy Warhol-Filmen, oder Riedel, Loesch und Freunde schlüpften in die Rolle der Modband The Who. Die *freitagsküche* im Obergeschoss des Hauses, beispielsweise Galerist Michael Neff und Künstler wie Tobias Rehberger bereiteten dort feine Menüs zu, erreichte selbst Kultstatus. Inzwischen betreiben Loesch/Riedel die *freitagsküche* in Berlin. Die zweite von Künstlern im Atelierfrankfurt (Hohenstauffenstr. 13-25) veranstaltete *freitagsküche* ist in Frankfurt nicht mehr wegzudenken.

In einer Bornheimer Wohngegend und abseits vom Galerienzentrum der Stadt initiierten Britta und Klaus Kamptner den Ausstellungsraum *Tschoperl*. Wie zuvor im rraum wird die Privatsphäre der Städelschüler und Geschwister zum Schauplatz permanenter Umwandlungsprozesse. Intendierten die spielerischen Installationen aus alten Möbeln zur Auftaktschau im Juli 2006, dass Betrachter ihre übliche Reserviertheit ablegten, schärfte Tris Vonna-Michells Dauerperformance die Aufmerksamkeit der Zuhörer, indem er im genau eingehaltenen Schnelldurchlauf von fünf Minuten seine Erzählung ein wenig variierte.

Die Städelschüler und Betreiber von *ritter&staiff*, Karl Orton und Hendrik Zimmer, bieten den von ihnen eingeladenen Stu-

dierenden und Absolventen der Städelschule in der Oppenheimerstraße 34 die Raumsituation eines optimalen White-Cube, wie er vor allem von Galerien bevorzugt wird. Der weiß gestrichene, an der Decke mit Neonröhren versehene kubische Raum wurde seit Februar 2006 beispielsweise von Maria Loboda, Kasper A. Pedersen, Pernille Kapper Williams, Sean Lynch, Martin Hoener, Kristoffer Frick und Kerstin Cmelka bespielt.

Das Haus in der Stoltzestrasse 11 ist der letzte verbliebene Freiraum der einstigen Hausbesetzerszene Frankfurts; Naneci Yurdagül wollte die leer stehenden Etagen nicht einem Modeladen überlassen. „Hier können wir direkt auf die Ereignisse der Stadt reagieren“. Damit mindestens bis Ende 2007 die Arbeiten von Städelschülern und Absolventen in der Innenstadt gezeigt werden können, hat Yurdagül den Verein *Freunde am Main* gegründet. Die Kunstakademie unterstützt den Ausstellungsraum, für die Materialkosten ist der Kurator zuständig. Städelschüler Yurdagül begreift die *Stoltze 11* als performativen Raum. Zurzeit erfindet sich die *Stoltze 11* mit jeder Ausstellung neu. Nicht nur wird die Fläche hinter der Fensterfront sukzessive umgebaut. In der ersten Etage bereitet Stefan Wielands Bodenarbeit die Plattform für die im Herbst 2007 eröffnende Gruppenschau



freitagsküche



ritter&staiff

*Gorillas im Nebel* mit Arbeiten von unter anderem Stefan Wieland, Peyman Rahimi, Phillip Zaiser, Jacqueline Jurt, Martin Neumaier, Sebastian Stöhrer und Hans Petri .

*The Hell* ist ein Leuchtkasten von 50 x 50 Zentimetern, den Martin Neumaier, Sebastian Stöhrer und Stefan Wieland im Winter 2004/2005 und 2005/2006 rund 16 Künstlern, darunter Matthias Vatter, Phillip Zaiser und Christian Zickler, zur Verfügung stellten. Nach einer Ausstellung in der Lahnstraße 22 HH dockte der Leuchtkasten in den Wintertagen 2005/2006 an unterschiedlichen „neuralgischen Punkten“ in der Frankfurter Innenstadt an. Als modernistischer Kubus leuchtete Olaf Hackels *Corinna* in einem Baum gegenüber dem ehemaligen Portikus (Literaturhaus). Harald Pridgars Leuchtkasten *martinasebastianolaf* spendete wiederum dem engen Freundeskreis beim Würstelgrillen im Oberforsthaus (nähe Stadion) ausreichend Feuer und Licht. Völlig ungebunden von Ortszwängen geht der Leuchtkasten diesen Winter auf Reisen; von Paris bis Kapstadt will *The Hell* nachts leuchten.



Stoltze 11



The Hell

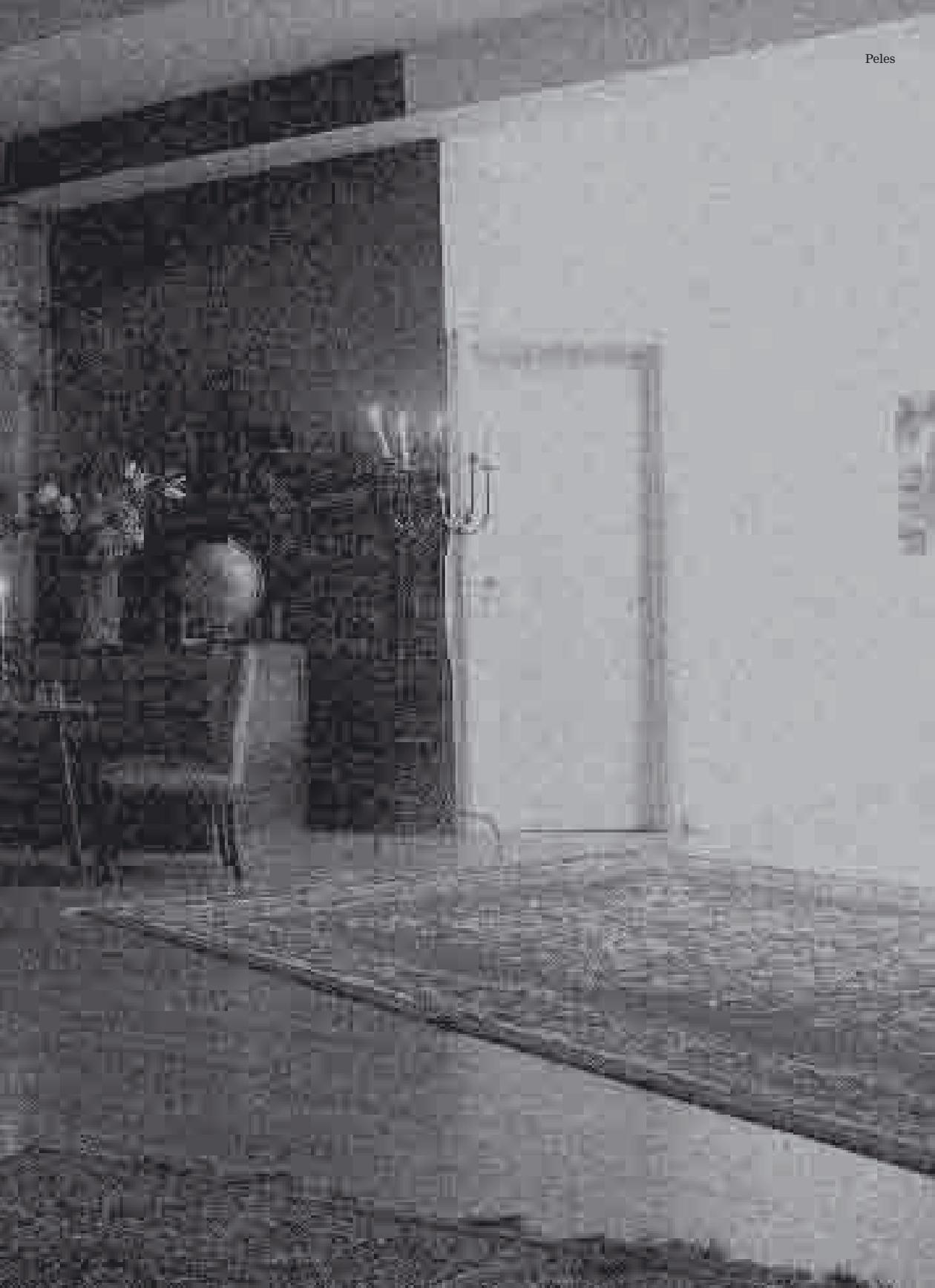














---

# **The Artist as Catalyst**

\_ Hortense Pisano

---

**Some temporary project spaces initiated  
by Städelschule students in Frankfurt  
(1995-2007)**

---

With its unused real estate, the Frankfurt of the nineties seemed to be an ideal breeding ground for its numerous Off spaces. They shot up all over town like mushrooms. Yet it would be wrong to glorify in nostalgic retrospect the dense network of non-commercial project spaces for art. Self-organization by artists occurred also for obvious economic reasons. There were only few available options for students of art and graduates to show their work. This lack of a public gave rise to project spaces that were able to react to changes in urban structure more flexible than the institutions.

Annette Gloser is an experienced protagonist of Frankfurt's Off scene. A few years ago, she brought a deserted cowboy town in the Texan desert back to life. Already in 1991, she established her "Office For All Questions"—then the nucleus of the *Mother's Day* group—inside a former 50s gas station. Gloser's offer of services and her ironic citation of a public office were not by accident reminiscent of Martin Kippenberger's "Office For the Communication of Ideas" (founded in Berlin in 1979). For Gloser's information office equally aimed not at painting sales but at interaction with its visitors. From 1995 on, major conversions at *Galerie Fruchtig*, located at the eastern container terminal, created a framework for interdisciplinary art performances and communicative meetings, such as readings, concerts, and movie evenings. In rapid rotation, in most cases within a single week, artists, preferably students at the Städelschule (including Nathalie Grenzhäuser and Manfred Peckl) erected their installations and interventions at this Off space. The unique environment of the Fruchtig, which resided, until 1998, in a disused spice warehouse, fused subculture and event, as when, for instance, Andreas Schlaegel combined Korean culinary culture with Rock'n'Roll. Schlaegel's performances as an Elvis impersonator may seem bizarre amid the stage sets of a Korean restau-

rant, yet similar intercultural complications can be found in any city.

The neighborhood around Frankfurt's central station is one such area pervaded by many cultures and strata of society. In 1999, the artists' group *Phantombüro* settled in a pre-war apartment converted into an exhibition space on Kaiserstraße. The urban space of Frankfurt with its architectural ruptures, its modern high-rises and medieval city center, its artificial recreational areas and functional zones of transit, was the point of departure for their artistic work. Martin Feldbauer, Zoltan Laszlo, Daniel Milohnic, Stefan Müller, Dirk Paschke, Jörg Rees, Frank Wiehe, and Alexander Wolff therefore now addressed what was going on between bank high-rises and the red-light district, in the neighborhood with Frankfurt's largest migrant population. In Daniel Milohnic and Phillip Zaiser's exhibition *Tempel*, for instance, the visitor was immersed in the silent separate prayer rooms of a mosque and a church before standing in front of a reclining gilded statue of Buddha. More than a few visitors from outside the art scene felt provoked by the reconstructions; the show thus rendered the sensitive differences between religious groups in Frankfurt visible. In 2000, water damage put an end to the experimental space above the Beate Uhse Center, an erotica chain store. In 2001 the members once more came together, for the exhibition *Frankfurter Kreuz*, to transform the Schirn's terrace, playfully and visionarily, into a construction site.

"If you want to rock, you've got to roll." Silke Wagner's neon-light inscription on the façade of the Frankfurt Skaters and Ice Skaters Association (FREC) could be paraphrased: "If you want to change something, move." At night, the pink neon light shone as far as the opposite bank of the Main, signaling the motto of *Nizza Transfer*. In the summer of 2003, this project on the skating park and inside the club's home, curated by Florian Waldvogel, Beate

Ansbach, and Andreas Wissen, literally got the skater scene moving. The premises on Untermainkai became a youth club and an exhibition site. The walls of the FREC's club home were decorated with Patrick Bruns's and Donald Campbell's skateboard collections and with concert flyers designed by no lesser artist than Raymond Pettibon. The building hosted an assembly of subcultural icons. Outside, on the façade, Silke Wagner's neon inscription and a wall work by Stefan Wieland made clear that subcultural codes have long become significant markers of contemporary art. The "autonomous zone" Nizza Transfer offered the teenage skaters delicious food from the culinary tradition of the Maghreb under a tent construction by Tobias Rehberger, a marked contrast for the fast food generation. The spectacular halfpipe on the roof of the clubhouse was the main attraction, in addition to the newly created skating course. During the three months of its existence, Nizza Transfer became a place frequented by many beyond the skating scene.

A no less experimental exhibition format was presented by Peter Lütje and Meike Behm's *rraum*. Starting in June 1995, their apartment at Kiesstraße 37 offered a platform to Städelschule students and artists from outside the Frankfurt area. The transposition of a public

form of event into the intimate sphere of a residence was motivated, on the one hand, by the "pragmatic notion of reducing expenses." On the other hand, the artists were asked to create a tension between art and living. Behm/Lütje would not accept any compromise, even if such intransigence imposed restrictions on their daily lives. Whereas Michael Pfrommer's 2005 dreamy cartoon series required for its background the neutrally white wall of a living room from which all furniture had been removed, Dirk Fleischmann, during the same year, moved all of the household's electric appliances into the living room and locked the door. A thick bundle of cables crisscrossed the rraum. Fleischmann's exhibition *Black Cat* took the rraum's concept of creating tensions literally and catapulted the organizers back into the pre-electronic age—which is to say, without electricity there is neither computer nor TV. Since 2007, Behm, an art historian, and Lütje, a graduate of the Städelschule, are continuing rraum at their new Hamburg residence.

Peter Lütje's, Christoph Blum's, Claus Richter's, and Haegue Yang's *rraum02* in Frankfurt-Sachsenhausen, which opened in 2001, was conceived as a continuation of rraum, which was temporarily closed at the time. Instead of the domestic space, the artists used



Andreas Schlaegel, Galerie Fruchtig



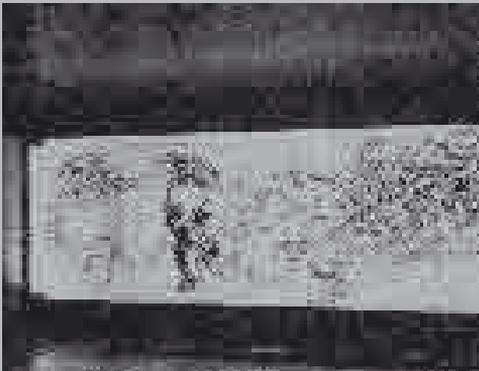
Nizza Transfer

---

their shared studio space on Darmstädter Landstraße to create a platform for projects located explicitly outside the gallery context. As a participant in the following year's Manifesta 4, their rraum02 became an important field branch of the biennial's exhibitions, otherwise presented primarily at institutions.

Since 2001, Dirk Fleischmann, at the invitation of Martina Cooper and Dagmar Reinhardt, served snacks to the visitors of exhibitions at *luftraum*, located at the Frankfurt airport. Adapted to the situation, the sales stand was a sort of catering cart; revenues went into the artist's projects. In 2002, Frankfurt's smallest experimental space had to discontinue operations due to renovation work at Terminal 1, level 0. Until then, Städelschule students, often two in parallel, had staged their exhibitions at *luftraum*, a space the size of a window display, rescuing a transit passage from its drabness using spatial and light installations. Works such as the brightly-lit atmosphere of Kerstin Cmelka's and Alina von Grumiller's *Kammer* (2000) took the passenger's quickly passing glance into account. Attracted by the conspicuously illuminated box, he or she discovered only upon coming close to the glass pane the row of suspended strips of film, which offered themselves, image for image, to a voyeuristic discovery using a magnifying lens.

In 2005, the *Peles*, on Elbestraße, created its discreet charm out of the ambiguity of being half living space and half public event. Thick smoke filled the air in Barbara Wolff's, Marc Cohen's, and Katharina Stöver's prewar apartment. A makeshift bar had been set up at the end of the hallway. Oriental carpets, antique furniture, and golden chandeliers transformed the adjoining room into a salon. At the same time, photographic wallpaper brought the manorial interior of a Romanian castle into the room, infusing it with a warm glow. Like an exotic coating, the strange setting enveloped the real living situation. Adopting the principle of collage, this staging fused a number of contexts and styles. A similarly eclectic architectural style is characteristic of the real castle of Peles, Romania, which served as a model and gave the project space its name. The title of the first of four room reconstructions in Frankfurt was *The Princess's Bedroom*. The magical scenery, in front of which festive concerts, dinners, and club evenings were held, disappeared when its residents moved out. Their concept of space was developed further in 2006 with *Peles Empire*, in London. And since May 2007, 900 photocopies have enveloped the living room at the Rudolf Schindler House in Los Angeles—architectural modernism here becomes the façade for



Luftraum



Peles

a neo-baroque disguise, and the latter, in turn, the background for additional artwork shown at *Peles Galerie*.

Five years earlier, another group of young Städel-schule students had already declared reproduction and imitation the principles of their site-specific actions. Situations from the contexts of art and clubbing were fragmentarily cited, and this doubling was moved into a new context. “A lack of interest in originality, a delight in displacement and distortion, ... and the desire for an aesthetically informed uprising”: these Michael S. Riedel and Dennis Loesch describe as the motives behind the *Oskar-von-Miller 16*, located in the Osthafen area. Their delight in distortion attracted special attention in the art world. On the occasion of the Gilbert & George exhibition at the Portikus, visitors met the performers a second time late at night, on neighboring Oskar-von-Miller-Straße. Hired actors who bore the names Gert & George doubled the living originals. The principle of mimesis was the point of departure for a lively event series—for instance, a movie evening with bootleg videos of Andy Warhol films, or The Who fans Riedel, Loesch, and their friends assumed the roles of the Mod stars. The *freitagsküche* (friday kitchen), located on the building’s upper floor, where gallery owner Michael Neff and artist

Tobias Rehberger, among others, prepared delicious dinners, acquired a cult following. Loesch/Riedel now operate the *freitagsküche* in Berlin. Frankfurt’s art scene is no longer conceivable without the second *freitagsküche*, organized by artists at Atelierfrankfurt (Hohenstauffenstr. 13-25).

In a residential area in Frankfurt-Bornheim, far away from the city’s central gallery area, Britta and Klaus Kamptner have initiated the exhibition space *Tschoperl*. As with rraum before, the private sphere of the Städel-schule students and siblings has become the site of permanent processes of transformation. If the playful installations composed of old furniture at the opening exhibition in July 2006 were intended to invite the viewers to lose their habitual reserve, Tris Vonna-Michell’s permanent performance whetted the listeners’ attention as he minutely altered his narrative with each speedy repetition, starting exactly every five minutes.

The operators of *ritter&staiiff* and Städel-schule students Karl Orton and Hendrik Zimmer offer the students and graduates of the Städel-schule they invite to Oppenheimer Straße 34 the spatial situation of a perfect White Cube, the preferred setting especially of galleries. Since February 2006, the cubic space, painted white and lighted by neon



freitagsküche

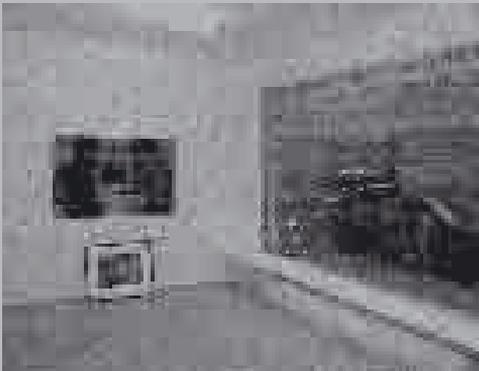


Tris Vonna-Michell, Tschoperl

tubes on the ceiling, has hosted exhibitions by, e.g. Maria Loboda, Kasper A. Pedersen, Pernille Kapper Williams, Sean Lynch, Martin Hoener, Kristoffer Frick, and Kerstin Cmelka.

The building at Stolzestraße 11 is the last remaining free space held by the former Frankfurt squatters' scene; Naneci Yurdagül did not want to cede the empty floors to a fashion store. "Here, we can react directly to the city's events." In order to ensure that works by Städelschule students and graduates can be shown in the inner city at least until the end of 2007, Yurdagül has founded the association *Freunde am Main* (Friends on the Main.) The academy of fine arts is supporting the exhibition space; the curator is responsible for expenses for materials. Yurdagül, a student at the Städelschule, conceives the *Stolze 11* as a performative space. Right now, the *Stolze 11* is being reinvented with every exhibition. Not only is the area behind the façade's windows being successively converted. On the second floor, Stefan Wieland's floor work creates the platform for a group exhibition scheduled to open in the fall of 2007, entitled *Gorillas in the Mist* with works by, among others, Stefan Wieland, Peyman Rahimi, Phillip Zaiser, Jacqueline Jurt, Martin Neumaier, Sebastian Stöhrer and Hans Petri.

*The Hell* is a light box measuring 50 by 50 centimeters, which Martin Neumaier, Sebastian Stöhrer, and Stefan Wieland made available to 16 artists, including Matthias Vatter, Phillip Zaiser, and Christian Zickler, during the winters of 2004/05 and 2005/06. After an exhibition in the rear building at Lahnstraße 22, the light box docked at various "neuralgic points" of Frankfurt's city center during the winter of 2005/06. As a modernist cube, Olaf Hackel's *Corinna* glowed in a tree across the street from what is now the Literaturhaus). Harald Pridgar's light box *martinasebastianolaf*, by contrast, emitted enough light and fire for a circle of close friends when they had a sausage barbecue at the Oberforsthaus (near the stadium). Not bound to any location, the light box will travel this winter—from Paris to Cape Town, *The Hell* intends to illuminate the night.



Stolze 11



The Hell



- Peggy Bahini
- Philipp Zaiser
- Jacqueline Aort
- Udo Baumgärtel
- Michael S. Riedel
- Tobias Rohberger
- Thomas Zipp
- Herbin Quella
- San-Maria Wilde
- Sergei Jensen
- Hans Petri
- Martin Deumier
- Sebastian Pfäfer
- Silke Wilsch
- Silke Wilsch

# COLLEAS IN REBEL

STÄDT. MUSIKSCHULE FRANKFURT AM MAIN  
 ERÖFFNUNGSPREMIERE 20. AUGUST 07, 19-22 UHR  
 LEITUNG: MICHAEL S. RIEDEL

---

# Auf gute Nachbarschaft

\_ Dietrich Koska

---

Städelschule und Städel Museum

Mittagspause in der Mensa der Städelschule. Bei herrlichem Frühlingswetter sitzen Mitarbeiter des Städel Museums bunt gemischt mit Angehörigen der Städelschule bei der Suppe. Ein Student sucht den Kontakt zu Privatdozent Dr. Jochen Sander, Kustos für *Gemälde Italien und südliche Niederlande bis 1800* am Museum, und hat eine spezielle Frage zum Grenzgebiet zwischen Religion und Kunstgeschichte. Es entspinnt sich eine angelegte Diskussion, beide gehen inspiriert (und gesättigt) wieder an die Arbeit.

Es sind solche kleinen Begegnungen, welche viel über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zweier bedeutender Kunsteinrichtungen erzählen. Mit großer Freude hätte dies sicherlich der Stifter beider Institutionen, Johann Friedrich Städel, zur Kenntnis genommen. Auf sein Testament geht der Stiftungsbrief vom 15. März 1815 zurück, in dem es unter § 2 heißt: „Zugleich“, also neben der Errichtung des Städel Museums, „verordne ich, dass Kinder unbemittelter dahier verbürgter Eltern ohne Unterschied des Geschlechts und der Religion, welche sich den Künsten und Bauprofessionen widmen wollen, zur Erlernung der Anfangsgründe des Zeichnens durch geschickte Lehrer (...) in der historischen- und Landschaftsmalerey, im Kupferstechen (...), ganz besonders aber in der Baukunst, und denen in das Kunstfach einschlagenden Wissenschaften unentgeltlich unterrichtet werden.“

Dieser kulturpolitischen Auftragsgrundlage fühlt sich die Städelschule bis heute verpflichtet. Sie umreißt das Programm unserer Hochschule bereits sehr deutlich, nur dass es heute freilich nicht mehr um das Erlernen der „Anfangsgründe“ geht. Beide Institutionen, Museum und Hochschule, blicken auf eine anderenorts ausführlich dargelegte<sup>1</sup> Geschichte zurück, die zum Teil gemeinsam verlief, zum Teil parallel, zum Teil auch unterbrochen wurde. Heute ist die Staatliche Hochschule für Bildende Künste, Städelschule, die bun-

desweit einzige kommunale Kunsthochschule. Alle anderen deutschen Kunsthochschulen werden von den jeweiligen Bundesländern getragen. Die Städelschule wird ausschließlich von der Stadt Frankfurt am Main finanziert, mit einem jährlichen Zuschuss von Euro 3,8 Mio. zum Gesamtetat von Euro 4,07 Mio. im Jahre 2007. Diese Alleinstellung bringt eine große Freiheit mit sich, welche im Falle der Landeszugehörigkeit vermutlich mit dem Argument der Gleichbehandlung aller Hochschulen eines Landes verwehrt bliebe. Die Hochschule zählt aktuell 153 Studierende aus 35 Ländern, die von 12 Professorinnen und Professoren aus 6 Ländern unterrichtet werden. Diese Kennzahlen sagen bereits viel über Realität und Atmosphäre an der Hochschule aus.

Naturgemäß haben Museum und Hochschule verschiedene Programmaufträge, die Zielgruppen sind unterschiedlich, die Wahrnehmung der Arbeit in den jeweiligen Öffentlichkeiten ebenso. Beiden gemein ist jedoch ihre Verortung in der kommunalen Kulturlandschaft, ohne sich jedoch auf diese zu beschränken; wie es sich für gute Leuchttürme gehört. Unverzichtbar und zugleich fest verankert in der Frankfurter Stadtgesellschaft ist der Freundesverein Städelschule Portikus e.V. Er begleitet ganz im Sinne des Stifters durch bürgerschaftliches Engagement die Arbeit der Städelschule und ermöglicht vieles, was sonst nicht zu finanzieren wäre. Zudem werden durch den unermüdlichen Einsatz seiner Mitglieder auch Türen geöffnet, die der Hochschule sonst verschlossen blieben.

Neben dem Städel Museum sind auch die weiteren Einrichtungen der Frankfurter Kunstlandschaft für das spezielle Klima an der Städelschule entscheidend. Wichtige Impulse gibt im Besonderen die enge Verbindung der Hochschule mit dem Museum für Moderne Kunst, dem Frankfurter Kunstverein und der Kunsthalle Schirn, sowohl für Studierende, als auch für Lehrende. Untrüg-



William Kendridge, Vorlesung im /  
*lecture in the Städelmuseum 2005*

liches Zeichen dafür ist die hohe Präsenz von Städelschülern/innen bei Ausstellungseröffnungen. Denn bekanntlich lassen sich Studierende zu nichts zwingen, sie wählen „the place to be“ nach eigenem Gusto aus.

Die Zusammenarbeit zwischen Städel Museum und Städelschule ist erfreulich wenig institutionell festgelegt, von den unterschiedlichen Rollen als Vermieter und Mieter, das Gebäude der Städelschule gehört dem Städelischen Kunstinstitut, einmal abgesehen. Beide Einrichtungen haben ihre eigene Verwaltung, ihre eigenen Förderer, ihren eigenen Rhythmus. Gleichwohl ergeben sich aus der Eigenständigkeit immer wieder gemeinsame Projekte und Bezugspunkte, die erahnen lassen, auf welche Möglichkeiten im Bedarfsfall noch zurückgegriffen werden könnte. Beispiele für solch schöne, kleine und sinnstiftende Projekte sind etwa die Max Beckmann-Stiftungsprofessur und die Absolventenausstellung.

Es ist für beide Institutionen eine große Bereicherung, mit William Kentridge im Jahre 2005 und Luc Tuymans 2007 renommierte Künstler als Gastprofessoren an die Städelschule und für eine Ausstellung im Städel Museum gewonnen zu haben. Die von William Kentridge als erstem Max Beckmann-Stiftungsprofessor präsentierte Abschlussausstellung *What will Come (Has Already Come)* erzählte eindrucksvoll von seiner Beschäftigung mit der Sammlung des Städel Museums und von seinen Begegnungen mit den Studierenden der Städelschule. In besonderer Weise wird so auch die Verpflichtung gegenüber der kommunalen Öffentlichkeit eingelöst, die Arbeit an der Hochschule zu präsentieren. Ähnlich funktioniert auch das Prinzip Portikus: Für jeden und vor allem für den bereits im üblichen Ausstellungsbetrieb erfahrenen Künstler, ist es besonders reizvoll, ergänzend zu der sehr speziellen Ausstellungserfahrung im Portikus an der Hochschule in Form von Vorträgen, Workshops oder Studiobesuchen

auch intensive Begegnungen mit (noch) studierenden Künstlern/innen zu erleben. Neben der Nachhaltigkeit der in der Ausstellung gezeigten Werke bleibt so das Gefühl, vielleicht etwas nachhaltig bei den Studierenden zurückgelassen zu haben.

Als letztes „Farewell“ der Institution Hochschule an die Studierenden ist die Absolventenausstellung gedacht. Seit dem Jahre 2003 ermöglicht das Städel Museum den Absolventen der Städelschule, ihre Arbeiten im Museum zu zeigen, und somit bereits das altehrwürdige Städel Museum in ihre Ausstellungsliste eintragen zu können. So wird neben dem alljährlichen „Rundgang“ der Hochschule auch die Absolventenausstellung als Leistungsschau öffentlich wahrgenommen.

Und letztlich gilt es noch jene ehemaligen Studenten/innen zu erwähnen, die an beide Institutionen zurückkehren. Zu einem „Heimatabend“ der besonderen Art geriet die Ausstellungseröffnung im Städel Museum zu *Arbeiten bis alles geklärt ist – Bilder 1984/85* des ehemaligen Städelschulprofessors Martin Kippenberger, der seinerzeit von dem Studentenvertreter Tobias Rehberger zu einer Gastprofessur eingeladen wurde. Die Antrittsvorlesung wurde damals durch den Kippenberger-Assistenten und jetzigen Städelschulprofessor Michael Krebber gehalten. Zugleich mit dem Neuzugang eines Kippenberger-Werkes in die Sammlung des Museums wurde an diesem Abend auch der Erwerb der Arbeit *Patria o Muerte* des jetzigen Prorektors der Städelschule, Professor Tobias Rehberger, gefeiert, naturgemäß in der Mensa der Städelschule.

1) vgl.: Verein Freunde der Städelschule e.V. (Hrsg.): Städel-schule Frankfurt/Main – Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule, Frankfurt/Main 1982; Hubert Salden (Hrsg.): Die Städelschule Frankfurt/Main von 1817 bis 1995, Frankfurt/Main 1995

---

# Good neighbors

\_ Dietrich Koska

---

Städelschule and Städelmuseum

Lunch break at the Städel's student cafeteria. In magnificent spring weather, employees of the Städel Museum and members of the Städel's sit in various groups, eating soup. A student chats up Dr. Jochen Sander, the museum's curator for *Painting Italy and Southern Netherlands before 1800*, with a particular question regarding the gray area between religion and art history. A lively discussion ensues, and both return to their work inspired (and sated).

Small encounters such as this one have much to tell about the past, present, and future of two important institutions of art. Johann Friedrich Städel, the benefactor who founded both institutions, would surely have registered it with great pleasure. The endowment letter of March 15, 1815, which originated in his testament, reads under § 2: "At the same time", that is, with the creation of the Städel Museum, "I decree that children of indigent parents who are of good local reputation, without respect to their sex or religion, who wish to devote themselves to the arts and architectural professions, be taught history and landscape painting, etching (...), and especially architecture and the sciences adjoining to the artistic profession by skilled teachers in order to learn the fundamentals of design."

The Städel's continues to honor this cultural-political mandate to this day, and it already quite clearly delineates the program of our academy; except for the fact that the focus is today no longer on learning the "fundamentals." Both institutions look back on histories that have been presented in detail elsewhere<sup>1</sup>, histories that were sometimes one shared history, sometimes ran in parallel, and sometimes were interrupted. Today, the public Academy for Fine Arts, Städel's, is Germany's only municipal art academy. All other German art academies are supported by the respective states; only the Städel's is funded exclusively by the city of Frankfurt am Main, with an annual grant of Euro 3.8M con-

tributing to the total budget of Euro 4.07M in 2007. This unique situation entails great freedom which would probably be lost if it were a state institution based on the argument that all institutions of higher education in a state be treated equally. The academy currently has 153 students from 35 countries, who are taught by twelve professors from six countries. These numbers already say a great deal about the realities and the atmosphere at the academy.

The museum and the academy naturally have different programmatic aims, their target audiences are different, as is the perception of their work among their respective audiences. Both have in common, however, that they have a firm place in the municipal cultural landscape, although as good beacons, they do not limit their effects to the city. Indispensable is the *Städel's Portikus e. V.* [Society of the Friends of the Städel's and the Portikus], firmly rooted in Frankfurt's society. Very much in agreement with the founder's ideas, the society accompanies the Städel's work with civic engagement, rendering much possible that would otherwise simply be unaffordable. At the same time, the indefatigable work of its members opens doors that would otherwise remain closed to the school.

Besides the Städel Museum, the other institutions of Frankfurt's artistic landscape are of equally decisive importance for the particular climate at the Städel's. Important impulses for both students and teachers result from the school's relations with the Museum of Modern Art, the Kunstverein, and the Kunsthalle Schirn, as is evident from the great numbers of Städel's students at exhibition openings. For as is well known, students will not be coerced, choosing "the place to be" according to their own gusto.

Cooperation between the Städel Museum and the Städel's is pleasantly little institutionally determined, aside from their respective roles as landlord and tenant,

the Städelschule's building is owned by the Städtisches Kulturinstitut. Both institutions have their own administrations, their own sponsors, their own rhythms. Nonetheless, their autonomy time and again leads to shared projects and points of reference that suggest the possibilities one might resort to, should the need arise. Examples for such neat, small, and meaningful projects are the Max Beckmann professorship and the graduating class exhibition.

Both institutions greatly profited from bringing renowned artists William Kentridge in 2005 and Luc Tuymans in 2007 to the Städelschule as visiting professors and engaging them for an exhibition at the Städel Museum. The concluding exhibition presented by William Kentridge, the first Max Beckmann professor, entitled *What will Come (Has Already Come)* presented a striking narrative of his engagement with the Städel Museum's collections and his encounters with students at the Städelschule. The academy thus also found a special way to honor its obligation to present its work to the municipal public. The Portikus in principle functions in a similar way: any artist, and especially one with experience in the traditional exhibition business, will find it especially stimulating when the special experience of showing at the Portikus is complemented by intensive encounters with artists who are (still) students in the forms of additional lectures, workshops, or studio visits. In addition to the impact of the exhibition, a feeling also remains that one may have left a lasting impression on the students.

The graduating class exhibition is intended as a "last farewell" from the academic institution to its graduating students. Since 2003, the Städel Museum has made it possible for the graduates of the Städelschule to show their work at the museum, which enables them to add the time-honored Städel Museum to their lists of exhibitions early in their careers. Besides the annual *Rundgang* at the academy,

the graduating class exhibition is seen by the public as another demonstration of the school's achievements.

And then, of course, we should mention also those former students who return to both institutions. It was a special sort of "homecoming" when the exhibition *Arbeiten bis alles geklärt ist—Bilder 1984/85* (Work till all questions have been answered—Paintings 1984/85) opened, showing works by Martin Kippenberger, formerly a professor at the Städelschule. Back in the day, Kippenberger had been invited for a visiting professorship by then student representative Tobias Rehberger. The inaugural lecture had been delivered by Michael Krebber, then Kippenberger's assistant and now a professor at the Städelschule. Together with the new acquisition of a work by Kippenberger, the museum and the school celebrated on this evening also the acquisition of the work *Patria o Muerte* by Tobias Rehberger, currently the Städelschule's pro-rector—of course at the Städelschule's cafeteria.

1) vgl.: Verein Freunde der Städelschule e.V. (Hrsg.): Städtische Schule Frankfurt/Main – Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule, Frankfurt/Main 1982; Hubert Salden (Hrsg.): Die Städelschule Frankfurt/Main von 1817 bis 1995, Frankfurt/Main 1995



---

# Werkstätten, Techniken und Materialien

---

Heute, im digitalen Zeitalter, erscheinen Fotografie und Film vielen überholt. Doch wenn Technologien veralten, werden sie zuweilen für Künstler auf neue Weise attraktiv. Das Obsolete übt offensichtlich eine künstlerische Anziehungskraft aus. Thierry de Duves bedeutender Aufsatz *When Form Has Become Attitude – and Beyond* (1994) untersucht die Kunsthochschule der Gegenwart jenseits des Bauhaus-Modells, das die Betonung eher auf Kreativität denn Talent legte (was für das ältere Modell der „Akademie“ typisch war), eher auf die dem Medium eigenen Qualitäten denn künstlerische Techniken und eher auf Erfindungskraft denn Nachahmung. Was geschieht nun, da das modernistische Modell des Bauhaus an Bedeutung verloren hat? Gewinnen Fragen der Technik vielleicht aufs Neue an Relevanz?

An der Städelschule glaubt niemand an eine Rückkehr zur alten Akademie, aber die klassischen Fragen der Technik werden ernst genommen. Engagierte Lehrer wie Nino Pezzella und Reinhard Kohler unterrichten in den Techniken des Zeichnens und Malens, Bernhard Schreiner lehrt Film- und Videoschnitt, Dana Zeisberger und Harald Pridgar geben Computerkurse für Grafikprogramme. Neben Ateliers und Werkstätten für Holzbearbeitung, Fotografie, Film, Kochen, Drucken und Radieren (unterrichtet u. a. von Sebastian Stöhrer, Jacqueline Jurt und Anja Coymans) hat die Städelschule jüngst ein Tonstudio für experimentelle Elektroakustik eingerichtet. Vielleicht weist die Betonung auf Techniken und auf die Erforschung des Materials einen Weg nicht nur in die Vergangenheit, sondern auch in die Zukunft. Eine Erkundung der Möglichkeiten, welche die Arbeit mit traditionellen und neuen Textilien bietet, hat in den Diskussionen über Architektur in jüngerer Zeit eine Schlüsselrolle gespielt, und es besteht kein Zweifel, dass neue Materialien unser Verständnis der gebauten Welt revolutionieren.

In today's digital era, photography and film seem outmoded to many. But when technologies grow old they sometimes become attractive to artists in a new way. There is obviously an artistic appeal to that which has become obsolete. Thierry de Duve's significant essay *When Form Has Become Attitude—and Beyond* (1994) explores the contemporary art school as a successor to the Bauhaus model, which emphasized creativity rather than talent (which was typical of the older "academic" model), the qualities inherent to a medium rather than artistic techniques, and invention rather than imitation. What happens today, when the modernistic Bauhaus model has played out its role? Do questions of technique perhaps gain a new importance?

At the Städelschule, no one believes in a return to the old academy, but the classical issues of technique are taken seriously by devoted instructors such as Nino Pezzella and Reinhard Kohler, who teach drawing and painting technique, by Bernhard Schreiner, who teaches film and video editing, as well as Dana Zeisberger and Harald Pridgar, who give courses in computer imaging programs. In addition to studios and workshops for wood, photography, film, cooking, printing, and etching techniques (taught by, among others, Sebastian Stöhrer, Jacqueline Jurt and Anja Coymans), the Städelschule has recently installed a sound studio for electro-acoustic experimentation. Perhaps an emphasis on techniques and material research can show a way into the future and not only into the past. Exploration into the possibilities of textiles, old and new, has played a key role in our recent architecture discussions, and there is no doubt that new materials are revolutionizing our understanding of the built world.

# Workshops, Techniques, and Materials

---



---

# Freunde der Städtelschule

---

— Städtelschule Portikus e.V. und Stiftung Städtelschule für junge Künstler

*Städtelschule Portikus e.V.* ist der gemeinsame Förderverein der Städtelschule und der zugehörigen Kunsthalle Portikus. Er ging Ende 2005 aus der Fusion des bereits 1973 gegründeten Vereins *Freunde der Städtelschule e.V.* mit dem 2002 ins Leben gerufenen *Portikus e.V.* hervor, um gemeinsam noch stärker zum Wohle der beiden Einrichtungen agieren zu können. Als originäre Aufgabe betrachtet der Verein die Unterstützung des Ausbildungsbetriebs an der Städtelschule und die Förderung von Ausstellungen im Portikus. Er unterstützt die beiden Institutionen durch das persönliche Engagement der Mitglieder und durch Anbahnung von Beziehungen zur Wirtschaft, zu weiteren Persönlichkeiten aus der Frankfurter Bürgerschaft, zu anderen kulturellen Institutionen sowie zur Politik. Liquide Mittel führt der Verein der Städtelschule und dem Portikus durch Gewinnung und Pflege von Sponsoren sowie durch gezielten Einsatz der eigenen finanziellen Ressourcen zu. Dazu gehört beispielsweise die Bezuschussung von Ausstellungskatalogen und sonstigen Publikationen. So leistete der Verein einen entscheidenden Beitrag zur Finanzierung des vorliegenden Buches. Hinzu kommen das Engagement für ausgewählte studentische Gruppenprojekte, die alljährliche Organisation der Rundgangpreise sowie die Vergabe des Absolventenpreises, um nur einige Beispiele zu nennen. Der Städtelschule Portikus e.V. steht allen kunstinteressierten Bürgerinnen und Bürgern offen

und bietet seinen Mitgliedern die Möglichkeit, das Leben an der Hochschule und die Arbeit des Portikus von innen kennen zu lernen und zu erleben, wie künstlerisches Schaffen sich heute sowohl im Entstehen als auch im professionellen Ausstellungsbetrieb realisiert.

Des Weiteren führte vor einigen Jahren die Verschärfung der öffentlichen Haushaltslage zur Gründung der *Stiftung Städtelschule für junge Künstler*. Diese bietet Mäzenen und Sponsoren die langfristige Möglichkeit, durch Erhöhung des Stiftungskapitals oder durch direkte Hilfe Studierende der Städtelschule, und somit die Kunst und Kultur von morgen, in ihrer Ausbildung und bei künstlerischen Projekten zu unterstützen. Die Stiftung wendet sich mit ihrem Anliegen vor allem an die Wirtschaft und an private Gönner. Sie vergibt Stipendien, fördert Kunstprojekte und unterstützt die Hochschule, ergänzend zur Arbeit des Städtelschule Portikus e.V., bei der Anschaffung von Werkmitteln sowie bei der Finanzierung von Gastvorlesungen und -vorträgen.

---

# Friends of the Städelshule

---

— Städelshule Portikus e.V. und Stiftung Städelshule für junge Künstler

*Städelshule Portikus e.V.* is the association of friends of the Städelshule and its affiliated exhibition space, the Kunsthalle Portikus. It was formed in late 2005, when the association *Freunde der Städelshule e.V.*, founded in 1973, merged with *Portikus e.V.*, created in 2002, in order to have even greater leverage in benefiting the two institutions. The association regards as its primary mission the support of education programs at the Städelshule and exhibitions at the Portikus. It supports these two institutions through the personal involvement of its members and by establishing contacts with businesses, other civic leaders in Frankfurt, other cultural institutions, and political circles. The association also supports the Städelshule and the Portikus with cash donations, which it raises by establishing and maintaining relations with sponsors, and with targeted contributions from its own financial resources. For instance, it subsidizes the production of exhibition catalogues and other publications; thus, the association made a decisive financial contribution to make the present book possible. In addition, it offers support for selected student group projects, organizes the annual prizes awarded during the exhibition of student work, and awards the graduate prize, to give only a few examples.

*Städelshule Portikus e.V.* is open to all citizens who take an interest in the arts, and offers its

members an opportunity to familiarize themselves with life at the academy and the work of the Portikus, and to experience how artistic production is realized today, both in the act of creation and in the professional exhibition business.

In addition, tighter public budgets a few years ago led to the creation of the *Stiftung Städelshule für junge Künstler*. This foundation offers patrons and sponsors the opportunity to lend lasting support to students at the Städelshule during their education and in their artistic projects, and thus to promote tomorrow's art and culture, by raising capital for the foundation or through direct support. The foundation solicits contributions primarily from businesses and private donors. It awards stipends, lends assistance to art projects, and supports the academy, in addition to the work of *Städelshule Portikus e.V.*, in the acquisition of supplies and with funding for visiting professorships and guest lectures.



---

Professoren/innen

**Professors**



---

# Ben van Berkel

\_ Niklas Maak

Architektur / Architecture



---

Ben van Berkel gehört mit Sicherheit zu den neuen Stars der europäischen Architektur. Sein Büro UNStudio, das er gemeinsam mit seiner Frau, der Kunsthistorikerin Caroline Bos, in Amsterdam betreibt, wurde früh mit einer spektakulären ein-armigen Brücke in Rotterdam bekannt; aber jetzt, wo das Team in Seoul ein Kaufhaus mit einem medial aufgerüsteten Paillettenkleid als Fassade gebaut hat; wo Ben van Berkel das Mercedes-Benz Museum in Stuttgart in eine revolutionäre technobarocke Dreifach-Betonspirale gesteckt hat, die im Juni 2006 eröffnet wurde; wo van Berkel für New Orleans eine Mediathek entwarf, die Gärten und Straßen in den Himmel reißt, als rase ein soeben eingeschlagener Blitz wieder aus dem Boden heraus: Jetzt wird UNStudio geradezu frenetisch gefeiert. Ihr Museum gehöre „zum Großartigsten, was in jüngster Zeit gebaut worden ist“, und künde „von einer neuen Epoche“, heißt es in Artikeln über das Paar. Was ist das für eine Epoche? Und was für eine Architektur? Van Berkel, geboren 1957 in Utrecht, arbeitete früher als Grafiker; entwarf Cover für Fernsehmagazine und Plakate, und dann lernte er den Archigram-Architekten Peter Cook kennen, der aufblasbare und wandernde Städte erfunden hatte, warf alles über den Haufen und ging nach London, um Architektur zu studieren. Mit Mitte zwanzig hatte er eine erfolgreiche Karriere als Grafiker hinter sich und war zweimal geschieden; schon damals war er mit allem schneller als andere.

Van Berkel hat drei Geschwister, ein Bruder ist Schauspieler, ein anderer Schlagzeuger, die Schwester Malerin, und auch Ben van Berkel geht, was wenige wissen, oft in sein Atelier und malt expressive Bilder, die an abstrakte Kalligraphie erinnern. Um die Hand und das Auge zu trainieren. Der Computer verführt, sagt er; viele Architekten: Viele Entwürfe würden austauschbar und kunstgewerblich, digitales Beaux-Arts. Der Computerfuturist als Skeptiker.

Van Berkel lernte bei Zaha Hadid, machte 1987 seinen Abschluss und baute die Brücke, die ihn berühmt machte, und zwar nicht nur deswegen, weil es noch nie einem Amsterdamer Architekten gelungen war, in Rotterdam ein derart prominentes Wahrzeichen bauen zu dürfen, sondern vor allem, weil die Konstruktion atemberaubend war; manche nannten sie auch „monströs“, was für van Berkel eher ein Ritterschlag war, denn er empfindet eine tiefe, architekturtheoretisch begründete Liebe zu Monstern. In seinem dreibändigen Grundlagenwerk *Move* zeigt er das Bild eines Monsters, das er „Manimal“ nennt und das eine im Compu-

ter generierte Chimäre aus einem Menschen-, einem Schlangen- und einem Löwenkopf ist. Das besondere am Manimal ist, dass es nicht, wie die guten alten Wolpertinger, zusammengeschaubt ist, sondern dass es seine Wurzeln verleugnet; die Formen fließen in der Computeranimation zu einer unteilbaren neuen Identität zusammen – und das ist es, was van Berkel daran als Denkmodell für das Entwerfen von Objekten interessiert: Dinge so zu verschmelzen, dass sie gewachsen aussehen, ohne dass man die Voraussetzungen und Abläufe dieses Wachsens erkennt.

Van Berkels Entwurfspraxis verweigert auch die letzte Klassifikation der antiken Metaphysik, die Dualität von Natürlichkeit und Künstlichkeit. Wenn die antike Ontologie die Frage nach der natürlichen oder künstlichen Herkunft eines Objekts immer für eine entscheidbare Frage halten musste, führt das Manimal eine neue Kategorie ein, einen surrealen Zwitter, der den pathetischen Gegensatz von Natur und Kunst als Denkfigur aufzulösen versucht. Ben van Berkel ist an Hybriden interessiert, nicht an Collagen. Was bedeutet das für die Architektur? Was aus dem Tiermenschkopf, der alle Grenzen leugnet, für die Architektur folgt, zeigte das Möbius-Haus, das Ben van Berkel für einen wohlhabenden Verleger entwarf. Das Haus ist ein paradoxes Objekt, ein unheimliches Heim und ein Angriff auf das, was man Wohnen nennt. Es ist ein Haus, wie man es im Traum sieht: Die Wände kippen und lösen sich auf, taumeln vorbei an plötzlich aufbrechenden Gängen. Benannt ist es nach dem von Ferdinand August Möbius 1840 erfundenen Streifen, dessen Ende, um 180 Grad gedreht, an den Anfang geklebt wird; heraus kommt eine Endlosschleife, bei der es kein Oben und kein Unten gibt, keine Innen- und keine Außenseite. Was passiert, wenn man die Wände eines normalen Wohnhauses an diesem Band entlangstrudeln lässt, das kein Innen und Außen kennt? Das war das Experiment. Ein Haus, das draußen und drinnen durcheinanderdreht. Manchmal dominiert rauer Beton, als sei man in einer Unterführung, manchmal erzeugt glattes dunkles Holz die behagliche Atmosphäre einer Segelbootkajüte. Es gibt enge Schluchten, Betonfelsvorsprünge, Lichtungen: Das Haus spielt Natur. Manchmal glaubt man, draußen im Park zu sitzen und auf das Haus zu schauen, so dünn und transparent ist die Glashülle, die den Garten vom Kamineck trennt, wo schräge Wände und Betonsitze vorbeitreiben wie Trümmer einer fröhlich zerfallenen Wohnkultur.

Design ist für UNStudio eine manische Lust auf alle Formen von synthetischer Grenzauflö-

sung. Da gibt es, in dem Buch *Move*, ein Koordinatensystem, auf der X-Achse sind Frauen aus Italien, Afrika, Vietnam und aus dem Nahen Osten angeordnet, auf der Y-Achse Männer aus den gleichen Ländern. Im Computer werden nun die Gesichter beider Achsen überlagert, der Afrikaner mit der Chinesin, der Italiener mit der Afrikanerin, und so fort. Was entsteht, sind seltsam schöne fremde Mischwesen, die ihre unheimliche Ausstrahlung auch daher beziehen, dass sie nicht Mann und nicht Frau, sondern präzise aus beiden Anteilen zusammengesetzte, androgyne Zwitterwesen sind, Hermaphroditen des Computerzeitalters. Und die Häuser von UNStudio sind nichts anderes, manches sieht aus, als sei es irgendwo in einer architektonischen Petrischale gewachsen und nicht entworfen worden. Auch das Mercedes-Benz Museum ist auf den ersten Blick unheimlich. Die Außenhaut verweigert, auf dem Foto betrachtet, jede Auskunft über seine Größe: Ist das Ding jetzt dreißig oder hundert Meter hoch? Keine Stockwerke sind erkennbar. Architektur ist da nicht Dekor der immergleichen Kiste, nicht die Trennung von innen und außen durch eine Membran namens Fassade, sondern ein Raumexperiment. Man betritt den Bau wie eine technoide Grotte, schaut in einen fünfzig Meter hohen leeren Kern, nimmt einen Fahrstuhl nach ganz oben, wo die Ausstellung der Fahrzeuge mit den ersten Wagen aus den 1880er Jahren beginnt; dann wandert man über eine dreifach verschränkte Spiralkonstruktion hinab über Plateaus, die sich zu Decken und Böden wölben, durch die Geschichte des Konzerns nach unten.

Zwei Erzählungen werden hier einander gegenübergestellt, zwei Raumerfahrungen treten in diesem Manifestbau gegeneinander an: die des Fahrstuhls und die der Spirale. Der Fahrstuhl ist gewissermaßen das Äquivalent des Flugzeugs; er transportiert seinen Benutzer auf dem kürzest möglichen Weg ans Ziel, und von diesem Weg sieht dieser nicht viel. Die Hochbauten des 20. Jahrhunderts wurden um Fahrstühle herum errichtet. Sie waren gestapelte, horizontal organisierte, in Etagen unterteilte Einheiten. Dieser bipolare Code des Hochbaus wird jetzt von Architekten wie Ben van Berkel und Rem Koolhaas geknackt, die das Hochhaus mit Spiralbauten ablösen, die keine Etagen, sondern nur noch Ebenen und Rampen, Seitenarme und Verschränkungen kennen.

Doch im Falle des Mercedes Museums wird mit der Abkehr von der gradlinigen Erzählung und dem überschaubaren Raumkontinuum auch einem neuen Evolutionsmodell Raum gegeben.

Die Entwicklung eines Objekts – hier des Autos – wird nicht linear als Geschichte der stetigen, bruchfreien Optimierung eines Ursprungsvehikels dargestellt, sondern als ein verzweigtes Spiel, in dem Zufälle, Fehler und ständige Kreuzungen eine große Rolle spielen: Gezeigt wird in den Kammern und auf Plateaus die ganze Bandbreite von Fahrzeugen, die aus dem Typus des ersten Motorwagens entstanden, inklusive bizarrer Formenauswüchse und Irrwege wie die „Haifischflossen“. Geschichte wird dank der Architektur anders erzählt und erfahrbar.

Van Berkels Museum ist das Werk eines neuen Computer-Barock, und das Gegenteil dessen, was in ihm gezeigt wird: Ein Mercedes bringt, mit Ledersitzen und Holzintarsien, das Versprechen wohnzimmerhafter Gemütlichkeit auf die Autobahn. Ben van Berkels Museum versucht umgekehrt, das Statische zu beschleunigen: Das Haus schwillt und windet sich, als habe es einen Turbomotor verschluckt, die Decke mutiert nahtlos zu Wänden, läuft in den Fußboden ein, lässt die Grenzen zwischen Wand, Boden und Decke so energisch verschwimmen, als wolle sie beweisen, dass Architektur doch lebendig ist.

Dieses hybridisierende Formspiel, die unentwirrbare „Créolité“ der Formen ist auch der Grundstein einer anderen Idee des Entwerfens, die Ben van Berkel als unermüdlicher, trotz Jetlags und Terminstress immer erstaunlich gut gelaunter Lehrer an der Frankfurter Städelschule zu einem entwurfstheoretischen Konzept, vor allem aber zu einer neuen experimentellen Entwurfspraxis ausbaut. Es ist auch Ben van Berkel und seinem Kollegen, dem aus Norwegen stammenden Architekturtheoretiker Johan Bettum, zu verdanken, dass sich die kleine Architekturklasse der Schule zu einer international renommierten Adresse entwickelt hat; bei den gemeinsam organisierten Tagungen und Workshops versammelte sich mit Beatriz Colomina, Stanford Kwinter und Mark Wigley die internationale Elite der Architekturtheorie. Das Spannende ist aber vor allem, dass van Berkel und Bettum etwas gelingt, woran viele größere Schulen bisher scheiterten: nicht unbedingt gegen, aber aus diesem amerikanischen Theoriemainstream heraus einen eigenen Diskurs über architektonische Form und Entwurf zu entwickeln, der stärker an europäische Denktraditionen anknüpft und auf dem Weg ist, im immer noch jämmerlich theorie-schwachen Deutschland ein neues architekturtheoretisches Kraftzentrum zu etablieren.

*Ben van Berkel ist seit 2001 Professor an der Städelschule.*

---

Ben van Berkel is surely among the new stars of European architecture. His office, UNStudio, which he operates in Amsterdam together with his wife, the art historian Caroline Bos, gained early notoriety with a spectacular single-pylon bridge in Rotterdam; but now that the team has built a department store with a media-enhanced sequined-dress façade in Seoul; now that Ben van Berkel has put the Mercedes-Benz Museum in Stuttgart, which opened in June, 2006, inside a revolutionary techno-baroque concrete triple spiral; now that van Berkel has designed, for New Orleans, a mediatheque that jerks gardens and streets into the sky as though a lightning, just having struck, were tearing back out of the ground: now UNStudio is celebrated almost frenetically. Their museum is among “the greatest things built in recent years” and announces “a new era,” articles about the couple declare. What sort of era is that? And what sort of architecture? Van Berkel, born in Utrecht in 1957, previously worked as a graphic designer, designing covers for TV magazines and posters, before meeting Archigram architect Peter Cook, who had invented inflatable and wandering cities, throwing everything out the window, and going to London to study architecture. In his mid-twenties, he had already abandoned a successful career as a graphic designer and had been divorced twice; even then, he was faster than others.

Van Berkel has three siblings, one brother is an actor, another one a drummer, his sister, a painter, and Ben van Berkel also (few people know this) frequently goes to his study and creates expressive paintings reminiscent of abstract calligraphy. To train his hand and his eye. The computer, he says, seduces many architects: many designs become exchangeable and arts-and-craftsy, digital Beaux Arts. The computer futurist as a skeptic.

Van Berkel studied with Zaha Hadid, graduated in 1987, and built the bridge that made him famous, and not just because no architect from Amsterdam had ever succeeded in gaining permission to build such a prominent landmark in Rotterdam, but most importantly because the construction was breathtaking; some called it “monstrous,” too, which van Berkel feels is actually an accolade, for he feels a deep love, founded in architectural theory, for monsters. In his three-volume foundational work *Move*, he shows the image of a monster he calls “manimal,” a computer-generated chimera composed of a human, a snake’s, and a lion’s head. What is special about

the manimal is that, unlike, the good old jackalope, its parts are not screwed together; it denies its roots; in the computer-generated animation, the forms flow into each other to form a new identity, and that is what makes it interesting to van Berkel as an intellectual model for the design of objects: to fuse objects such that they look as though they had grown, without rendering the preconditions and processes of this growth discernible.

Van Berkel’s design practice rejects even the last classification of classical metaphysics, the duality of the natural and the artificial. Whereas classical ontology was compelled to believe that the question whether an object was of natural or artificial provenance was always decidable, the manimal introduces a new category, a surreal hybrid that seeks to dissolve the pathos-laden opposition of nature and art as an intellectual trope. Ben van Berkel is interested in hybrids, not in collages. What does that mean for architecture? The Möbius House, which Berkel built for a wealthy publisher, demonstrates the consequences for architecture of the human-animal head that denies all borders. The building is a paradox object, an unhomey home and an attack on what is called living in a space. It is a house of the kind seen in dreams: the walls tilt and dissolve, stumble past corridors that suddenly break open. It is named after the band invented by Ferdinand August Möbius in 1840, whose end, rotated by 180 degrees, is attached to the beginning; the result is an endless loop that has neither up nor down, neither inside nor outside. What happens when you let the walls of an ordinary residential building eddy along this band, which knows neither inside nor outside? That was the experiment. A house that rotates outside and inside into each other. In some places raw concrete dominates, as though one were in an underpass; in some places polished dark wood creates the comfortable atmosphere of a yacht cabin. There are narrow gorges, concrete promontories, clearings: the house plays nature. Sometimes you believe you are sitting outdoors, in the park, looking at the house, that’s how thin and transparent the glass mantle is that separates the garden from the fireplace corner, where tilted walls and concrete seats drift past like the debris of residential interior design happily disintegrating.

Design, for UNStudio, is a manic pleasure taken in all forms of synthetic dissolution of borders. There is, in *Move*, a system of coordinates, with women from Italy, Africa, Vietnam, and the

Middle East placed on the X axis, and men from the same countries on the Y axis. Now, the faces from both axes, that of the African man and that of the Chinese women, that of the Italian man and that of the African woman, etc., are superimposed in the computer. The results are strangely beautiful hybrids, whose uncanny aura draws also on the fact that they are neither man nor woman but androgynous fusions precisely pixellated together from both components, hermaphrodites of the digital age. And the buildings by UNStudio are none different; some look as though they had grown somewhere in an architectural Petri dish and not been designed. The Mercedes-Benz Museum, too, is uncanny at first glance. The exterior skin, seen in a photograph, refuses any information about its size: is this thing thirty or a hundred meters tall? There are no discernible floors. Architecture is not a decoration of the ever-unchanging box, not the separation of inside and outside by means of a membrane called façade, but a spatial experiment. You enter the space like a technoid grotto, look into the inside of a hollow core fifty meters tall, take an elevator to the very top, where the exhibition of vehicles begins with the first cars from the 1880s; then you walk down through a triply interlaced spiral construction, across plateaus that bend to form ceilings and floors, and down through the history of the company.

Two narratives are contrasted here, two experiences of space compete in this manifesto building: that of the elevator and that of the spiral. The elevator, as it were, is the equivalent of the airplane; it transports its user to his destination along the shortest possible path, and he does not see much of this path. The tall buildings of the 20<sup>th</sup> century were constructed around elevators. They were stacked, horizontally organized units divided into floors. This bi-polar code of the high-rise is now being cracked by architects such as Ben van Berkel and Rem Koolhaas, who supplant the high-rise with spiral buildings that no longer know floors but only planes and ramps, lateral branches and entanglements.

Yet in the case of the Mercedes Museum, the turn away from linear narrative and an easily comprehensible spatial continuum makes possible a new evolutionary model. The development of an object, here, of the car, is represented not in linear fashion, as the steady and uninterrupted optimization of an original vehicle, but as a ramified play in which accidents, mistakes, and continual cross-breeding played a large role: the

chambers and plateaus exhibit the full spectrum of vehicles that arose from the type of the first motor car, including bizarre design outgrowths and aberrations such as the “shark fin.” The architecture permits a different narration and experience of history.

Van Berkel’s museum is the work of a new computer baroque, and the opposite of what is shown inside it: with its leather seats and wood paneling, a Mercedes brings the promise of living-room-like comfort to the highway. Ben van Berkel’s museum, by contrast, seeks to accelerate what is static: the house bulges and contorts as though it had choked on a turbo engine, the ceiling mutates seamlessly into walls, runs into the floor, blurs the borders between walls, floors, and ceilings with great energy, as though it wanted to prove that architecture is alive after all.

This hybridizing play of forms, the inextricable “Créolité” of forms, is also the cornerstone of a different idea of designing, which Ben van Berkel, an indefatigable teacher at Frankfurt’s Städelschule who is, despite jetlag and a crowded agenda, always in an astonishingly good mood, develops into a design-theoretical concept and especially into a new experimental design practice. We also have to thank Ben van Berkel, with his Norwegian-born colleague, the architecture theorist Johan Bettum, and others, for developing the school’s small architecture class into an internationally renowned address; for the conferences and workshops the two jointly organized, the international architecture theory elite congregated in Frankfurt, represented e.g. by Beatriz Colomina, Stanford Kwinter, and Mark Wigley. Yet the most exciting thing is that van Berkel and Bettum succeed in doing something at which bigger schools have so far failed: in developing, not necessarily against the American theory mainstream but from out of it, their own discourse on architectural form and design drawing more heavily on European intellectual traditions; it is moving toward the establishment, in Germany, a country that still suffers from theoretical asthenia, of a new center of architecture-theoretical forces.

*Ben van Berkel is a professor at the Städelschule since 2001.*

---

# Daniel Birnbaum

\_ Vanessa Joan Müller

Kunstvermittlung und Philosophie /  
Curatorial Practice and Philosophy



Dass das Lehren von Kunst nicht allein mit der Vermittlung von Kunst zu tun hat, ist eine der Prämissen an der Städelschule, seit Daniel Birnbaum im Jahr 2001 zu ihrem Rektor berufen wurde. In seinen Seminaren liest und diskutiert er mit Studenten Texte von Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Michel Foucault, Gilles Deleuze oder Giorgio Agamben. Aber auch auf Projektebene stehen die Zeichen auf Interdisziplinarität und Wissensvermittlung über die Kunstgeschichte und -theorie hinaus. Während der Manifesta 4 in Frankfurt verwandelte Birnbaum mit Jochen Volz und Dirk Fleischmann die Städelschule in ein internationales Camp für Kunststudenten aus ganz Europa, das den Begriff der Gastfreundschaft aus unterschiedlichen Perspektiven, von der ganz pragmatischen bis zur philosophischen, beleuchtete. Gemeinsam mit Isabelle Graw gründete er das Institut für Kunstkritik, das das Schreiben über Kunst aus seiner Randexistenz in den Feuilletons herausholen und zu einer zentralen Säule im Verhältnis von Kunstproduktion und Kunstvermittlung erheben will.

Dieses breite, theoretisch fundierte Interesse liegt sicherlich daran, dass Birnbaum selbst auf vielen Gebieten unterwegs war, bevor er nach Frankfurt kam. Eigentlich ist er ein kosmopolitischer Intellektueller alter Schule, der Philosophie, Kunstgeschichte und Vergleichende Literaturwissenschaften in Stockholm, Berlin und an der Columbia University in New York studiert, als Übersetzer Romane von Thomas Bernhard sowie Schriften von Wittgenstein, Novalis und Heidegger ins Schwedische übertragen, als Kunstkritiker für Zeitschriften wie *Frieze*, *Parkett* und *Artforum* gearbeitet und 1997 seine Dissertation über die Phänomenologie Edmund Husserls veröffentlicht hat. Mit der Zeit wurde das Verhältnis von Theorie und Praxis intensiver und die bildende Kunst trat an die erste Stelle. Von 1996 bis 1998 arbeitete Birnbaum als Dozent für Kunsttheorie am University College of Art, Craft and Design in Stockholm, anschließend wurde er Direktor des internationalen Atelierprogramms IASPIS, ebenfalls in Stockholm. Hier traf die aktuelle künstlerische Praxis auf produktive Weise auf die diskursive Reflexion über Kunst als eines der zentralen Denkmodelle unserer Zeit. IASPIS war und ist ein Ort, an dem sich die projektbezogene Arbeit an neuen Werken und das Nachdenken über zeitgenössische Kunst an sich auf genuine Weise begegnen.

Auch die Städelschule, trotz ihrer überschaubaren Größe zurzeit eine der attraktivsten Kunstakademien, wurde unter Birnbaum zu einem Anziehungspunkt für Studierende aus aller Welt. Er hat einen Generationswechsel unter den Profes-

soren vollzogen und das internationale Profil mit der Berufung von Künstlerinnen und Künstlern wie Michael Krebber, Wolfgang Tillmans, Simon Starling, Mark Leckey, Willem de Rooij und Martha Rosler gestärkt. Auch die Ausstellungen im Portikus, dessen Direktor Birnbaum ist, versammeln international Bekanntes wie viel versprechende neue Positionen. Die Liste ist lang und abwechslungsreich: etablierte Größen wie Gilbert & George stehen neben jungen Künstlern, experimentelle Projekte wie die mehrwöchige von Rirkrit Tiravanija ins Leben gerufene Veranstaltungsreihe mit Kochwettbewerben, Vorträgen und Live-Musik neben klassischen White-Cube-Präsentationen. Dass der alte Portikus hinter der historischen Fassade bald nach Birnbaums Antritt der Rekonstruktion der Bibliothek weichen musste, hat dem Konzept eines an die Städelschule angeschlossenen Ausstellungsraumes nicht geschadet. Gerade die Interimszeit am Weckmarkt in einem wesentlich kleineren Raum war intensiv und von innovativen Projekten geprägt. Der Neubeginn auf der Maininsel markiert einen weiteren Schritt in der Erfolgsgeschichte dieser wandlungsfähigen Institution, die stets mehr war als nur ein Ausstellungsraum.

Und doch hat man den Eindruck, dass das Lehren und Verwalten, das Strukturieren und Vernetzen für einen umtriebigen Menschen wie Daniel Birnbaum noch nicht genug Arbeit ist. Seit 1998 ist er Redaktionsmitglied der renommierten amerikanischen Kunstzeitschrift *Artforum* und schreibt regelmäßig Essays und Artikel. Als Ko-Kurator hat er an der Yokohama Triennale 2001 mitgewirkt, an der Venedig Biennale 2003 und an der ersten Moskauer Biennale, die 2005 stattfand. Junge Absolventen der Städelschule waren meist dabei, wie auch sonst die Förderung jener Künstlerinnen und Künstler, die in Frankfurt Kunst studiert haben, auf unkomplizierte Weise zu Birnbaums Mission zu gehören scheint. Die Kunstzeitschrift *Monopol* hat ihn deshalb zum wichtigsten Kurator des Jahres 2007 gewählt. Das bringt zusätzliche Aufmerksamkeit; tatsächlich ist Birnbaum aber kein Anhänger der These, dass der Kurator mittlerweile dem Künstler den Rang abgelaufen hat. Er versteht sich ganz klassisch als Vermittler und Ermöglicher, der das Format Ausstellung der gegenwärtigen künstlerischen Produktion anpasst und möglichst gute Rahmenbedingungen schafft. Dass auch die Rahmenbedingungen der Städelschule ein wichtiges Element im globalen Kunstbetrieb markieren, versteht sich für ihn deshalb ganz von selbst.

*Daniel Birnbaum ist seit 2001 Professor und Rektor an der Städelschule.*

That teaching art involves more than merely the communication of art has been one of the premises at the Städelschule since Daniel Birnbaum was appointed its rector in 2001. In his seminars, he and his students read and discuss writings by Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Michel Foucault, Gilles Deleuze, or Giorgio Agamben. And at the project level, too, all signs point toward interdisciplinary work and the mediation of knowledge beyond the history and theory of art. During Frankfurt's Manifesta 4, Birnbaum converted the Städelschule into a camping ground for art students from all over Europe where light was shed on the concept of hospitality from diverse angles, ranging from the very pragmatic to the philosophical. With Isabelle Graw, he is founder of the Institute for Art Criticism, which aims to lead writing about art out of its marginalized existence in the culture pages and elevate it to the status of a central pillar of the interrelation between artistic production and the communication of art.

This broad and theoretically founded range of interests is certainly a consequence of the fact that Birnbaum himself was a traveler in many fields before coming to Frankfurt. He really is an old-school cosmopolitan intellectual; he studied philosophy, art history, and comparative literature in Stockholm, Berlin, and at Columbia University, New York, translated novels by Thomas Bernhard as well as writings by Wittgenstein, Novalis, and Heidegger into Swedish, worked as an art critic for magazines such as *Frieze*, *Parkett*, and *Artforum*, and in 1997 published his dissertation on Edmund Husserl's phenomenology. Over time, the relation between theory and practice grew closer, and the visual arts moved to the foreground. Between 1996 and 1998, Birnbaum taught art theory at University College of Art, Craft and Design in Stockholm, whereupon he became director IASPIS, also in Stockholm, an international studio program that fostered productive encounters between contemporary artistic practice and discursive reflection upon art as one of the central intellectual models of our time. IASPIS was and continues to be a place where work on projects of new artwork genuinely meets the contemplation of contemporary art as such.

Despite its modest size, the Städelschule under Birnbaum's leadership has similarly come to draw students from all over the world, and is today one of the most attractive academies of art. Birnbaum has implemented a policy of appointing younger faculty and heightened the school's

international profile by attracting artists such as Michael Krebber, Wolfgang Tillmans, Simon Starling, Mark Leckey, Willem de Rooij, and Martha Rosler. Exhibitions at the Portikus, where Birnbaum is director, equally bring recognized international artists and promising new positions together. The list is long and varied: established influential artists such as Gilbert & George appear next to young artists, experimental projects such as the multi-week event series including cooking competitions, lectures, and live music initiated by Rirkrit Tiravanija next to classical presentations in the white cube. That the old Portikus behind its historical façade had to give way to the reconstruction of the library at the site soon after Birnbaum took office has done no harm to the concept of an exhibition space affiliated with the Städelschule. Especially the interim period, when the Portikus opened in a much smaller space on Weckmarkt, was intense and characterized by innovative projects. The fresh start on the Main Island marks another stride in the success story of this versatile institution, which has always been more than just an exhibition space.

And yet one gets the impression that, many-sided as Daniel Birnbaum is, teaching and administrative duties, creating structures and networks are not yet enough work for him. He has been a member of the editorial board of the renowned American art journal *Artforum* since 1998, and regularly writes essays and articles. He was involved as a co-curator in the 2001 Yokohama triennial, the 2003 Venice biennial, and the first Moscow biennial, held in 2005. In most cases, young Städelschule graduates were among the artists whose work was shown, as in general the promotion of artists who have studied in Frankfurt seems to be an unproblematic part of Birnbaum's mission. For this reason, the art magazine *Monopol* elected him the most important curator of 2007. That brings additional attention, and yet Birnbaum is in fact not an adherent of the notion that the curator has by now pushed the artist out of the limelight. He understands himself, in quite classical terms, as a mediator; someone who makes things possible, who adapts the format of the exhibition to the contemporary artistic production and creates the best possible framework for its products. It thus goes without saying for him that the framework of the Städelschule also constitutes an important element in the international art world.

*Daniel Birnbaum is a professor at and the rector of the Städelschule since 2001.*

---

# Ayşe Erkmen

— Vanessa Joan Müller

Freie Bildende Kunst/Fine Art



---

*Shipped Ships* nannte sich Ayşe Erkmen's Projekt, das sie im Sommer 2001 in Frankfurt realisierte. Drei Fährschiffe mitsamt Personal aus Venedig, Istanbul und dem japanischen Shingu ließ sie nach Frankfurt transportieren, wo diese für sechs Wochen einen regelmäßigen Fährverkehr auf dem Fluss etablierten. Die kontingente Grenze zwischen Kunst und Alltag wurde von *Shipped Ships* souverän überschritten – Erkmen's "Dienstleistungskunst" offerierte nicht nur eine veränderte Sicht auf die Stadt, die sich selten vom Wasser aus betrachten lässt, sondern auch eine neue Form öffentlichen Nahverkehrs. Zwischen den Stadtteilen ergaben sich Verbindungslinien, frühere Anlegestellen wurden reaktiviert. Die Fährschiffe funktionierten vor allem jedoch als kulturell distinkte Objekte, die Einblicke in fremde Alltagsorganisationen gaben.

Dass man die Fährschiffe unabhängig von ihrer funktionalen Einbindung in das Schifffahrtswesen auch als Skulpturen betrachten konnte, entspricht Erkmen's Begriff bildhauerischer Eingriffe in die Wirklichkeit, die nicht nur Wahrnehmung modifizieren, sondern neue Handlungsmodelle offerieren und historische Prozesse in bildmächtigen Objekten verlebendigen. Sie versucht bei jedem Projekt, den Ort zu betrachten, seine Bedingungen zu erkunden und das Wichtigste zu finden, das aus der Perspektive des Außenstehenden dort gebraucht wird. Der logistische Aufwand des Projektes um die selbst auf Schiffen nach Frankfurt transportierten Fähren war zudem Teil von Erkmen's Strategie, sich von den Zwängen des Pragmatismus zu befreien und das der Wirklichkeit eingeschriebene Potenzial künstlerischer Betrachtungsweise temporär aufscheinen zu lassen. Ein Schiff, das ein anderes Schiff benötigt, um den Ozean zu überqueren, wirkt dysfunktional und skulptural zugleich. „Ich finde es sehr spannend, dass die Schiffe reisen konnten und dass sie Reisende an Bord größerer Schiffe waren. Dass sie andere Länder gesehen haben,“ erzählte Ayşe Erkmen einmal in einem Interview. Allein der Transport der Schiffe bildete das Motto dieses Werks. Die Passagierschiffe selbst behielten ihre Funktion, ihre Besatzung und Bedeutung. Nur der Ort veränderte sich.

Diese Art des ebenso aufwendigen wie spektakulären Transports erinnert an ihre wohl bekannteste Arbeit, als sie im Rahmen der *Skulptur-Projekte* in Münster 1997 Skulpturen aus dem Depot des Westfälischen Landesmuseums im Hubschrauber über den Dom hinweg auf das Dach des Museums befördern ließ. Auch hier war Erk-

men auf der Suche nach dem einzig möglichen Weg, dem dringlichsten Weg, den Dingen jene Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, die sie in einer bestimmten Situation benötigen.

Vor der dauerhaften Existenz eines Kunstwerks hingegen hat sie regelrecht Angst. „Selbst wenn das Kunstwerk dauerhaft existiert, gibt es Veränderungen durch die Jahreszeiten, die das Moment seiner permanenten Präsenz zurücknehmen.“ Auch die explizit künstlerische Qualität eines Kunstwerks ist für Erkmen sekundär – „Meist bevorzuge ich es, wenn es gar nicht als Kunstwerk erkannt und für etwas anderes gehalten wird. Was mich wirklich interessiert, ist die fließende Grenze zwischen dem Kunst-Sein und dem Nicht-Kunst-Sein.“ Solche transitorischen oder undefinierten Situationen, bei denen man nie sicher sein kann, ob es sich um Kunst handelt oder etwas unbestimmt anderes, machen ihre Werke nicht unbedingt leicht zugänglich. Andererseits ist man mit ihnen an Orten konfrontiert, wo man mit der Präsenz von Kunst nicht unbedingt rechnet und in der Begegnung mit einer subtil verschobenen Wirklichkeit neue Erkenntnisse gewinnt. Tatsächlich sind Erkmen's Arbeiten meist temporäre Eingriffe in die Wirklichkeit. Sie positionieren sich für eine bestimmte Zeit an einem bestimmten Ort, ohne sichtbare Spuren zu hinterlassen, verorten sich präzise im Raum, reflektieren ihr lokales und historisches Potenzial und eröffnen die zeitweise Möglichkeit der Veränderung. Die beiden Tiger, denen Ayşe Erkmen in der Essener Kokerei Zollverein im Rahmen ihres Projektes *Ketty und Assam* ein temporäres Gehege gebaut hat, sind längst wieder zuhause, die Fährschiffe von *Shipped Ships* in ihren Heimathäfen. Dieses Verhältnis von Reise und Rückkehr ist ein wichtiger Aspekt ihrer Arbeit, so wie sie selbst sich zwischen den Orten bewegt und in Istanbul ebenso wie in Berlin lebt.

Ayşe Erkmen hat von 2000 bis 2006 an der Städelschule unterrichtet, neue Formen der Bildhauerei jenseits statischer Objektproduktion etabliert und ihr Atelier W 12 in einen Ausstellungsraum für ihre Studentinnen und Studenten umfunktionierte. Anlässlich der 7. Istanbul Biennale ist sie mit ihnen in ihre Heimatstadt gefahren und hat für sie in der Technischen Universität ein eigenes, das kulturelle Terrain erkundendes Ausstellungsprojekt konzipiert – Teil der Biennale und doch autonom, für ein paar Wochen sichtbar und dann wieder verschwunden, grenzüberschreitend und kosmopolitisch wie ihre eigene Kunst.

*Ayşe Erkmen war von 2000 bis 2006 Professorin an der Städelschule.*

*Shipped Ships* was the title of the project Ayşe Erkmen realized in Frankfurt in the summer of 2001. She had three ferries and their crews shipped from Venice, Istanbul, and Shingu (Japan) to Frankfurt, where they established for a period of six weeks a scheduled service on the river. *Shipped Ships* confidently overstepped the contingent border between art and the everyday—Erkmen’s “service art” offered not only an altered view of the city, which one rarely sees from the water, but also a new form of public transportation. Connections emerged between different neighborhoods, former landings were reactivated. Yet the ferries functioned above all as culturally distinct objects that offered glimpses into foreign organizations of the everyday.

That one could also regard ferries, independent of their functional integration into the world of shipping, as sculptures is a consequence of Erkmen’s notion of sculptural interventions into reality, interventions that not only modify perception but also offer new models of action and bring historical processes to life in imagistically powerful objects. In every project, she attempts to examine the site, to explore its conditions, and to find the most important thing that is, from the outsider’s perspective, needed there. The logistical complexity of the project involving the ferries, shipped to Frankfurt in turn on other ships, was moreover part of Erkmen’s strategy of breaking through the compulsions of pragmatism and letting the potential of an artistic regard, inscribed into reality, emerge for a brief time. A ship that requires another ship to cross the ocean appears dysfunctional and sculptural at the same time. “I find it very exciting that the ships could travel, and that they were travelers on board of bigger ships. That they saw different countries,” Ayşe Erkmen once said during an interview. The transportation of the ships alone formed this work’s motto. The passenger ships themselves retained their function, their crew, their meaning. Only the site changed.

This kind of transportation, as expensive as it is spectacular, is reminiscent of her probably best-known work, a part of the 1997 *Münster Skulptur.Projekte*, during which she had sculptures from the Westfälisches Landesmuseum’s storage taken by helicopter across the cathedral and onto the museum’s roof. Here, too, Erkmen was seeking the only possible way, the most urgent way to secure that attention to things which they require in a certain situation.

By contrast, she is positively afraid of the permanent existence of a work of art. “Even if the

work of art endures, there are changes with the seasons that diminish its momentum of permanent presence.” Likewise, the explicitly artistic quality of a work of art is of secondary importance to Erkmen—“in most cases, I prefer that it not be recognized as a work of art at all, and be perceived as something else. What I am really interested in is the fluid border between being-art and not-being-art.” Such transitory or indeterminate situations, where one can never be sure whether it is art or some undefined other, do not necessarily make her works easily accessible. On the other hand, one is confronted with them at sites where one does not necessarily expect art, and gains new insights in the encounter with a subtly displaced reality. In fact, Erkmen’s works are in most cases temporary interventions into reality. They position themselves, for a certain amount of time, at a certain site, without leaving visible traces, assuming a precise location in space, reflecting its local and historical potential, and opening up a fleeting possibility of change. The two tigers for which Ayşe Erkmen built, as part of her project *Ketty und Assam*, a temporary enclosure at the Zollverein coking plant in Essen, have long returned home, the ferries of *Shipped Ships* are back in their home ports. This relation between traveling and returning is one important aspect of her work, just as she herself travels between places, living in Istanbul as well as Berlin.

Ayşe Erkmen taught at the Städelsschule between 2000 and 2006, establishing new forms of sculpture beyond the production of static objects, and transforming her studio W 12 into an exhibition space for her students. For the 7<sup>th</sup> Istanbul Biennial, they joined her on a trip to her hometown, where she conceived a special exhibition project for them at the Technical University, exploring the cultural terrain—a part of the Biennial and yet autonomous, on view for a few weeks only, then to disappear, traversing borders and cosmopolitan like her own art.

*Ayşe Erkmen was a professor at the Städelsschule from 2000 until 2006.*

---

# Isabelle Graw

\_ Vanessa Joan Müller

**Kunstgeschichte und Kunsttheorie/Art History and Art Theory**



Mit Isabelle Graws Professur hat die Kunsttheorie einen festen Platz im Seminarprogramm der Städelschule erhalten. Nicht nur das Lesen und Diskutieren wichtiger Texte, auch das Betrachten von Kunst als Bestandteil eines ausdifferenzierten Gefüges oft widerstreitender Kräfte gehört hierzu. Marktmechanismen, die Anforderung unserer ökonomisch geprägten Gegenwart an Künstler, sich selbst zu optimieren, aber auch ihr Gestaltungsspielraum als soziale Akteure hat Graw wiederholt in ihren Seminaren und Vorlesungen thematisiert. Selbst aus dem Bereich Kunstkritik kommend, hat sie das Verhältnis von Kunst und Kritik dahingehend forciert, dass es kein Außen gibt, das den Fokus auf die Kunst richtet, sondern die Standortbestimmung selbst Teil der Betrachtung ist.

Schon früh hat Isabelle Graw für Magazine wie *Wolkenkratzer Art Journal* und *Artforum* geschrieben, bis sie dann 1990 gemeinsam mit Stefan Germer die Zeitschrift *Texte zur Kunst* gründete, deren Herausgeberin und Redakteurin sie seither ist und deren Thesen zu Theorie und Praxis immer wieder für Diskussion sorgen. An der Städelschule hat sie im Sommer 2003 zusammen mit Daniel Birnbaum das Institut für Kunstkritik eingerichtet, das sich mit der Praxis der Kunstkritik und ihren disziplinären Bezügen auseinandersetzt. Vorträge von Kunsthistorikern, Kritikern und schreibenden Künstlern wie W.J.T. Mitchell, Paolo Virno und Jutta Koether und Diskussionen mit Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois und Helmut Draxler haben den internationalen philosophischen und kunsthistorischen Diskurs nach Frankfurt geholt. Programmatisch unter Adornos Diktum „Darum muss jegliche Theorie der Kunst zugleich Kritik an ihr sein“ gestellt, versucht das Institut dem Begriff der Kritik aus der Perspektive aktueller Kunstproduktion neue Facetten abzugewinnen.

Auch Isabelle Graws eigene Vorlesungen und Seminare widmen sich Themen, die man nicht unbedingt auf dem Lehrplan einer Kunstakademie vermutet, die aber zeigen, wie eng das zeitgenössische Kunstschaffen mit anderen soziologischen und politischen Feldern verklammert ist: die Geschichte des Automatismus, das Verhältnis von Kunst, Markt und Mode oder das politische Potenzial zeitgenössischer Kunst. Dass künstlerische Praxis nicht nur auf externe Resonanz stößt, sondern ihrerseits einen theoretischen Horizont entfaltet, gehört ebenfalls zu den Prämissen von Graws vermittelnder Praxis, die das Sprechen der Studierenden über die eigenen Werke oder das Verfassen kunstkritischer Texte ganz selbstverständlich umfasst. Sogar für Experimente mit „écriture automatique“ ist hier Platz.

Drei Semester lang hat sie mit Studentinnen und Studenten Adornos *Ästhetische Theorie* gelesen und in einem Lektüre-Seminar seine komplexen Aussagen zu Ästhetik und Kultur auf ihre Tauglichkeit hinsichtlich zeitgenössischer Kunstproduktion befragt. Das Eintauchen in die komplizierte Sprachwelt Adornos einerseits und die Weigerung des Textes andererseits, sich auf konkrete Beispiele anwenden zu lassen, machen gemeinsame Lektüren wie diese zwar nicht einfach, auf jeden Fall aber produktiv im Sinne der Auseinandersetzung mit Theorie und der Fragwürdigkeit ihrer Applizierbarkeit. Adorno und die künstlerische Praxis: Hier bestehen für Graw mögliche Anknüpfungspunkte an die konkrete Gegenwart. Gesellschaft ragt in die Kunst hinein, ökonomisches Rentabilitätsdenken vermag hingegen nur wenig über Kunst oder die künstlerische Ausbildung auszusagen. Gesellschaft wiederum tritt bei Adorno über das künstlerische Material in die Kunst hinein. So entsteht eine Produktionsästhetik, die in gezielter Versuchsanordnung die Hingabe an das Material erprobt.

Ihre Dissertation hat Isabelle Graw den Erfolgsstrategien von Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts in einer noch immer männlich dominierten Kunstwelt gewidmet. Auch sonst geht es ihr immer wieder um künstlerische Strategien, die widerständig und effizient zugleich sind. Konsequenz stand denn auch die Figur Bartleby aus der gleichnamigen Erzählung von Herman Melville mit ihrer kategorischen Verweigerung gegenüber den Anforderungen der Gesellschaft im Zentrum eines Seminars, das den berühmten Satz von Bartleby „Ich möchte lieber nicht“ in den Kontext künstlerischer Produktion rückte. Überlegungen zu klassischen Positionen so genannter „marktreflexiver Kunst“, die sich ihrer Rolle in einem vom Kunstmarkt dominierten Betriebssystem bewusst ist, prägten eine Vorlesungsreihe. Die in Zusammenarbeit mit dem Institut für Sozialforschung veranstaltete Konferenz *Under Pressure* im Sommer 2007 widmete sich schließlich dem prekären Status des Künstler-Seins und möglichen Flucht- und Ausstiegsszenarien. Bei Isabelle Graw ist das Studieren von Kunst selbst zentraler Gegenstand einer Lehre, die Denkanstöße vermitteln und das Bewusstsein für die – zukünftige – Rolle als Künstler/in zu schärfen sucht. Viel Theorie, aber auch viel Inspiration, und das nicht nur für die Städelschule: Beliebt sind ihre Veranstaltungen auch bei Nicht-Studenten.

*Isabelle Graw ist seit 2001 Professorin an der Städelschule.*

With Isabelle Graw's appointment as professor, art theory has been given a permanent place in Städelschule's curriculum. This includes not only readings and discussions of important texts but also the contemplation of art as a component in a highly differentiated ensemble of often conflicting forces. In her seminars and lectures, Graw has repeatedly addressed market mechanisms, the way today's predominant economic considerations demand of artists to optimize themselves, but also the leeway for creation they enjoy as social actors. Graw, who has long been an art critic, has pushed the relation between art and art criticism toward the recognition that there is no outside position that would focus on art; rather, the identification of one's vantage point is itself part of the observation.

Isabelle Graw began early on to write for magazines such as *Wolkenkratzer Art Journal* and *Artforum* before founding in 1990, together with Stefan Germer, the journal *Texte zur Kunst*, whose publisher and editor she has since been; the journal's theses have frequently spawned lively debate. In the summer of 2003, she and Daniel Birnbaum created the Institute for Art Criticism at the Städelschule, which examines the practice of art criticism and its relations with other disciplines. Lectures by art historians, critics, and artists who write, such as W.J.T. Mitchell, Paolo Virno, and Jutta Koether, and debates with Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois, and Helmut Draxler have brought the international philosophical and art-historical discourse to Frankfurt. According to its programmatic motto, Adorno's dictum that "every theory of art must at the same time be the critique of art," the institute attempts to discover new facets of the concept of art criticism from the perspective of contemporary artistic production.

Isabelle Graw's own lectures and seminars similarly address subjects that one might not expect to find in the curriculum of an art academy; subjects that show, however, how closely the contemporary production of art is entwined with other social and political fields: the history of automatism, the interrelations of art, market, and fashion, or the political potential of contemporary art. That artistic practice not only creates external resonance but unfolds a theoretical horizon of its own is another premise of Graw's mediating practice, which includes, as a matter of course, that the students speak about their own works and write essays in art criticism. There is even space for experimentation with "écriture automatique."

For three semesters, she and the students in her reading class read Adorno's *Aesthetic Theory* and analyzed his complex statements on aesthetics and culture with respect to their suitability to the contemporary production of art. The immersion in Adorno's complicated linguistic universe on the one hand, and the text's refusal to be applied to concrete examples on the other, make reading and discussing his work not easy but certainly productive for an engagement with theory and with the question of its applicability. Adorno and artistic practice: the question offers, to Graw's mind, possible points of departure for an examination of concrete aspects of the present. Society obtrudes into art, whereas the economic thinking of profitability has little to say about art or about the education of artists. Society, in turn, enters art, in Adorno, through the artist's materials. An aesthetic of production emerges that tests, in a focused experimental arrangement, its devotion to the materials.

Isabelle Graw's dissertation addressed strategies of success in women artists of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, who work in an art world that continues to be dominated by men. More generally, she is always interested in artistic strategies that are resistant and effective at the same time. It was only consistent, then, that the character of Bartleby from Herman Melville's eponymous short story, with his categorical refusal to meet society's demands, stood at the center of a seminar that placed Bartleby's famous sentence, "I would prefer not to," in the context of artistic production. Considerations upon classical positions of so-called "market-reflexive art," art that is conscious of its role in an operational system dominated by the art market, were the subject of a lecture series. Finally, the conference *Under Pressure*, held in the summer of 2007 in cooperation with the Institute for Social Research, was devoted to the precarious status of being an artist and to possible scenarios of escape or dropping out. With Isabelle Graw, studying art is itself a central object of an education that wants to provide food for thought and heighten students' consciousness of their—future—role as artists. A great deal of theory, but also a great deal of inspiration, and not only for the Städelschule: her classes are also popular among non-students.

*Isabelle Graw is a professor at the Städelschule since 2001.*

---

# Michael Krebber

\_ Vanessa Joan Müller

Malerei/Painting



---

Im Oktober 1990 verlas Michael Krebber als Antrittsrede für Martin Kippenberger in der Städelschule ein Interview, das Diedrich Diederichsen mit ihm geführt hatte. Seit 2004 ist er selbst Professor für Malerei. Für seine Studenten hat er ein Fach eingerichtet, in dem er verschiedenste Dinge offeriert – CDs, Rezensionen aus Kunstzeitschriften, Kataloge und Bücher. Es ist eine stetig sich verändernde und erneuernde Materialsammlung, die jenen intellektuellen Horizont markiert, der auch Krebbers eigene Malerei und ihre impliziten Referenzen bestimmt. Dieses „Miscellany“ verbreitet ein Wissen, das sich überraschenden Konstellationen verdankt und Horizonte eröffnet, die scheinbar wenig mit Malerei zu tun haben und dann doch, gerade weil sie diese als Medium ignorieren, wieder dort ansetzen, wo die Diskussion über die Relevanz von Malerei erneut beginnt. Michael Krebber hat das einmal als „Abarbeiten an Vorbildern“ bezeichnet, wobei diese Vorbilder von Alfred Hitchcock über Jacques Tati bis zu Charles Ives reichen, die dann wieder mit Balthus und Jean Fautrier kurzgeschlossen werden können. Bezüge zu Popmusik und Mode zählen ebenso dazu wie ein fast schon dandyhaftes Faible für Idiosynkrasien. Das Verstehenwollen, worum es geht in der Malerei, endet hier nicht in der kunsthistorischen Genealogie, sondern greift auf, was als potenzielle „Interessantheitssphäre“ auftaucht – zufällig, oder, vielleicht noch wichtiger, vermittelt über ein ausdifferenziertes System tatsächlicher oder möglicher Dialoge. Und auch wenn Michael Krebber unter dem Titel „... (curated by Michael Krebber)“ eine Ausstellung im Portikus konzipiert, handelt es sich zum einen um das Versammeln von Positionen, die er für wichtig erachtet, andererseits aber auch um die Verweigerung einer Namensliste, die vorschnelle Rückschlüsse erlaubt. Vom ironischen Spiel mit der gängigen „Der Künstler als Kurator“-Attitüde ganz abgesehen.

Michael Krebbers eigene Malerei ist eine implizite Befragung der Geschichte der Malerei, ihrer formalen Parameter, ihres Pendels zwischen Abbild und Abstraktion. Diese Reflexion des Mediums ist jedoch von keinem avantgardistischen Überwindungswillen geprägt, sondern weiß um die immanente Wiederholung, die jede Geste impliziert. Die Rhetorik der Hängung spielt deshalb eine wichtige Rolle, ebenso das Verhältnis von Bild und Rahmen, Rahmen und Wand. Die Titel seiner Werke sind nicht erläuterndes Supplement, sondern eröffnen Ebenen, auf denen neu

diskutiert werden kann. Auch sonst werden Dinge aropriiert, in einen anderen Kontext gerückt oder klassisch zitiert. Vieles sieht auf produktiv-irritierende Weise unvollendet aus, wobei die Kategorie der Finalität für Krebber jedoch per se keine Rolle zu spielen scheint. Das tendenzielle Scheitern – am historischen Bezugsrahmen, am Imperativ der Innovation – ist seinen Bildfindungen vielmehr ohne zwingend negative Konnotation eingeschrieben. Subtile Gesten, alle möglichen Arten von Ausfransungen oder minimale Akzentuierungen von bereits Bestehendem lenken den Blick auf Möglichkeiten malerischer Komposition im weitesten Sinne. Dass dieses nichts Zögerliches hat, sondern zu verstehen gibt, worum es hier denn eigentlich geht, zählt zu den interessanten Paradoxien seiner gleichermaßen formalen wie figurativen Malerei.

Konzeptuell angelegt, bedient sich Krebbers Kunst überdies nicht ausschließlich malerischer Mittel, sondern schöpft aus einem größeren Bildreservoir – Postkarten, Einladungskarten, selbst bedruckte Bettwäsche bilden visuelle Resonanzkörper, auf die er mit subtilen Gesten reagiert. Der Präsentationsmodus dieser Werke bleibt jedoch stets im weitesten Sinne dem des Tafelbildes verpflichtet. Manchmal zeigt Michael Krebber auch lediglich vorgefundene Fotografien aus seinem Archiv, die dann in ihrer Präsentation und Kontextualisierung im Ausstellungsraum auf die Funktionsweise von Bildern verweisen.

In der Städelschule steht seine minimalistische Malerei für eine theoretisch wie kunsthistorisch informierte Praxis, die ihr Medium in aktuelle Diskurse einbindet, ohne die lange Geschichte seiner Genese auszublenden. Das Sich-Abarbeiten an Bestehendem wird zur gebrochenen hedonistischen Geste, die um das Raffinement von Differenz und Wiederholung weiß. Insofern gilt als Motto auch hier der schöne Titel eines Buches, in dem auch Michael Krebber über seine Affinität zum produktiven Scheitern berichtet: *Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen.*

*Michael Krebber ist seit 2004 Professor an der Städelschule.*

In October, 1990, Michael Krebber read, in performing Martin Kippenberger's inaugural address at the Städtelschule, an interview the latter had given to Diedrich Diederichsen. Since 2004, he has been a professor of painting himself. He has set up a shelf for his students where he offers them all sorts of things—CDs, reviews from art journals, catalogs, and books. The result is an ever-changing and regenerating collection of materials that marks the intellectual horizon that defines also Krebber's own painting and its implicit references. This miscellany disseminates a knowledge that is owing to surprising constellations and opens horizons which seem to have little to do with painting; but, precisely because they ignore the latter as medium, engage again at the point where the debate over the relevance of painting begins anew. Michael Krebber has once called this "laboring with the predecessors," the latter ranging from Alfred Hitchcock to Jacques Tati and Charles Ives, who can then be short-circuited with Balthus and Jean Fautrier. This includes references to pop music and fashion as well as an almost dandyish soft spot for the idiosyncratic. The desire to understand what painting is about does here not come to a rest in art-historical genealogy, but instead seizes on what emerges as a sphere of potential interest—by accident or, perhaps even more importantly, by mediation through a differentiated system of actual or possible dialogues. Similarly, when Michael Krebber designs an exhibition at the Portikus under the title "... (curated by Michael Krebber)," his concept is, on the one hand, an assembly of the positions he thinks are important, but also, on the other hand, a refusal to offer a list of names that would permit premature conclusions; not to mention the ironic play with the current attitude of "the artist as curator."

Michael Krebber's own painting is an implicit interrogation of the history of painting, of its formal parameters, its oscillations between representational image and abstraction. This reflection upon the medium, however, is not propelled by an avantgardistic will to overcome it; it takes place in full awareness of the immanent repetition implied by any gesture. Hence, the rhetoric of the hanging plays an important role, and so do the interrelations between painting and frame, between frame and wall. The titles of his works are not explanatory supplements but instead open new levels of possible discussion. Things are being appropriated, placed in new contexts, or classically quoted in other ways, too. Much

looks incomplete in a productively irritating way, although the category of finality does not seem to play any role in general for Krebber. The tendency toward failure—toward coming to grief against the historical frame of reference, against the imperative of innovation—is instead inscribed into his compositions without necessarily carrying negative connotations. Subtle gestures, all sorts of frayed margins, or minimal accents placed on preexisting materials direct the viewer's attention to the possibilities of pictorial composition in the widest possible sense. It is one of the interesting paradoxes of Krebber's equally formal and figurative painting that this practice is in no way unassertive but rather gives to understand what is truly at issue here.

Conceptual in its approach, Krebber's art does moreover not limit itself exclusively to painterly means, but rather draws on a larger repertoire of imagery—postcards, invitations, even printed bedsheets form bodies of visual resonance to which he reacts with subtle gestures. The mode of presentation of these works, however, remains obliged in a wide sense to that of the panel. Sometimes, Krebber also shows merely found photographs from his archives, whose presentation and contextualization in the exhibition space then points toward the ways paintings function.

At the Städtelschule, his minimalist painting represents a both theoretically and art-historically informed practice that embeds its medium in current discourses without being blind to the long history of its genesis. The act of laboring with what is already there becomes a fractured hedonistic gesture, one conscious of the refinement of difference and repetition. The fine title of a book in which Michael Krebber, among others, tells of his affinity with productive failure can also serve, then, as a motto for the present context: *If nothing else works, repeat the repetition.*

*Michael Krebber is a professor at the Städtelschule since 2004.*

---

# Mark Leckey

\_ Vanessa Joan Müller

Film/Film



Mark Leckey gräbt sich auf der Suche nach bereits existierenden Bildern und Klängen durch die Oberfläche der wahrnehmbaren Welt, die für ihn Momente der Identifikation oder des Begehrens bedeuten. Indem er sie nach Harlekin-Art zusammenstückelt, stellt Leckey in den Medien Video, Skulptur und Performance so etwas wie vierdimensionale Collagen her: Obwohl es sich bei ihnen allen in gewisser Weise um Selbstporträts handelt, erhaschen diese Einzelwerke die reale Präsenz des Künstlers allenfalls bruchstückhaft – seine Stimme vielleicht, sein Bild oder sein Lebensumfeld.

Leckeys Umgang mit seinem Medium ist identisch mit dem, was er darstellt. Sein Subjekt ist so sehr eingelassen in die Oberfläche der bewegten Bilder, dass Beobachtungswahrheit und manipulierte Fiktion unmöglich auseinander zu halten sind. Der Künstler tritt in die frenetischen, kantigen Bewegungen des tanzenden Jungen in *Fiorucci* ein und beschleunigt die Sequenzschleife, um sein Subjekt in manische Besessenheit von der Musik zu treiben; bei *Parade* legt er die kosmetische Behandlung seines eigenen Gesichts in zwei Schichten mit Makeup und digitalen Photoshop-Techniken an und kopiert die vier Wände seines Zimmers in das Bild hinein, um so den architektonischen Raum auf eine einzige visuelle Fläche zu reduzieren. Die empirische Leichtigkeit des Mediums Video nimmt Leckey bewusst zurück, indem er stattdessen fantastisches Potential erforscht: er verschleiert das Dokumentarische mit billigen Disco- und Horrorereffekten – Trockeneis oder Stroboskoplicht – und zerrt die Zeitschiene in gegenläufiger Richtung zur Bewegung des Mediums, indem er die Beteiligten dazu anweist, unbewegte Posen einzunehmen, als stünden sie für altmodische Fotografien mit langer Belichtungszeit Modell.

Mit diesen Mitteln nimmt Leckey auseinander, was Gilles Deleuze als homogenisierende Wirkung des Bewegungsbildes beschrieb, durch das "Jeden-Moment-Dinge" zur zusammenhängenden Reihe verbunden werden, indem sie einfach durch Zeitmomente in gleichmäßigen Abständen eingespeist werden, und zudem zerlegt er Walter Benjamins Begriff des demokratischen Bilds in der Fotografie, das unfreiwillig ein "optisches Unbewusstes" offen legt. Der Form und dem Inhalt nach favorisiert *Parade* eine altmodische Vorstellung des Unbewussten, die mit Träumen und Visionen zusammenhängt. Wie bei *Fiorucci*, zerstört Leckeys komplexe Materialverquickung jedes Gefühl eines äußeren, rationalen oder ab-

strakten Fortschreitens in der Zeit und fügt dem Fortgang der Erzählung subjektive Qualitäten hinzu, durch die er sich entfaltet und den verschiedenen, im Kopf einer Person ausgeführten Momenten gleicht, manchmal eher verschwommen, andere Male dagegen mit scharf umrissener Klarheit.

*Parade* wurde zur Gänze in einem künstlichen Atelierraum in Szene gesetzt. Durch die schichtweise Anordnung von Film, fotografischen oder performten Bildoberflächen vor einem schwarzen Hintergrund wird jedes einzelne Element mit symbolischem Gewicht und Intentionalität ausgestattet. Die sich wandelnde Wiederholungsschleifen-Struktur des Films ergibt im Zusammenspiel mit den mehr oder weniger durchgehenden Eindrücken von Schwenks im Innern eines abgeschlossenen Raums ein Gefühl von Platzangst. Es gibt den flüchtigen Blick auf ein gelblich-weißes Tageslicht, das in der Dunkelheit des Films als eine Art „Tagesanbruch“ erscheinen könnte, doch ist bei dieser Kreisstruktur kaum an „zyklische“ Natürlichkeit zu denken. Bei *Parade* geht es eher um die Täuschung des Sehens. Der Zyklus seines Subjekts bleibt fruchtlos, er beschreibt den fortwährenden Übergang von der Einverleibung von Bildern in eine innere, subjektive Sichtweise zur äußeren Darstellung des Bildes und umgekehrt.

Ein unnatürlicher Mechanismus treibt diesen halluzinatorischen Kreislauf in Gang. Auf halber Distanz im Loop bleibt das Kameraauge an einem hell strahlenden Schaufenster hängen. Nach dem Durchgang durch die Hieroglyphe des schwarzgoldenen Ladenschildes (man liest "Elle: Exclusive Designs for Men"), zeigt Leckey sich selbst, wie er einen Schuh aus der Auslage hochhält und mit offenbar fetischistischer Geste dessen glänzende Oberfläche reibt. Zu einem früheren Zeitpunkt in dieser Arbeit sieht man eine Nahaufnahme der matten Textur von Leckeys gegelten Haaren in einen scharfen Kontrast zu den glatten Gesichtern von Werbemodells gestellt. In dieser Sequenz wirkt das eigene Fleisch des Künstlers neben dem tiefen Glanz gegerbter Tierhaut sehr verletzlich und wirklich. Als beschworste das Reiben des Schuhs – das spürbare Erschauern der beiden Oberflächen aneinander – einen Flaschengeist herauf, der Leckeys physische Person zu einem widerspruchsfreien Fantasiebild umformt. Wie die Frauen bei Baudelaire, die sich durch das Reispuder und das Kajal „Marmorstatuen“ angleichen, ähnelt er nun einer Schaufensterpuppe mit perfekter gelblich gebräunter Haut,

---

bleich rosafarbenen Lippen und geweißten, in Konturstift gerahmten Augen.

Das Begehren des Künstlers, das Bild zugleich zu schaffen und in ihm zu leben, verweist auf die Schwierigkeit, den traditionellen Geltungsreich der Kunst von jenem zu trennen, in dem sie zum Vehikel der herrschenden Ideologie wird. Nach Guy Debord ist das Bild unauflöslich mit den Definitionsmerkmalen des kapitalistischen „Spektakels“ und seiner beständigen, trugbildhaften Unverfügbarkeit verknüpft. Mit der geheimnisvollen und düsteren Atmosphäre dieser Arbeit schreibt Leckey eine Neufassung des Narrativs kapitalistischer Logik, indem er es durch die Ermöglichungsfantasie des Magischen ersetzt. Parade fantasiert und manifestiert zugleich die Fähigkeit des Künstlers, die Innenraumfreiheit des Bildes für sich in Besitz zu nehmen.

Doch lässt Leckey in der Mitte der Arbeit eine Einstellung auftauchen, in der man ihn durch einen höhlenartigen Kircheninnenraum gehen sieht. Eine künstlich angepasste Tonspur mit von einem Steinboden wiederhallenden Fußschritten gibt der Szenerie zusätzliche räumliche Tiefenwirkung. Der leere Raum und die Klangverzögerung erzwingen Aufmerksamkeit aus einem anderen Register und veranlassen einen zu einer Einschätzung dazu, was es bedeutet, wenn sich das Individuum um der Erkennbarkeit willen der Befindlichkeit des unbelebten Bildes anzugleichen hat. Durch das Aufgehen im Spektakel und durch die Bildwerdung verwirklicht das Künstlersubjekt die Fantasievorstellung einer transzendenten Abstraktion, wird dabei jedoch für sich selbst unverfügbar. Dieses Szenario macht das Künstlersubjekt auf extreme Weise sichtbar, doch belässt sie innerliche Subjektivität in einer nicht wahrnehmbaren Dimension. Parade erweist sich als eine Abfolge verführerischer und schöner Bilder, doch ist seine Kernaussage die eines Klageliedes.

Durch ihre gemeinsame Installation im Portikus schufen Leckey's Videoarbeiten *Made in 'Eaven* (2004) und *Drunken Bakers* (2005) ein unwirkliches, asymmetrisches Diptychon zur Bedeutung des Produzierens von Kunst. Der rasend schnelle „Trailer“ *Gorgeousness and Gorgeosity* (2005) zieht die Betrachter in ihre halluzinatorische Doppelkammer. Er beginnt mit einer Einstellung, in der man die Atelierwohnung des Künstlers sieht, die man bereits aus früheren Arbeiten kennt. Doch sieht man das Zimmer hier umgedreht, verformt und verzerrt. Wenn die Kamera sich zurückzieht, wird sichtbar, dass, was

man sieht, die Spiegelung auf der Oberfläche eines gewölbten Gegenstandes ist: die verspiegelte Aussenhaut von Jeff Koons' silbernem Bunny aus seiner *Celebration* Serie und ein verkürzter Auszug aus *Made in 'Eaven*. Die Tonspur ist aus Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* gesampelt: „Oh Seligkeit. Seligkeit und Himmel. Oh ja, es war Fleisch gewordene Pracht und Prächtigkeit. Wie ein Vogel aus dem allerseltensten himmlischen Metallgeflecht, silbriger Wein, der durch ein Raumschiff rollt. Schwerkraft ist da nur noch ein Unsinn...“. In einem Absturz nach dem pompösen, an Regency erinnernden Vorspann endet der Trailer mit dem Ekel erregenden Bild der gezeichneten Figuren aus dem Unterhaltungsblatt *Viz*, den Drunken Bakers. Einer der Bäcker (Leckey selbst spricht ihn) flüstert uns vertraulich zu: „Ich dachte, ich hätte was gesehen...“.

Wie bei Leckey's früherem Werk *Parade* (2004) entstehen aus den als Schleife montierten fünf Minuten ein beschleunigter Kreislauf des Sehens und der Täuschung, durch den jene Kombination aus Praxisnähe und Ehrgeiz aufgerufen wird, um die es beim Kunstmachen geht: das Kaninchen steht so für eine Ebene der physischen, fast immateriellen Vollkommenheit, die sich den Bäckern ständig aufs Neue entzieht. Leckey verwendet die kürzere Arbeit auch um unterschiedlichste Einschübe von Bildmaterial aus Zeitschriften hineinzubringen, als handle es sich um Readymade-Ersatzgegenstände für einen Denkprozess in seiner mit Popkultur beladenen Einbildung. In diesen Filmen ist Leckey's eigenes Selbstbild abwesend. Doch bedient er sich bereits existierender Kulturgegenstände, um an ihnen eine Subjektivität als Künstler zu erproben, was zu einer wechselseitigen Verwandlung führt, bei der er ihnen und sie ihm innewohnen.

Bei *Made in 'Eaven* zeigt Leckey, dass die makellose Oberfläche von Koons' Skulptur durch ihre eigene, spiegelbildliche Vollkommenheit verflüssigt wird. Sie spiegelt ihre Umgebung so klar und deutlich wider, dass sie das Lebensumfeld des Künstlers (den Leckey in früheren Werken als Stellvertreter seiner selbst eingesetzt hat) geradezu in sich einsaugt, so weitgehend, dass der Kamin und die symmetrischen Erker sich als ersatzweise Züge in das leere Bunny-Gesicht hineinverwandeln. Der Atelierraum wiederum wird durch die Vergrößerungslinse der glänzenden Oberfläche verzerrt und scheint bis zum Äußerten angeschwollen, durch die Begegnung mit der berühmten Skulptur wie aufgeblasen. In klarem Gegensatz zu der verfeinerten Computertechno-

logie, die zur Herstellung dieser Arbeit nötig war, gehören zur Welt der Drunken Bakers ganz einfache Einstellungen, die den gefundenen, schlicht mit Feder und Tinte gezeichneten Comic zeigen. Vergammelt und überfließend vor Backmischung und Erbrochenem, verbleibt diese Welt durch das permanente Vergießen von Wein dauerhaft in ihrem noch rohen Zustand. Aufnahmen von Leckey's Stimme klingen hinter den flachen Bildern wie mit echter Tiefe und Pathos gesprochen, wodurch sich seine eigene künstlerische Praxis dem sisyphosgleichen Eifer der Bäcker angleicht, die immer wieder jede Episode mit großen Plänen für neue – und zum Scheitern verurteilte – Produktionen beginnen.

*Mark Leckey ist seit 2005 Professor an der Städelschule.*

Mark Leckey mines the surface of the perceptible world for pre-existing images and sounds, which for him represent moments of identification or desire. Stitching them together, harlequin-like, Leckey makes what might be described as four-dimensional collages, in the media of video, sculpture or live performance. Though they are all, in a sense, self-portraits, these individual works only ever capture fragments of the artist's actual presence—perhaps his voice, his image or his living space.

Leckey's treatment of his medium is identical with what he represents. His subject is embedded in the moving image surface to such an extent that it is impossible to unpick observed truth from manipulated fiction. The artist intervenes in the frenetic, angular movement of a dancing boy in *Fiorucci*, speeding up the loop to push his subject to maniacal possession by the music; in *Parade*, he double-layers the cosmetic treatment of his own face using make-up and digital photoshop techniques, and cuts and pastes the four walls of his room in order to flatten architectural space onto a single visual plane. The empirical facility of the video medium is deliberately undone as Leckey mines its fantastical potential instead: obfuscating documentation with cheap disco and horror effects—dry ice or strobe lighting—and dragging time against the momentum of the medium by directing participants to strike still poses as though they are standing for long-exposure photographs.

In these ways, Leckey pulls apart what Gilles Deleuze has described as the homogenizing effect of the movement-image which connects “any-in-

stant-whatevers” into a coherent sequence simply by feeding them through evenly paced moments of time, and undoes Walter Benjamin's conception of the democratic capture of the photograph which involuntarily reveals an ‘optical unconscious’. In form and content, *Parade* favors an old fashioned idea of unconsciousness to do with dreams and visions. As in *Fiorucci* Leckey's complex weaving of material disrupts any sense of an external, rational or abstract progression of time, infusing the narrative progression with subjective qualities so that it unfolds to resemble different moments played out, at times hazily and at other times with piercing clarity, in someone's head.

*Parade* is staged entirely inside an artificial studio space. Built from layer upon layer of film, photographic or performed image surface against a black backdrop, each element is placed with symbolic weight and intention. The film's mutating looped structure, combined with its more or less continuous impression of panning around inside an enclosed space, gives it a claustrophobic quality. There is a passing glimpse of yellow-white daylight which might appear as a kind of ‘daybreak’ from the film's darkness, but this circular structure does not connote ‘cyclical’ naturalness. Rather, *Parade* deals with delusional vision. Its subject's cycle is a fruitless one which describes the continuous transition from the consumption of images to internal subjective vision to external presentation of image and back again.

It is an unnatural mechanism which propels this hallucinatory cycle. Mid-way through the loop, the camera eye rests on a gleaming shop window. Passing through the hieroglyph of the black and gold shop sign (reading “Elle: Exclusive Designs for Men”) Leckey presents himself holding a shoe from the display, fetishistically rubbing its lustrous surface. Earlier in the piece a close-up of the matted texture of Leckey's gelled hair is contrasted sharply with the smooth faces of model girls billboard perfection. Similarly, in this passage, the artist's own flesh appears vulnerable and real next to the deep gloss of treated animal skin. It is as though rubbing the shoe—the palpable frisson of the two surfaces—conjures a genie in the lamp which transmutes Leckey's physical self into seamless, fantasy image. Like Baudelaire's women who in their rice powder and kohl resemble ‘marble statuary’, he now resembles a mannequin with perfect tawny skin, pale pink lips and white-whited, eyeliner-rimmed eyes.

The artist's desire to both create and inhabit the image points to the difficulty of separating the traditional domain of art from the vehicle of dominant ideology. According to Guy Debord, the image is inextricably bound up with the defining characteristic of the capitalist 'spectacle' and its perpetual, mirage-like unobtainability. In the mysterious and brooding atmosphere of this piece, Leckey rewrites the narrative of capitalist logic, replacing it with the enabling fantasy of magic. Parade both fantasizes and manifests the artist's ability to possess the interiorlessness of the image.

But in the heart of the piece, Leckey inserts a shot of himself walking around what appears to be a cavernous church space. An artificially matched soundtrack of footsteps echoing on a stone floor adds an impression of spatial depth to the scene. The empty space and the sound delay force awareness of an alternative dimension, prompting consideration of what it means if, in order to be recognized, the individual must aspire to the condition of the inanimate image. In merging with the spectacle and becoming image, the artist-subject achieves the fantasy of transcendent abstraction, whilst inevitably becoming unobtainable to himself. This scenario makes the artist-subject ultra-visible, but leaves internal subjectivity to lurk in an imperceptible dimension. Parade shows itself as a succession of seductive and beautiful images, but at its core, it is a lament.

Installed together at Portikus, Leckey's video works *Made in 'Eaven* (2004) and *Drunken Bakers* (2005) created a surreal, asymmetric diptych on the theme of what it means to make art. Drawing the viewer in to their hallucinatory double chamber is the fast-fire 'trailer' *Gorgeousness and Gorgeosity* (2005) which opens with a shot of the artist's studio flat, familiar from previous works. Here, though, the room is seen in reverse, bulging and distorted. As the camera pans back it becomes apparent that the image is a reflection captured in the surface of a curved object: the mirrored shell of Jeff Koons's silver bunny, from his *Celebration* series, and an abbreviated extract from *Made in 'Eaven*. The soundtrack is sampled from Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*: "Oh Bliss. Bliss and Heaven. Oh yes, it was Gorgeousness and Gorgeosity made flesh. It was like a bird of rarest spun heaven metal, or like silvery wine flowing in a spaceship. Gravity all nonsense now..." Crashing down from the high pomp of its Regency-inspired opening titles, the trailer

ends with an abject image of the *Viz* magazine characters, the Drunken Bakers. One of the Bakers (spoken by Leckey himself) confides in a whisper, "I thought I saw something..."

Like Leckey's earlier work, *Parade* (2004) the looped five minute generates an accelerated cycle of vision and delusion that speaks of the combination of practicality and aspiration at stake in making art: the bunny embodying a level of physical, almost immaterial, perfection that, for the Bakers, is perpetually out of reach. Leckey also uses the shorter piece to insert disjunctive flashes of image material cut from magazines, as though they are readymade surrogates for a thought process in his pop-culture-clogged imagination. In these films Leckey's own self-image is absent. But in both works he takes pre-existing cultural artifacts and tests his subjectivity as an artist against them, effecting a two-way transformation in which he inhabits them, and they inhabit him.

In *Made in 'Eaven* Leckey shows the pristine surface of Koons's sculpture to be liquefied by its own mirrored perfection. It reflects the surrounding environment so lucidly that it sucks in the artist's living space (used by Leckey in previous works as a stand-in for his own presence) to the extent that the room's fireplace and symmetrical bays metamorphose into substitute features for the bunny's blank face. The studio space, in turn, is warped by the looking-glass lens of the shiny surface and appears engorged to bursting point, as though inflated by its encounter with the famous sculpture. In contrast to the sophisticated computer technology used to make this piece the world of the Drunken Bakers comprises straight shots of the found cartoon rendered in rudimentary pen and ink. Rotten and fluid with cake mixture and vomit, this world is kept in its uncooked state by the continuous pouring of wine. Recordings of Leckey's voice resonate with real depth and pathos behind the flat images, equating his own artistic practice with the Sisyphean endeavour of the bakers who begin each episode with grand plans for new productions which perpetually fail.

*Mark Leckey is a professor at the Stadelschule since 2005.*

---

# Christa Näher

\_ Vanessa Joan Müller

Malerei/Painting



---

Christa Näher ist seit 1987 Professorin für Malerei an der Städelschule. Ihre geradezu zeitenthobene Bildsprache übersetzt vergangene Ideenwelten in die Gegenwart und führt die nie abgeschlossene Suche nach dem Wesen des Malerischen fort. In dem schnelllebigen Kunstbetrieb wirkt das manchmal wie aus einer anderen Zeit. Der Tendenz der Malerei zum Modischen hat Näher sich stets widersetzt, um konsequent die Vision einer Kunst, die epochenübergreifend denkt, zu erforschen. Dass ihre Werke auch in Ausstellungen wie der Documenta 1982 gezeigt wurden, gerät dabei manchmal in Vergessenheit, obschon sie ihrer Zeit gerade in der Abwendung vom Zeitgeistigen immer ein wenig voraus zu sein scheint.

In Lindau am Bodensee geboren, hat Christa Näher in den siebziger Jahren in Berlin Malerei studiert. Bereits in dieser Zeit der *Neuen Wilden* mit ihren expressiven Großstadtfantasien schlug sie jedoch andere Töne an und setzte auf das Mystische, das Zeitlose, das die Gegenwart transzendiert. Noch immer schöpfen Nähers Innenwelten aus subjektiven Erinnerungen und kollektiven Spuren eines Gedächtnisses, das auch dunkle Seiten kennt. Malen, sagt Christa Näher; bedeutet Erinnern und hat mit der Sehnsucht nach Versöhnung zu tun. Ihre Arbeit gilt dem unendlichen Gedächtnis, wo auch immer dieses sie hinführt. *Eine Reise, die keine ist* lautet denn auch der Titel des Künstlerbuches, das Näher 2001 anlässlich ihrer Einzelausstellung im Frankfurter Kunstverein realisiert hat. Die konkrete Gegenwart ersetzt sie durch Zeitreisen in die Vergangenheit, um diese lebendig werden zu lassen. Das ist nicht einfach eine Frage der Inspiration, sondern der Bestimmung – „die Bilder wollen mich, nicht umgekehrt.“

Christa Nähers Bilder und Zeichnungen umkreisen nahe und ferne Orte, das Jetzt und die Vergangenheit, in denen Blumen und Totenschädel sich zu Bildern einer ästhetischen Existenz jenseits der Zeit verbinden oder barocke Figuren und Todesengel auf assyrische Motive treffen. Auch ihr Film *Nachgesang*, der das Schloss in ihrem Heimatort Wolfegg im Allgäu in den vier Jahreszeiten und eine Begegnung mit dem sterbenden Fürsten zeigt, stellt über einfache wie faszinierende Bilder eine Verbindung zur Vergangenheit und Historie her; die ihrerseits nicht aufzulösende Restmengen hinterlässt, die sich interpretativer Aneignung widersetzen. Vor allem Nähers Affinität zum Barock als Epoche des Zereemoniellen und des gesteigerten Ausdrucks hat sich ihrer Kunst nachhaltig eingeschrieben. Lan-

ge Zeit hat sie Pferde gemalt, dunkle Landschaften oder leere Räume. Das menschliche Antlitz trat erst über die Begegnung mit barocken Kasstraten in ihre Bildwelten ein, die in ihrer malerischen wie zeichnerischen Interpretation zu Kunstfiguren werden, die auch die Produktion von Kunst selbst reflektieren.

Dass Kunst und Leben durchaus Verbindungen eingehen dürfen, und sei es nur für einen inszenierten Augenblick, wird vor allem in Christa Nähers auf den Ort ausgerichteten Ausstellungen sinnfällig, die einzelne Werke zu atmosphärischen Raumbildern zusammenfügen. In einer Umgebung wie Schloss Assenheim mit seinen um 1790 entstandenen klassizistischen Räumen, in der Näher im Frühjahr 2006 eine Ausstellung gestaltete, entwickelten ihre Gemälde, Zeichnungen und Objekte eine Aura, die scheinbar Vergangenes, aus einer anderen Epoche Stammendes, gegenwärtig werden ließ. Im rosa Festsaal des Schlosses hatte Näher aus alten Kostümen und neuen Kreationen ein epochenübergreifendes Hochzeitsbild inszeniert, einen anderen Raum des Schlosses verwandelte sie in eine „Sala di Cavalli“ mit großformatigen Pferdebildern, auf denen prachtvolle Rösser in eleganter Bewegung zu sehen waren. Der Betrachter wird in Konstellationen wie diesen zum Teilnehmer einer Reise in die Vergangenheit, die manches wie ein irritieren-des Déjà-vu erscheinen lässt, gerade auch, weil die meisten Bilder schon existiert haben, bevor Näher das Schloss überhaupt kannte. Ihre seit zehn Jahren dauernde Beschäftigung mit dem Barock ist denn auch nicht einfach nur eine Quelle der Inspiration. Christa Näher ist mit ihrer Kunst stets auf einer Fährte, die sich nicht in Werken erschöpft. Es ist ein tiefer reichender Prozess, der das Innerste erschüttern kann, bevor dieses wieder Halt findet in wahlverwandten Bild- und Erkenntniswelten. Das Barock ist letztlich nur eine Wegstrecke in dieser Suche, die ruhelos, aber alles andere als ziellos ist.

*Christa Näher ist seit 1987 Professorin an der Städelschule.*

Christa Näher has been professor of painting at the Städelschule since 1987. Her virtually timeless pictorial language translates worlds of ideas from the past into the present, and continues the ever-unfinished search for the essence of the painterly. In the fast-paced art world, that sometimes seems as though from a different time. Näher has always resisted painting's tendency toward the fashionable, and instead consistently investigated the vision of an art that thinks across the eras. It is thus sometimes forgotten that her work was also shown at exhibitions such as the 1982 Documenta, even though she seems to be always a little ahead of her time precisely by virtue of her turning away from all that is zeitgeist.

Born in Lindau on Lake Constance, Christa Näher studied painting in Berlin during the 1970s. Yet even in those days of the *Neue Wilde* with their expressive urban fantasies, she struck a different note, focusing on the mystical, the timeless that transcends the present. To this day, Näher's inner worlds draw on subjective memories and collective traces of a remembrance that knows dark sides as well. Painting, Christa Näher says, means remembering and has to do with the yearning for reconciliation. Her work concerns itself with infinite memory, wherever it may lead her. *Eine Reise, die keine ist* [A Trip That Isn't One] is thus also the title of the artist's book that Näher realized in 2001, on the occasion of her solo exhibition at the Frankfurter Kunstverein. She supplants the concrete present with time-travels into the past in order to bring the latter to life. That is a question not merely of inspiration but of vocation—"the paintings want me, not the other way around."

Christa Näher's paintings and drawings circle around places near and far, the now and the past, where flowers and skulls are joined in images of an aesthetic existence beyond time, or baroque figures and angels of death meet Assyrian motifs. Similarly, her film *Nachgesang* [After-Song], which shows the castle in her small hometown, Wolfegg in the Allgäu region, during the four seasons, as well as an encounter with the castle's dying lord, establishes, in images that are as simple as they are fascinating, a connection with the historical past which, in turn, leaves irresolvable remnants that resist interpretive appropriation. Näher's affinity for the baroque, as the epoch of the ceremonial and of heightened expression, has left an especially lasting mark on her art. She painted horses for a long time, dark landscapes and empty spaces. The human countenance en-

tered her image-worlds only through the encounter with baroque castrati, who in her pictorial and graphical interpretation become artificial figures that also reflect the production of art itself.

That art and life may very well enter into relations, and be it only for one staged moment, becomes sensually evident especially in Christa Näher's site-specific exhibitions, which compose individual works into atmospheric space-images. In an environment like the castle at Assenheim, with its classicist rooms created around 1790, where Näher designed a show in the spring of 2006, her paintings, drawings, and objects developed an aura that lent presence to what seemed to be past, to be from a different epoch. In the castle's pink ballroom, Näher had staged a wedding-image across the epochs from old dresses and new creations, whereas another room in the castle was turned into a "Sala di Cavalli" with large-scale paintings showing magnificent horses in elegant motion. In constellations of this kind, the viewer becomes a participant in a trip into the past that makes some things appear as confusing *déjà-vus*, especially since most of the paintings existed before Näher even knew the castle. Her engagement of the baroque over the course of now ten years, then, is not just a source of inspiration. In her art, Christa Näher is always pursuing the track of something that is not exhausted by works. It is a process that reaches deeper, and may unsettle her innermost before the latter finds new footing in pictorial and cognitive worlds for which Näher feels elective affinities. The baroque, in the end, is only one leg in a search that is restless but by no means aimless.

*Christa Näher is a professor at the Städelschule since 1987.*

---

# Tobias Rehberger

\_ Vanessa Joan Müller

Bildhauerei/Sculpture



„Ende November diesen Jahres sollen für die Ausstellung #76 verschiedene Veränderungen in und um den Portikus vorgenommen werden. Im Rahmen dieses Vorhabens möchten wir Sie um Ihre Vorschläge bitten.“ Mit diesem Schreiben wandte sich Tobias Rehberger 1997 an die Besucher der beiden vorangegangenen Portikus-Ausstellungen. Tatsächlich fanden diverse der eingereichten Veränderungsvorschläge in Bezug auf die Architektur und Inneneinrichtung Berücksichtigung: Der Wunsch nach Sitzmöglichkeiten resultierte in verschiebbaren Hockern mit eigenständiger skulpturaler Qualität, vor der Treppe des Portikus wurde eine Rampe für Rollstuhlfahrer installiert und die Bitte, der Boden möge nicht vollkommen lautlos sein, führte zur temporären Installation eines Holzbodens.

Tobias Rehbergers kalkulierte Gratwanderung zwischen Kunst und Design produziert Objekte, die scheinbar von Nutzen sind, im Gegensatz zum reinen Produktdesign jedoch ein Interesse an jenen sozialen Konstrukten und kommunikativen Kooperationen zeigen, die Subjektivitäten in präfabrizierte Muster lenken und über Formen und Funktionen entscheiden. Die Signatur des Sozialen steht in seinen skulpturalen Objekten und Installationen neben jenen ästhetischen Entscheidungen, die klassische Vorstellungen künstlerischer Praxis evozieren. Doch auch diese unterläuft Rehberger mit Kalkül. Sein Atelier im Frankfurter Rotlichtviertel ist ein Produktions- und Organisationsbüro, das seine internationalen Ausstellungsaktivitäten organisiert und die Produktion der Werke überwacht, deren Herstellung wiederum anderen, spezialisierten Händen übereignet wird. Tradierte Vorstellungen künstlerischer Autorenschaft werden dabei ebenso in Frage gestellt wie das Verhältnis von Idee und Ausführung. Rehberger koordiniert primär die verschiedenen Prozesse der Kunstwerdung einer Idee, baut aber auch Unschärfereaktionen ein, die eindimensionale Lesarten des Werkes verhindern und Eindeutigkeiten vermeiden. Dass alles in irgendeiner Form schon vorhanden ist, gehört zu den Prämissen seiner gestalterischen Tätigkeit, die die Idee des Entwurfs von dem Zweck befreit.

Ob es sich um nachgebaute Designikonen oder prestigegeladene Objekte der Warenwelt handelt, um global vernetzte Kommunikationssysteme oder scheinbar funktionslose Module, die Reflektion der eigenen Position als Künstler und Akteur innerhalb eines ausdifferenzierten Betriebssystems ist in allen Werken Rehbergers

irgendwo präsent. Seine *Environments* beispielsweise spielen mit Raum, Mobiliar, mit Zeichensystemen und Design, mit modernistischen Entwürfen und neueren Produktgestaltungen. Soziale wie interaktive Aspekte sind bei der Anordnung der Gegenstände ebenso wichtig wie das zufällige Aufeinandertreffen konträrer Dinge oder das einkalkulierte Missverständnis. Während das Produktdesign die „Nützlichkeit“ von Gebrauchsgegenständen um einen ideellen Mehrwert ergänzt, fragt Tobias Rehberger nach der Entfremdung der Dinge von ihrem Gebrauch im Reich der Kunst. Was passiert, wenn afrikanische Handwerker moderne Möbelklassiker anhand von Zeichnungen nachbauen? Ist in einer Kiste tatsächlich ein Maserati untergebracht, wenn der Künstler dies behauptet?

Überraschungsmomente bestimmen seine Auftritte bei Ausstellungs-Großereignissen. Auf der Expo 2000 in Hannover hat Rehberger einen japanischen Garten präsentiert, der mitten im Sommer täglich mit Schneekanonen beschossen wurde. Sein Beitrag für die Venedig Biennale 1997 bestand in der Gestaltung von Unterwäsche für das weibliche Aufsichtspersonal.

Früher hat er selbst bei Thomas Bayrle und Martin Kippenberger an der Städelschule studiert. Mittlerweile ist er Professor für Bildhauerei und Prorektor der Schule. Er hat das Interimsgebäude des Portikus am Weckmarkt als White-Cube-Container gestaltet, der sich einerseits als improvisierte Zwischenlösung zu erkennen gab, andererseits jedoch die Bedingungen institutionellen Ausstellens garantierte und das Organisieren der Ausstellung über ein von außen wie innen einsehbares Büro gleich mit zum Exponat erklärte.

2003 erhielt er den Karl-Ströher-Preis für seine „zwischen Funktionalität und Nutzlosigkeit oszillierenden Modelle, Bilder und Skulpturen“. Mit Tobias Rehberger lebt aber nicht nur die konstante Befragung nach dem Funktionieren von Kunst und Kunstbetrieb fort. Auch die traditionelle Fußballbegeisterung der Städelschule, die Erkenntnis, dass gutes Essen die Kommunikation fördert und man als international renommierter Künstler seine Weltoffenheit selbst in Frankfurt sehr gut ausleben kann, verbinden sich mit seiner Person.

*Tobias Rehberger ist seit 2001 Professor an der Städelschule.*

“For exhibition #76, various changes are scheduled to be made in and around the Portikus in late November of this year. In the context of this project, we would like to ask you for any suggestions you might have.” Tobias Rehberger addressed these lines in 1997 to the visitors of the two preceding shows at the Portikus. Indeed, various submissions regarding the architecture and interior decoration met with consideration: the desire for seating options resulted in movable stools that had a sculptural quality in their own right, a wheelchair ramp was installed in front of the stairs to the Portikus, and the request that the floor not be entirely silent led to the temporary installation of a wooden floor.

Tobias Rehberger’s calculated tightrope walk between art and design produces objects that seem to have a use value and yet, in contradistinction to product design pure and simple, evince an interest in those social constructs and acts of communicative cooperation that channel subjectivities into prefabricated patterns and determine forms and functions. The signature of the social is in his sculptural objects and installations joined with the kind of aesthetic decisions that evoke classical notions of artistic practice. Yet Rehberger undermines the latter, too, in a calculated way. His studio, located in downtown Frankfurt, is a production and office, organizing his international exhibition activities and supervising the production site of the works, the manufacturing of which is in turn entrusted to other, specialized hands. Traditional notions of artistic authorship are thus called into question, as is the relation between idea and execution. Rehberger primarily coordinates the various processes by which an idea becomes art, but also integrates uncertainty principles that prevent a one-dimensional reading of the work and help maintain ambiguities. That everything is already available in some form is one of the premises of his design activity, which liberates the idea of conceiving from purposiveness.

Be it reconstructions of design icons or high-prestige objects from the world of commodities, be it globally networked systems of communication or seemingly functionless modules: the reflection on his own position as an artist and actor within a highly differentiated system of operations is present somewhere in any one of Rehberger’s works. His environments, for instance, play with space and furniture, with systems of signs and designs, with modernist conceptions and more recent product design. Social and inter-

active aspects are as important to the placement of his objects as the incidental collision of contraries or a calculated misunderstanding. Whereas product design supplements the “usefulness” of commodities with an ideal surplus value, Tobias Rehberger’s question concerns how things are alienated from their use in the realm of art. What happens when African craftsmen rebuild classics of modern furniture design based on drawings? Does one box indeed contain a Maserati, as the artist claims it does?

Moments of surprise are characteristic of his appearances at large-scale exhibition events. During the Hanover Expo 2000, Rehberger presented a Japanese Garden that was targeted with snow guns every day, in the middle of summer. His contribution to the Venice Biennial of 1997 consisted in the design of underwear for the female museum attendants.

He was a student at the Städelschule himself, under Thomas Bayrle and Martin Kippenberger. He is now a professor of sculpture at the school and its prorector. He designed the interim building of the Portikus on Weckmarkt as a White Cube container that was recognizable, on the one hand, as a temporary solution, but on the other hand secured the conditions required for institutional exhibitions and, by virtue of an office open to the view from both the inside and the outside, simply declared the organization of an exhibition another exhibit.

In 2003, he was awarded the Karl Ströher prize for his “models, paintings, and sculptures, which oscillate between functionality and uselessness.” Yet Tobias Rehberger’s work not only continues the insistent inquiry into the way art and the art world work. Also associated with his name are the school’s traditional enthusiasm for soccer, and the recognition that good food facilitates communication and that an internationally renowned artist can live his cosmopolitanism to the fullest even in Frankfurt.

*Tobias Rehberger is a professor at the Städelschule since 2001.*

---

# Willem de Rooij

\_ Vanessa Joan Müller

Freie Bildende Kunst/Fine Art



---

Blumensträuße als Zusammenstellung ideologisch aufgeladener Farbkonstellationen. Eine Abfolge von Dias, die verschiedene Abstufungen der Farbe Orange mit ihren konnotativen Implikationen wiedergeben. Schwarzweiße Reproduktionen kaukasischer Teppiche in Originalgröße. Fast statische Kameraeinstellungen, die sich auf einen Slum in Jakarta bei Sonnenaufgang richten, auf einen Eisberg bei Grönland oder eine zur Moschee umgewandelte Kirche in Amsterdam. Ein Spielfilm und Familiendrama vor artifizierlicher Kulisse, dessen Dialoge Zitate von Politikern verarbeiten. Willem de Rooij hat gemeinsam mit dem im Februar 2006 verstorbenen Jeroen de Rijke Filme gedreht, Fotografien produziert und Kontexte geschaffen, die ihre visuellen Investigationen in einem Rahmen präsentieren, der weit über formal-ästhetische Korrespondenzen hinausgehend die gesellschaftlichen wie politischen Bezugssysteme der globalen Bildproduktion einfließen lässt. Die koloniale Vergangenheit der Niederlande spielt dabei ebenso eine Rolle wie die subtile rassistische Ausgrenzungspolitik des Westens und die allgemeine Kulturalisierung der Lebenswelten. Jedem Werk gingen intensive Recherchen voraus, die Verbindungslinien zwischen verschiedenen Bildregimes knüpften und Repräsentationssysteme des Hollywoodfilms, der Pressefotografie oder auch des kommerziellen Fernsehens studierten. Die Arbeiten von de Rijke/de Rooij sind entsprechend kluge Ausdifferenzierungen des präzisen Blicks darauf, wie wir Bilder betrachten, sie dechiffrieren, ihre Visualität begreifen. Gerade ihr intensives, gleichwohl nie totales Eintauchen in das Bildrepertoire der Gegenwart und seine kunsthistorischen wie politischen und gesellschaftlichen Referenzsysteme produzierte Werke von irritierender Schönheit, die in ihrer präzisen Komposition ihre komplexe Verwobenheit mit unterschiedlichen visuellen Strategien offenbaren. Auch der Präsentationsmodus der Filme von de Rijke/de Rooij ist konzeptuell auf das Nachdenken über die Konstruktion des Bildes und die Zeit, die dieses braucht, angelegt. Auf diese Weise tritt im Spannungsverhältnis von visueller Subjektivität und objektiver Rahmung das Verhältnis von Betrachtung und Verarbeitung von Bildern intensiv hervor.

International bekannt wurden Jeroen de Rijke und Willem de Rooij durch ihre Teilnahme an der Manifesta 2 und durch Einzelausstellungen in London, Zürich und Nizza. Mit ihrem letzten Film *Mandarin Ducks* vertraten sie die Niederlande auf der Venedig-Biennale 2005.

2006 ist Willem de Rooij im Rahmen eines DAAD-Stipendiums nach Berlin gezogen und hat im Sommersemester des gleichen Jahres als Nachfolger von Wolfgang Tillmans seine Lehrtätigkeit an der Städelschule aufgenommen.

Neben der kontinuierlichen Beschäftigung mit der Sprache des Kinos steht für de Rooij vor allem die Auseinandersetzung mit unserer zunehmend visuell geprägten Kultur, aber auch das Nachvollziehen der Hintergründe prominenter medialer Bilder. Seine Arbeit *Index: Riots, Protest, Mourning, and Commemoration (as represented in newspapers, January 2000 – July 2002)* beispielsweise versammelt Bilder aus Zeitungen, die Menschenansammlungen zwischen Trauer, Protest und Gedenken zeigen. Es sind Pressefotos, in denen Emotionen öffentlichen Ausdruck finden. Der Grund der verschiedenen Formen der Erregung ist durch die Ausblendung der zu den Fotografien gehörenden Artikel jedoch unkenntlich gemacht. Dadurch wird die tendenzielle Ähnlichkeit der Ausdrucksformen, unabhängig von ihrem jeweiligen politischen oder kulturellen Kontext, sichtbar und der Blick auf die Problematik der Repräsentation von künstlerischen und medialen Bildern, kulturgeschichtlichen Artefakten und gesellschaftspolitischen Formen gelenkt. Letztlich intensivieren hier die auf eine Handlung oder ein Objekt konzentrierten und reduzierten Pressefotos vor allem den Zweifel am „Bild“ und initiieren einen Diskurs über unsere kulturell geprägten Lesarten von Erscheinungen und darüber, wie wir Bilder benutzen und wie diese uns beeinflussen.

Auch das Schreiben von Texten unter anderem über andere Künstler oder bestimmte Werke ist für de Rooij Teil seiner künstlerischen Praxis und Auseinandersetzung damit, wie formale Entscheidungen und Bildkompositionen in ihrer kulturellen Prägung zwangsläufig auch eine im weitesten Sinne politische Dimension aufweisen. Seine detaillierte Analyse von Velázquez' Gemälde *Las lanzas* etwa kommt zu dem Schluss, dass es bei dieser Darstellung der Übergabe der Stadtschlüssel von Breda durch den holländischen Generalgouverneur Justinus van Nassau an den spanischen General Ambrosio de Spinola weniger um Sieg und Niederlage geht als um eine Ökonomie der Form, sowohl auf malerischer wie auch sozialer Ebene. Jedes Detail fügt sich in ein Raster, das Emotionen allein durch das Verhältnis von Ordnung und subtiler Auflösung visualisiert.

*Willem de Rooij ist seit 2006 Professor an der Städelschule.*

Flower bouquets as compositions of ideologically charged color constellations. A sequence of slides that represent different hues of the color orange with their connotative implications. Black-and-white reproductions of Caucasian carpets in the original size. Almost static film shots, the camera directed at a slum in Jakarta during sunrise, at an iceberg near Greenland, or at a church converted into a mosque in Amsterdam. A feature film, a family drama before artificial sceneries, its dialogues adaptations of quotations from politicians. Together with Jeroen de Rijke, who died in February, 2006, Willem de Rooij made movies, produced photographs, and created contexts that present their visual investigations in a frame that, far exceeding formal-aesthetic correspondences, incorporates influences from the social and political systems of reference of the global production of images. The colonial past of the Netherlands plays a role, as do the West's subtle racist politics of exclusion and the general culturalization of life-worlds. Intensive research preceded every work, establishing lines of connection between various image regimes and examining the representational systems of Hollywood film, press photography, or again commercial television. The works of de Rijke/de Rooij are thus astute differentiations of a precise look at how we regard images, decipher them, conceptualize their visuality. Precisely by delving deeply, though never to the point of immersion, into the image repertoire of the present and its art-historical as well as political and social systems of reference, they produced works of irritating beauty, whose precise compositions reveal their complex affiliations with various visual strategies. The mode of presentation of de Rijke/de Rooij's films is also conceptually designed to permit a meditation upon the construction of the image, and to allow the time this requires. The interrelation between the observation and the processing of images thus emerges starkly in the tension between visual subjectivity and objective framing.

Jeroen de Rijke and Willem de Rooij earned international renown with their participation at Manifesta 2 and with solo exhibitions in London, Zurich, and Nice. With their last film, *Mandarin Ducks*, they represented the Netherlands at the 2005 Venice Biennial. In 2006, Willem de Rooij moved to Berlin on a DAAD fellowship, and in the summer of the same year he began teaching at the Städelschule, as Wolfgang Tillmans's successor.

For de Rooij, the continual engagement with the language of the cinema is complemented most importantly by an examination of our increasingly visual culture, but also by a reconstruction of the stories behind high-visibility media imagery. His work *Index: Riots, Protest, Mourning, and Commemoration (as represented in newspapers, January 2000 – July 2002)*, for instance, collects newspaper images showing gathering crowds between grief, rage, and remembrance. They are press photographs in which emotions find public expression. Yet by masking the articles that went with the photographs, the causes behind the different forms of commotion are disguised. This renders visible how forms of expression tend to be similar irrespective of the specific political or cultural context, drawing the viewer's attention to the problems of representation in artistic and media imagery, cultural-historical artifacts, and socio-political forms. In the end, the press photographs here concentrated and reduced to a single act or object primarily nourish doubts regarding the "image," and initiate a discourse about the cultural conditioning of how we read phenomena, and about our use of images and how they influence us.

For de Rooij, writing texts about, among other subjects, other artists and specific works is equally part of his artistic practice and of his engagement of the ways in which formal decisions and the compositions of images, in their culturally determined shape, inevitably also evince a dimension that is political in the widest sense. His detailed analysis of Velázquez's painting *Las lanzas*, for instance, comes to the conclusion that this representation of the Dutch governor general Justinus van Nassau surrendering the keys to the city of Breda to the Spanish general Ambrosio de Spinola is less about victory and defeat than about an economy of form, on both a pictorial and a social level. Every detail forms part of a pattern that visualizes emotions purely in the interplay of order and subtle dissolution.

*Willem de Rooij is a professor at the Städelschule since 2006.*

---

# Martha Rosler

\_ Vanessa Joan Müller

Freie Bildende Kunst/Fine Art



Martha Rosler steht für eine engagierte Kunst und eine Reflexion der Mittel, mit denen die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit auf den Prüfstand gestellt werden kann. Sie stellt unbequeme Fragen, die deutlich machen, dass die Sprecherposition eine weibliche ist, dass sie politisch denkt und dass sie mit aufklärerischem Impetus für Veränderungen und die Motivation anderer kämpft.

An der Städelschule ist Martha Rosler relativ neu, in Frankfurt jedoch keine Unbekannte. Die vom Museum für Moderne Kunst organisierte Ausstellung *In the Place of the Public* war 1998 dort und am Frankfurter Flughafen zu sehen. Diese umfangreiche Fotoarbeit zeigt internationale Flughäfen, in denen sich der physische Raum in einen sozialen Raum voller Kontroll- und Kanalisierungssysteme verwandelt. Im Frankfurter Kunstverein machte im Sommer 2006 ihre Bibliothek mit ihren gesammelten Büchern der letzten vierzig Jahre Station. Diese fast 10.000 Bücher umfassende Bibliothek ist Archiv und Ideensammlung zugleich und liefert nicht nur den theoretischen Hintergrund von Roslers künstlerischer Arbeit. Die Bücher zu Kunstgeschichte und -theorie, zu politischer Theorie wie Science Fiction, ergänzt durch Fotoalben, Plakate, Postkarten und Zeitungsausschnitte, markieren auch das Themenfeld, das sie konkret bearbeitet. Methodik und Bildsprache entstehen überdies in enger Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Theorien in Philosophie und Soziologie. Als kritische Auseinandersetzung mit visuellen wie textuellen Formen von Repräsentation spielt der Text dabei eine ebenso wichtige Rolle wie das fotografische oder filmische Bild. Seit den sechziger Jahren verfasst Rosler deshalb auch eigene belletristische und theoretische Texte begleitend zu ihren oft seriell angelegten Werken.

Als eine der politisch engagiertesten Künstlerinnen ihrer Generation unterzieht Martha Rosler ihre unmittelbare Umgebung und soziale Umwelt einer kritischen Reflexion und hat eine eigene Form kontextorientierter Kunst geprägt, in der sich dokumentarische Ansätze mit einer Kritik an medialen Repräsentationsmustern verbinden. So collagiert und kontextualisiert sie vorgefundene Bilder zu Tableaus, die sich als kritischer Kommentar zu gesellschaftlichen wie weltpolitischen Ereignissen verstehen. Oft finden Roslers medial ganz unterschiedlich umgesetzte Werke ihren Ausgangspunkt in profanen Alltagshandlungen wie Wohnen, Einkaufen oder Zeitunglesen. Dass auch diese allgegenwärtigen Tätigkei-

ten starken gesellschaftlichen Normierungen und politisch motivierten Repressionen unterliegen, ist die Quintessenz ihres insistierenden Blicks auf den amerikanischen Alltag. Dass sie eine Zone Veränderbarkeit darstellen, die andere.

Bereits frühe Arbeiten wie die zwischen 1967 und 1972 entstandene Serie fotografischer Montagen *Bringing the War Home: House Beautiful*, stellen die US-amerikanische Expansionspolitik in Vietnam in ein widersprüchliches Verhältnis zum amerikanischen Lebensstil dieser Zeit. In augenscheinlicher „Retro“-Ästhetik hat sie 2004 diese Technik wieder aufgegriffen, um die aktuellen Gräueltaten im Irak anzusprechen. Roslers Montagen verzahnen die beiden antagonistischen Sphären kompositorisch so, dass Innen- und Außenwelt, trautes Heim und Kriegsschauplatz fließend ineinander überzugehen scheinen.

Themen wie Rassismus, Geschlechterdifferenz und die Rolle der Frau spielen ebenfalls eine wichtige Rolle in ihrem Werk, über das sie zu einer Generationen übergreifend einflussreichen Figur im Feld interventionistischer Praxis geworden ist. In Foto-Text-Kombinationen, Videoarbeiten und Installationen setzt sich Rosler nach wie vor mit Krieg und Medien, Architektur und ihren machtpolitischen Verankerungen, mit globalen Transportströmen und Behausung und Obdachlosigkeit im wörtlichen wie metaphorischen Sinne auseinander. Ihre rekurrent gefassten Themen sind dabei auf konkrete Situationen bezogen, betrachten diese gleichwohl als exemplarische Fallstudien.

Umfangreiche Recherchen sowie ein ausgeprägtes Interesse an der Gestaltung und Zugänglichkeit des öffentlichen Raumes haben beispielsweise zu kuratorischen Projekten wie *If you lived here...* über New York und urbane Lebensbedingungen in Zeiten zunehmender Gentrifizierung und Schwindel erregender Mieten geführt.

Auch Roslers seit Mitte der achtziger Jahre entstehende Fotografien verstehen sich als Studien alltäglicher Bewegungen im städtischen Raum mit seinen immer stärkeren Segregierungen, sozialen Ausschlüssen und globalisierten „non-places“. Fotografien von durch architektonische oder urbanistische Eingriffe eingeschränkten Bewegungsmöglichkeiten finden sich neben fast tagebuchartigen Beobachtungen, in denen die Passagen durch urbane Landschaften zum „Protagonisten“ werden.

Dass auch diese aufgeladen sind mit Möglichkeiten philosophischer Betrachtung und aus theoretischer Perspektive informierter Analyse, wur-

---

de nicht zuletzt in den zahlreichen Veranstaltungen, die die Präsentation der Martha Rosler Library im Kunstverein begleitet haben, klar. Das Potenzial der diskursiven Einbindung ihrer Kunst durch Vorträge, Lesegruppen und Workshops verwandelten die Bibliothek in ein lebendiges Archiv, das Impulse für die Auseinandersetzung mit den Utopien der Vergangenheit, für die Analyse der Gegenwart und die politische Verfassung der Welt als solcher zu geben in der Lage ist.

*Martha Rosler ist seit 2006 Professorin an der Städelschule.*

---

Martha Rosler stands for a committed art, and for a reflection on the artistic means with which the social construction of reality can be subjected to examination. She asks inconvenient questions that make it clear that the position of the speaker is a female one, that she thinks politically, and that she fights for changes with an impetus to enlighten and to motivate others.

Martha Rosler is relatively new to the Städelschule but not an unknown figure in Frankfurt. Martha Rosler's show *In the Place of the Public* organized and sponsored by the Museum für Moderne Kunst in 1998 was on view there and at the Frankfurt Airport. Its extensive body of photographic work depicts international airports, where physical space is transformed into a social space replete with systems to control and channel people. The library of the books she collected over the past forty years was hosted by the Frankfurter Kunstverein in the summer of 2006. This library, encompassing almost 10,000 books, is both an archive and a collection of ideas, providing a theoretical background to Rosler's artistic work and more. The books on the history and theory of art, on political theory as well as science fiction, complemented by photo albums, posters, postcards, and newspaper clippings, also mark the thematic field in which her concrete work moves. Her methodology and her formal language, moreover, emerge in close interaction with contemporary theoretical developments in philosophy and sociology. As a critical engagement with visual as well as textual forms of representation, text plays as large a role in this work as photographic and filmic images do. Rosler has thus also been writing, since the 1960s, literary and theoretical texts to accompany her works, which often evince a serial structure.

As one of her generation's most politically committed artists, Martha Rosler subjects her immediate surroundings and social environment to critical reflection and has created her own form of context-oriented art, in which documentary approaches are fused with a critique of patterns of media representation. For instance, she collages and contextualizes found imagery into tableaux that stand as critical comments on social as well as global political events. Rosler's works, which she realizes in a great variety of media, often begin with banal everyday acts such as domestic life, shopping, or reading the paper. That even such ubiquitous acts are subject to strong social normalization and politically motivated forms of repression is one quintessential pole of her insistent gaze on American everyday life; that they represent a zone of potential for change, the other.

Early works, such as the series of photographic montages *Bringing the War Home: House Beautiful* from 1967-1972, place the American policy of aggression in Vietnam in a contradictory relationship with contemporary American life; in seemingly "retro" fashion, in 2004 she revisited the technique to address the present outrage, in Iraq. Rosler's montages compositionally dovetail the two seemingly antagonistic spheres such that interior and exterior world, sweet home and war theater, seem to blend into each other.

Subjects such as racism, gender differences, and the role of women also feature importantly in her work, which has made her an influential public figure beyond her own generation in the field of interventionist practice. In combinations of photography and text, in video works and installations, Rosler continues to engage war and the media, architecture and its inscriptions of power politics, global flows of transportation, housing and homelessness both literally and in a metaphorical sense. Her thematic subjects, conceived recurrently, are related to concrete situations, which, at the same time, they present as exemplary case studies.

Extensive research and a pronounced interest in the organization and accessibility of public space led, for instance, to curatorial projects such as *If You Lived Here...*, on New York and other urban living conditions in times of increasing gentrification and spiraling rents.

Rosler's photographs, which she has made since the mid-1980s, are equally understood as studies on everyday movements in urban space, with its ever-growing segregations, social exclu-

sions, and globalized “non-places.” Photographs of limitations imposed on movement by architectural or urbanistic intervention are juxtaposed with almost diary-like observations, in which passages through urban landscapes become the “protagonists.”

That the latter are equally charged with possibilities for philosophical consideration and analysis informed by theoretical perspectives became clear not least during the many events that accompanied the presentation of the Martha Rosler Library at the Kunstverein. The potentials of a discursive integration of her art by virtue of presentations, reading groups, and workshops transformed the library into a living archive, which can spur impulses for an engagement with the utopias of the past and an analysis of the present and of the political constructedness of the world as such.

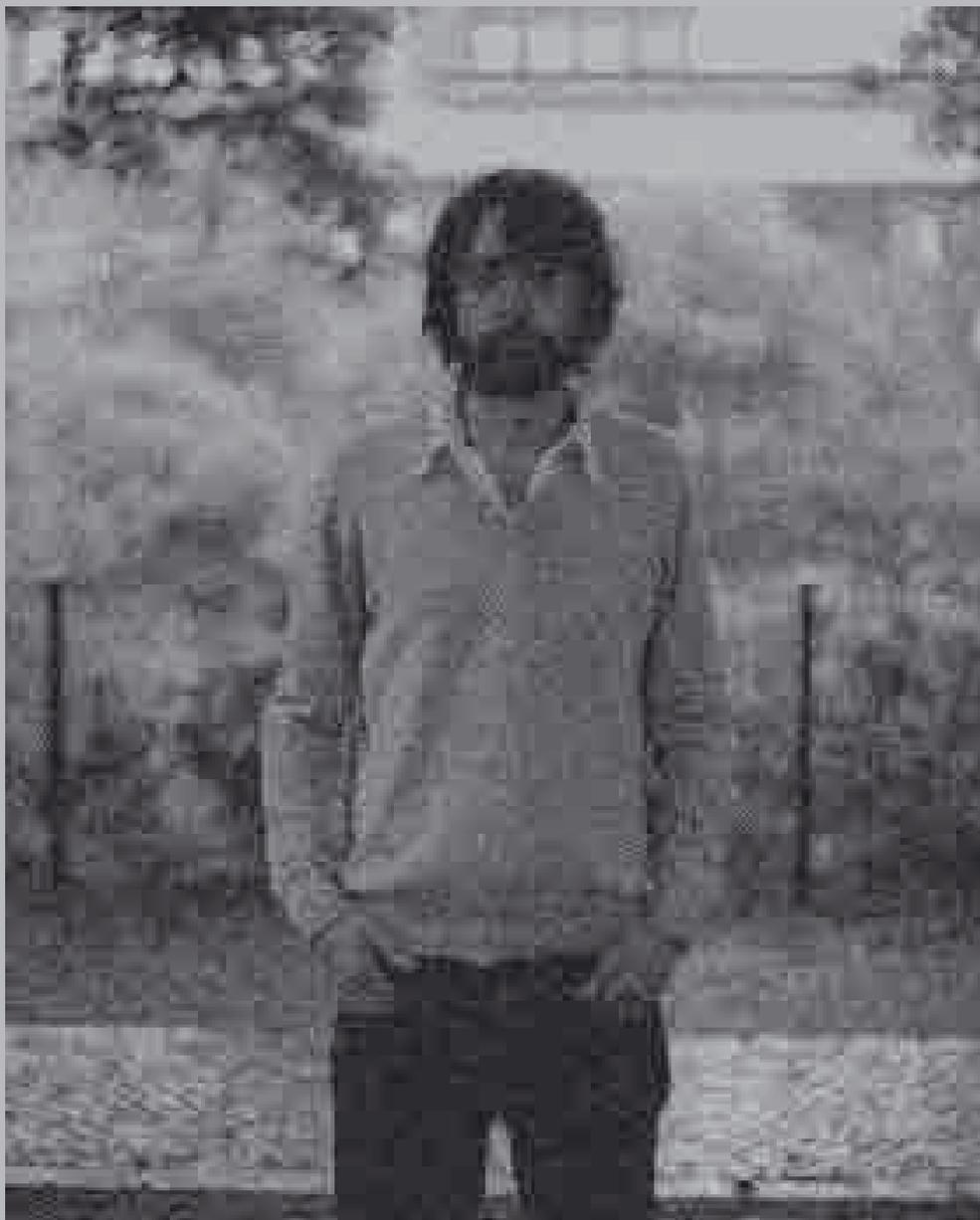
*Martha Rosler is a professor at the Städelschule since 2006.*

---

# Simon Starling

\_ Vanessa Joan Müller

Freie Bildende Kunst/Fine Art



Die Reise von einem Ort an einen anderen markiert nicht nur eine räumliche Bewegung, sondern versetzt das Subjekt in ein kulturelles Umfeld, in dem die Dinge eine semantische Verschiebung erfahren. Simon Starling reist oft und viel, wobei die Veränderung der Dinge, die er transportiert, oder die Bedeutung der Fahrzeuge, die er benutzt, wichtiger scheinen als die zurückgelegte Wegstrecke an sich. Der Prozess, wenn ein Objekt oder eine Substanz sich in etwas anderes verwandeln, bildet insofern den Kern seiner konzeptuell angelegten, gleichwohl narrativ strukturierten Arbeiten. Indem er die komplexen, miteinander verbundenen physischen und kulturellen Widersprüche eines Objektes, eines Gebrauchsgegenstandes oder Designobjektes kartografiert, bringt er die gescheiterten Ideale des Modernismus zur Sichtbarkeit oder perspektiviert die Vorstellung des Exotischen neu. So hat Starling offensichtlich improvisierte Kopien von Eames-Stühlen und Lampen des dänischen Designer Poul Henningsen als Signal gegen „die entfremdende Wirkung der Massenfabrikation“ gefertigt. Das Konzept des Prototypen findet sich häufig in seinem Werk, denn es folgt der Vorstellung, „Objekte in eine Art unschuldigen Zustand zurückzuführen, indem man ein bestehendes Objekt nimmt und es neu erdenkt, als ob es das erste Mal wäre“.

Auch Starlings Ausstellung *Kakteenhaus* im Portikus (2002) stellte ein Objekt in einen Kontext, der zum Resonanzraum unterschiedlicher, gleichwohl aufeinander verweisender Referenzen wurde. Starling zeigte einen großen Kaktus, den er aus der andalusischen Tabernas-Wüste, der einzigen wirklichen Wüste Europas, in seinem roten Volvo 240 nach Frankfurt transportiert hatte. In Frankfurt wurde der Motor des Autos ausgebaut, um in Verbindung mit einem 30 Meter langen Kühlsystem die Temperatur des Ausstellungsraumes auf Gewächshausniveau aufzuheizen. Der funktionslos gewordene rote Kombi parkte währenddessen auf einem Plateau hinter dem Portikus. Der hoch gewachsene Kaktus war jedoch nicht nur in Frankfurt ein Exot. Früher diente der *cereus cactus* als Requisit in einem der Western von Sergio Leone, die in der Tabernas-Wüste als preiswerter Kulisse eines europäischen Wilden Westens gedreht wurden. Die Kakteen brachte Leone dorthin, damit die Wüste amerikanischer aussah. Diese doppelte „Deplatzierung“ des Wüstengewächses wurde in der Laborsituation des Portikus nicht nur als räumliche Entfremdung vom ursprünglichen Ort sichtbar, sondern auch als paradoxe Ökonomie,

ist die Wüste doch das jüngste Ökosystem der Natur und der Kaktus das ökonomischste Gewächs der Pflanzenwelt. Den Verbrennungsmotor hingegen charakterisiert seine enorme Ineffizienz – nur etwa dreißig Prozent der erbrannten Rohstoffe werden in nutzbare Energie umgewandelt, der Rest wird als Wärme freigesetzt. In Starlings Kakteenhaus fand der Kaktus indessen gerade im energieverschwendenden Automotor seinen lebensrettenden Widerpart.

Auch in anderen Werken ist das Auto weniger Vehikel als Symbol. 2002 ist Simon Starling mit einem 1974 in Turin produzierten roten Fiat 126 nach Polen gefahren und hat dort die roten Türen, die Motorhaube und die Kofferraumtür des Autos gegen weiße Bauteile ausgetauscht. In Turin wurde der Fiat seit den siebziger Jahren gebaut, später verlagerte der Konzern die Herstellung nach Polen. In den dreißig Jahren bis zur Einstellung der Produktion des Fiats 126 blieb das Design fast unverändert. Das rote Auto mit den weißen Türen ähnlich der polnischen Fahne wurde dadurch selbst zum Hybrid zweier Länder: in Italien entworfen, nach Polen exportiert. Am Ende stellte Starling das originale Auto in seiner Turiner Galerie aus und hängte es wie ein Gemälde, wie eine dreidimensionale Flagge an die Wand.

*Shedboatshed*, die Arbeit, mit der der 1967 im englischen Epsom geborene Starling den renommierten Turner Prize gewann, ist ebenfalls eine Geschichte des Reisens und der Verwandlung. Am Anfang stand ein Holzschuppen am Rhein, der zu einem Boot wurde und sich dann wieder in einen Schuppen verwandelte. Ursprünglich in der Nähe von Basel stehend, hat Starling den Schuppen ab- und in ein Boot umgebaut, dieses den Fluss hinabfahren lassen bis zum Museum für Gegenwartskunst, wo aus ihm wieder ein Holzschuppen gebaut wurde. Zeit und Arbeit, die für die Realisierung des so genannten Weidlings, der schweizerischen Version der Gondel, nötig waren, verflüchtigten sich im Bild der aus ihrem strukturellen Winterschlaf zeitweise erweckten Hütte. Das entschundene Boot wiederum lebt imaginär in den Schnitten, Löchern und Splittern, die den Schuppen fortan markieren, weiter:

Den Dingen ist die Geschichte ihres Gebrauchs imprägniert, die ihres Designs und des Horizonts ihres Entstehens. In Starlings Installationen und Projekten fächert sich diese Kulturgeschichte scheinbar alltäglicher Dinge in verschiedene Richtungen auf, bis Beziehungen zwischen dem ganz Nahen und dem sehr weit Entfernten sicht-

---

bar werden. Seine installativen Werke sind Resultate intensiver Recherchen über das Wesen der Dinge, die kontextuelle Verschiebung, die sie an dem Ort ihrer Ausstellung unterlaufen und die kunsthistorischen Referenzsysteme, in die sich diese Verschiebungsprozesse einbinden lassen. Es sind Angriffe auf die Unterscheidung von Designobjekt und anonymem Gebrauchsgegenstand, Verdrehungen des Verhältnisses von nah und fern, Sinn und Zweck. Im Rahmen von Starlings Professur für „Freie Bildende Kunst“ liefert dieses immer wieder überraschende Bezugssystem zwischen scheinbar vertrauten Objekten und ihrer ideologischen wie pragmatischen Entfremdung den Ausgangspunkt zahlreicher Erkundungen dessen, was das Kunstwerk vom Reich der gewöhnlichen Dinge trennt.

*Simon Starling ist seit 2003 Professor an der Städelschule.*

---

The journey from one place to another marks not only a spatial movement, but displaces the subject into a cultural context where things experience a semantic shift. Simon Starling travels frequently and widely, and the changes to the things he transports or the significations of the means of transportation he uses appear more important than the distance covered as such. The process by which an object or substance is transmuted into something else thus forms the core of his conceptually designed and yet narratively structured works. By mapping the complex and interrelated physical and cultural contradictions of an object, be it an article of daily use or a design object, he renders the failed ideals of modernism visible, or opens new perspectives on the idea of the exotic. For instance, Starling made obviously improvised copies of Eames chairs and Danish designer Poul Henningsen's lamps as a signal against "the alienating effect of mass production." The concept of the prototype is frequently encountered in his work, for it pursues the idea of "leading objects back into a kind of state of innocence by taking an existing object and reconceiving it as though for the first time."

Starling's show *Kakteenhaus* at the Portikus (2002) also placed an object in a context that became a space of resonance for various, though mutually referential, significations. Starling showed a large cactus, which he had transported

to Frankfurt from the Andalusian Tabernas desert, Europe's only real desert, in his red Volvo 240. In Frankfurt, the engine was removed from the car, and used in connection with a 30-meter cooling system to heat the exhibition space to the temperature of a greenhouse. Meanwhile, the red station wagon, deprived of its function, was parked on a plateau in the back of the Portikus. The tall cactus, however, was exotic not only in Frankfurt. In the past, *cereus cactus* served as prop in one of Sergio Leone's westerns shot in the Tabernas desert, as the inexpensive background of a European wild west. Leone brought the cacti there so that the desert would look more American. This double "displacement" of the desert plant became visible in the laboratory setting of the Portikus not only as a spatial displacement but also as a paradoxical economy, as the desert is nature's recent ecosystem, and the cactus the entire flora's most economical plant. The internal combustion engine, by contrast, is characterized by its enormous inefficiency—only about thirty percent of the burnt resources are converted into usable energy, the remainder is released as heat. In Starling's *Kakteenhaus*, however, the cactus met its life-saving counterpart precisely in the wasteful car engine.

In other works, too, the car is less a vehicle than a symbol. In 2002, Simon Starling drove a red Fiat 126, manufactured in Turin in 1974, to Poland, where he exchanged the red doors, bonnet, and boot lid with white parts. This Fiat had been made in Turin since the 1970s; later, the company moved its production to Poland. During the thirty years until production of the Fiat 126 was discontinued, the design remained almost unchanged. The red car with its white doors, reminiscent of the Polish flag, thus became itself a hybrid from two countries: designed in Italy, exported to Poland. In the end, Starling displayed the original car in his Turin gallery and mounted it on the wall like a painting, like a three-dimensional flag.

*Shedboatshed*, the work with which Starling, born in Epsom, England, in 1967, won the respected Turner Prize, is also a story of travel and transformation. In the beginning, there was a wooden boatshed on the Rhine, which became a boat, and then once more a boatshed. Starling disassembled the shed, originally located near Basel, and converted it into a boat, which he navigated down the river to the Museum für Gegenwartskunst, where it was reassembled as a wooden boatshed. The time and labor required for the

realization of the so-called Weidling, the Swiss version of the gondola, evaporated in the image of the cabin temporarily awakened from its structural hibernation. The boat, on the other hand, now disappeared, has a continued imaginary existence in the cuts, scars and holes that now mark the shed.

The history of the use of things is engrained in them, the history of their design and the horizon of its emergence. In Starling's installations and projects, this cultural history of seemingly quotidian objects is unfolded in various directions until interrelations become visible between the very close and the very remote. His installation works are the results of intensive research into the essence of things, the contextual displacement they experience at the site of their exhibition, and the art-historical systems of reference into which these processes of displacement can be integrated. They are attacks against the distinction of design object and anonymous article of daily use, distortions of the relationship of near and far, of meaning and purpose. In the framework of Starling's professorship for "Fine Art", this referential system, always surprising, between seemingly familiar objects and their ideological and pragmatic alienation offers points of departure for numerous expeditions into what separates a work of art from the world of commonplace things.

*Simon Starling is a professor at the Städelschule since 2003.*

---

# Wolfgang Tillmans

\_ Vanessa Joan Müller

---

Freie Bildende Kunst/Fine Art



Er sei der Porträtist seiner Generation, wird von Wolfgang Tillmans gern behauptet. Die Fotografien, mit denen er über Veröffentlichungen in Zeitschriften wie *i-D* oder *Spex*, aber auch durch Ausstellungen in Galerien bekannt geworden ist, zeigen tatsächlich oft Menschen aus seinem privaten Umfeld. Die Markierungen dieser scheinbar beiläufig aufgenommenen, gleichwohl präzise ins Licht gesetzten Fotografien verweisen jedoch auf etwas anderes. Die subtile Differenz, die Menschen und Umgebungen auszeichnet, ist eine, die eher die Standardisierung des Blicks als die Abweichungen innerhalb des Sujets fokussiert. Tatsächlich interessiert sich Tillmans für Momente des Alltäglichen, die bestimmte Codes verletzen und Konventionen außer Kraft setzen. Kleidung und Posen sind in seinen Fotografien deshalb weniger Zeichen der selbst gewählten Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe als Ausdruck einer individuellen Stilisierung, die sich solcher einschränkenden Festlegung entzieht.

Wenn Dinge plötzlich Assoziationen freisetzen, die dort eigentlich nicht hingehören, wird das scheinbar Zufällige intentional. Tillmans' Aufnahmen aus der Londoner U-Bahn zum Beispiel zeigen intime Blicke in die Achselhöhlen fremder Menschen, die man auch real in der Enge der Rush Hour sehen kann, als Überschreitung einer unartikulierten Schwelle zum Privaten hin. Selbst zusammengerollte Socken oder die Faltenwürfe von Kleidungsstücken entwickeln, stilllebenhaft inszeniert, ein textiles Eigenleben und narratives Potenzial, das profane Zusammenhänge durchbricht.

Noch immer zeigt Tillmans seine Fotografien sowohl in Zeitschriften veröffentlicht als auch in Galerien und Museen. Manchmal tauchen Arbeiten aus beiden Bereichen auch gleichberechtigt auf – ungerahmte, direkt an der Wand befestigte Fotografien treffen in layoutartigem Arrangement auf Seiten aus Zeitschriften mit reproduzierten Bildern. Porträts von Kate Moss, der Schauspielerin Irm Hermann, von Künstlern und Musikern stehen dann neben unbekannteren Akteuren der britischen Clubszene, Besuchern des evangelischen Kirchentages, der Gay Pride Parade, der Love Parade oder großformatigen abstrakten Bildkompositionen. Tillmans hat die Concorde bei ihrem Start vom Londoner Flughafen Heathrow als Ikone des Glaubens an den unbegrenzten Fortschritt porträtiert, aber auch Bildstrecken für eine britische Obdachlosenzeitung entwickelt. Seine vorgefundenen Bilder von Soldaten verunsichern tradierte Männ-

lichkeitsstereotypen in der offenen homosexuellen Rezeption. Als subjektiver Porträtist der Gegenwart im weitesten Sinne sieht er sich durchaus als politischer Künstler, der seiner Vorstellung von der Welt Ausdruck verleiht und Dingen, die selbstverständlich sein sollen, es aber nicht immer sind, zur Sichtbarkeit verhilft.

Im Jahr 2000 erhielt er als erster nicht-britischer Künstler den renommierten Turner Prize und ist spätestens seitdem eine internationale Größe mit zahlreichen Einzelausstellungen in den Museen der Welt. Viele seiner zeitgenössischen Stillleben, Momentaufnahmen, Porträts wirken noch immer wie subtile Sexualisierungen des Alltags, auch wenn diese Konnotation subjektive Ansicht ist. Jüngere Arbeiten hingegen zeigen eine konsequente Hinwendung zur Abstraktion, bei der großformatige Fotoarbeiten ganz ohne Wirklichkeitsbezug auskommen. Hier manipuliert Wolfgang Tillmans Licht und Chemikalien, die er direkt auf das Fotopapier einwirken lässt. Die monochromen Kompositionen oder lebendigen Farbfeldstrukturen, die so entstehen, erinnern an psychedelische Effekte, bewahren jedoch ihr hermetisches Eigenleben und ihre assoziativen Referenzen. Neben anderen Abzügen platziert, deuten sie eine Abstraktion an, die auch die realistische Fotografie zum metaphorischen Spiel der Formen werden lässt.

Wolfgang Tillmans' Stil war für viele andere Fotografen prägend. Sein unpräziser, unprivilegierter Blick auf private wie öffentliche Situationen zeugt nach wie vor von einer großen Offenheit und auch gewissen Zufälligkeit. Man kann sich diesen Blick zu eigen machen, und doch ist er als visuelles System geprägt von einer subjektiven Sicht, die sich nicht kopieren lässt. Tillmans' Studenten arbeiten denn auch nicht epigonal, wie die Ausstellung *Gut ist, was gefällt* im Frankfurter Museum für Moderne Kunst 2005 mit neuen Arbeiten von ihm und Werken dieser Studenten zeigte. Der Umgang mit der jüngeren Künstlergeneration und die Kunstvermittlung scheinen ihn zu inspirieren: Seinem Atelier in London hat Tillmans den kleinen Ausstellungsraum *Between Bridges* angegliedert, der seit Frühjahr 2006 Positionen bildender Kunst der letzten Jahrzehnte zeigt, die im aktuellen Kunstbetrieb wenig Raum finden.

*Wolfgang Tillmans ist seit 2003 Professor an der Städelschule.*

Wolfgang Tillmans, it is often said, is the portraitist of his generation. The photographs that built his reputation, published in magazines such as *i-D* or *Spex*, but also shown in galleries, indeed often show people from his private acquaintance. But these photographs, which appear to be casually shot and are yet illuminated with precision, bear marks that indicate something else. The subtle difference that distinguishes people and their surroundings is one that focuses the standardizations of the gaze more than the deviations within the subject. In fact, Tillmans is interested in everyday moments that breach certain codes and suspend conventions. Clothes and poses are thus in his photographs less signs of self-determined affiliation with a certain social group than expressions of an individual stylization that defies such limiting determination.

When things suddenly unleash associations that don't properly belong there, the seemingly accidental becomes intentional. Tillmans's photographs from the London Underground, for instance, show intimate glances into the armpits of strangers, such as one might see in reality during the rush-hour squeeze, as transgressions of an unarticulated threshold toward the private. Even rolled-up socks or the way clothes fall in folds, once staged as though in a still life, develop a textile life of their own, a narrative potential that disrupts the contexts of the ordinary.

Tillmans continues to publish his photographs in magazines in addition to showing them in galleries and museums. Sometimes, works from both domains appear side by side as peers—unframed photographs, pinned directly to the wall, meet pages from magazines with reproductions of images in layout-like arrangements. Portraits of Kate Moss and actress Irm Hermann, of artists and musicians thus stand next to lesser-known actors of the British club scene, visitors of the German Protestant Church Day, the Gay Pride Parade, the Love Parade, or to large-format abstract pictorial compositions. Tillmans photographed the Concorde, taking off from London's Heathrow airport, as an icon of the belief in limitless progress, but also developed series of images for a British street newspaper: His found images of soldiers, in their openly homosexual reception, destabilize stereotypes of masculinity. As a subjective portraitist of the present in the widest sense, he very much sees himself as a political artist, one who gives expression to his view of the world and renders things visible that ought to be self-evident but aren't always.

In 2000, he was the first non-British artist to receive the renowned Turner Prize; at least since then, he has been an international name, with numerous solo exhibitions at museums worldwide. Many of his contemporary still lifes, snapshots, portraits still appear to be subtle sexualizations of everyday life, although this connotation is a matter of personal perspective. More recent works, by contrast, evince a consistent turn toward abstraction, in large-format photographic works that do away with all reference to reality. In these works, Wolfgang Tillmans manipulates light and chemicals he applies directly to the photographic paper. The resulting monochromatic compositions or animated color-field structures are reminiscent of psychedelic effects but preserve their hermetic inner lives and associative references. Placed next to other photographic prints, they adumbrate an abstraction that renders even realistic photography a metaphorical play of forms.

Wolfgang Tillmans's style has influenced many other photographers. His unpretentious and unprivileged look at private as well as public situations continues to speak of great openness, even of a certain arbitrariness. One can make this viewpoint one's own, and yet as a visual system, it is characterized by a subjective regard that cannot be copied. Tillmans's students are thus not his epigones in their work, as the 2005 exhibition of works by Tillmans and his students' art at the Frankfurt Museum for Modern Art, entitled *Gut ist, was gefällt*, demonstrated. Interacting with a younger generation of artists and teaching art seem to inspire him: Tillmans has added the small exhibition space *Between Bridges* to his London studio, where since 2006, he shows artists who otherwise find little space in the contemporary art world.

*Wolfgang Tillmans is a professor at the Städelschule since 2003.*





— **Thomas Bayrle**

ist Künstler und war von 1975 bis 2004 Professor an der Städelschule / *is an artist and was a professor at the Städelschule between 1975 and 2004*

— **Heike Belzer**

ist Leiterin der Bibliothek der Städelschule / *is the librarian of the Städelschule*

— **Johan Bettum**

ist Gastprofessor und Programmleiter der Architekturklasse der Städelschule / *is a guest professor and program director of the architecture class at the Städelschule*

— **Daniel Birnbaum**

ist Rektor der Städelschule und Direktor des Portikus / *is rector of the Städelschule and director of the Portikus*

— **Michael Eddy**

ist Student der Klasse Simon Starling an der Städelschule / *is a student in Simon Starling's class at the Städelschule*

— **Mai Abu ElDahab**

ist freie Kuratorin / *is a freelance curator*

— **Okwui Enwezor**

ist Senior Vice President am San Francisco Art Institute und war künstlerischer Leiter der documenta 11 / *is Senior Vice President at the San Francisco Art Institute. He was the artistic director of documenta 11*

— **Isabelle Graw**

ist Kunstkritikerin, Herausgeberin von *Texte zur Kunst* und Professorin an der Städelschule / *is an art critic, publisher of *Texte zur Kunst*, and a professor at the Städelschule*

— **Hanna Hildebrand**

ist Studentin der Klasse Tobias Rehberger an der Städelschule / *is a student in Tobias Rehberger's class at the Städelschule*

— **Walter Hollensteiner**

ist freier Kunstkritiker / *is a freelance art critic*

— **Dietrich Koska**

ist Verwaltungsdirektor der Städelschule / *is the administrative director of the Städelschule*

— **Michael Krebber**

ist Künstler und Professor an der Städelschule / *is an artist and professor at the Städelschule*

— **Pamela M. Lee**

ist freie Kunstkritikerin und Professorin für Kunstgeschichte an der Stanford University / *is an art critic and associate professor of art history at Stanford University*

— **Niklas Maak**

ist Kunst- und Architekturhistoriker sowie Redakteur des Feuilletons der Frankfurter Allgemeinen Zeitung / *is an art and architecture historian and an editor at the Frankfurter Allgemeine Zeitung*

— **Vanessa Joan Müller**

ist Direktorin des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf / *is director of the Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf*

— **Sarah Ortmeier**

ist Studentin der Klasse Simon Starling an der Städelschule / *is a student in Simon Starling's class at the Städelschule*

— **Hortense Pisano**

ist freie Kunstkritikerin und Redakteurin für *Journal Frankfurt* / *is a freelance art critic and editor for *Journal Frankfurt**

— **Tobias Rehberger**

ist Künstler und Professor an der Städelschule / *is an artist and professor at the Städelschule*

— **Willem de Rooij**

ist Künstler und Professor an der Städelschule / *is an artist and professor at the Städelschule*

— **Simon Starling**

ist Künstler und Professor an der Städelschule / *is an artist and professor at the Städelschule*

— **Wolfgang Tillmans**

ist Künstler und Professor an der Städelschule / *is an artist and professor at the Städelschule*

— **Jan Verwoert**

ist freier Kunstkritiker und Mitglied der Redaktion bei *frieze* / *is an art critic and contributing editor of *frieze**

— **Jeronimo Voss**

ist Student der Klasse Tobias Rehberger an der Städelschule / *is a student in Tobias Rehberger's class at the Städelschule*

— **Mark Wigley**

ist Architekturkritiker, Gastprofessor der Architekturklasse der Städelschule und Dekan der Graduate School of Architecture, Planning and Preservation an der Columbia Universität, New York / *is an architecture critic, guest professor of the architecture class at the Städelschule and Dean of the Graduate School of Architecture, Planning and Preservation at Columbia University, New York*

— **Wolfgang Winter**

ist Künstler und Dozent für Bildhauerei an der Städelschule / *is an artist and lecturer in sculpture at the Städelschule*

— **Catherine Wood**

ist Kuratorin an der Tate Modern, London / *is a curator at Tate Modern, London*

kunst lehren *teaching art*  
Städelschule Frankfurt / Main

Herausgeber / *Editors*

Heike Belzer und / *and* Daniel Birnbaum  
für die / *on behalf of* the Staatliche Hochschule für Bildende  
Künste, Städelschule, Dürerstraße 10, D-60596 Frankfurt / Main  
www.staedelschule.de

Übersetzungen / *Translations*

*Deutsch-Englisch / German into English:*  
Gerrit Jackson  
*Englisch-Deutsch / English into German:*  
Clemens Krümmel

Lektorat / *Text Editing*

Regina Binder, Michael Eddy, Karin Sust

Gestaltung und Satz / *Graphic Design and Typesetting*

Harald Pridgar, Frankfurt / Main

Druck / *Print*

Offizin Andersen Nexö, Leipzig

Fotobeilage / *Photo insert*

Wolfgang Tillmans

Erschienen im / *Published by*

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln  
Ehrenstraße 4, 50672 D-Köln  
Tel. +49 (0) 221 / 20 59 6-53, Fax +49 (0) 221 / 20 59 6-60  
Email: verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme  
Ein Titelsatz für diese Publikation ist bei  
der Deutschen Bibliothek erhältlich.

*Printed in Germany*

Vertrieb / *Distribution:*

Schweiz / *Switzerland*

AVA, Verlagsauslieferungen AG  
Centralweg 16, Postfach 27, CH-8910 Affoltern a.A.  
Tel. +41 (0) 1 762 42 00, Fax +41 (0) 1 762 42 10  
a.koll@ava.ch

UK & Eire

Cornerhouse Publications  
70 Oxford Street, GB-Manchester M1 5NH  
Tel. +44 (0) 161 200 15 03, Fax +44 (0) 161 200 15 04  
publications@cornerhouse.org

Außerhalb Europas / *Outside Europe*

D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc.  
155 6th Avenue, 2nd Floor, New York, NY 10013  
Tel: +1 212-627-1999, Fax: +1 212-627-9484  
www.artbook.com  
ISBN 978-3-86560-339-5

© 2007 Künstler / *Artists*, Institutionen / *Institutions*, Fotografen /  
*Photographers*, Autoren / *authors* und / *and* Verlag der Buch-  
handlung Walther König, Köln © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

Quellennachweise / *References:*

Willem de Rooij, Simon Starling: Free Space and  
Free Market © Metropolis M.  
Schools of Thought / Okwui Enwezor © frieze  
Rehberger on Kitsch, Destruction and  
Education © Manifesta Foundation.

Bildnachweise / *Photo Credits* (Seiten / *Pages*)

Nina Flauaus 336 / Maren Flößer 318 / Wolfgang Günzel 26, 28,  
46, 207, 211, 212, 214, 216, 218, 220, 222, 224, 226, 228, 230, 240, 244,  
304 / Anja Jahn 271 / Jonas Leihener 8, 12, 14, 16, 17, 18, 20, 22, 24,  
30, 32, 34, 36, 52, 66, 118, 135, 144, 196, 202, 233, 274, 342, 345, 348,  
353, 356, 359, 366, 370 / Achim Lengerer 10 / Harald Schröder 302 /  
Ragunath Vasudevan 256 .

© VG Bild-Kunst, Bonn 2007, für / *for* Olafur Eliasson, John  
Baldessari, Henrik Olesen / Judith Hopf, Paulina Olowaska /  
Bonnie Camplin, Paul Chan, Gilbert & Georges

Die Herausgeber haben sich bemüht, alle Bild- und Textrechtin-  
haber ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle übersehen  
worden sein, bitten die Herausgeber um Mitteilung. Berechtigte  
Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen  
Vereinbarungen abgegolten. / *The editors have made every*  
*effort to identify all holders of copyrights to images and texts. In*  
*the event of an inadvertent failure to do so, the editors ask that*  
*you contact them. Legitimate claims will of course be settled*  
*within the limits established by customary compensation ag-*  
*reements.*

Wir bedanken uns für die freundliche Genehmigung  
zum Abdruck der Texte. / *We are very grateful for the*  
*printing permissions.*

Mit besonderem Dank an unsere Sponsoren /

*With special thanks to our sponsors:*

Vorstand und Kuratorium des Städelschule Portikus e.V. und  
der Stiftung für junge Künstler (Barbara Bernouilly, Georg-  
Christof Bertsch, Jürgen Conzelmann, Maximilian Dietsch-  
Doertenbach, Elisabeth Haindl, Walter Kuna, Stefan Mumme,  
Claudia Orben, Christian v. Oertzen, Brigitte von Ribbentrop,  
Ulrich Schaller, Joachim Unseld), Georg und Franziska  
Speyer'sche Hochschulstiftung, Kuratorium der Hochschule  
(Udo Corts, Elisabeth Haindl, Alexandra Prinzessin von  
Hannover, Max Hollein, Christa Näher, Felix Semmelroth,  
Caroline Wolff, Jeronimo Voss)

Des Weiteren danken wir / *And further thanks to:*

Jadwiga Armbrust, Monika Bender, Regina Binder, Hocine  
Bouhlou, Kerstin Cmelka, Martina Cooper, Anja Cooymans,  
Nikola Dietrich, Michael Eddy, Luis Etchegorry, Susanne Etzin,  
Claudia Gaida, Jürgen Grumann, Wolfgang Günzel, Joachim  
Häcker, Gerrit Jackson, Julia Jung, Jacqueline Jurt, Reinhard  
Kohler, Rosemund Koranteng, Dietrich Koska, Jonas Leihener,  
Manuela Mitterhuber, Melanie Ohnemus, Sarah Ortmeier,  
Nino Pezzella, Ursula Preyer, Harald Pridgar, Peyman Rahimi,  
Hartmut Rausch, Helga Rausch, Gertraud Rippert, Bernhard  
Schreiner, Katharina Schücke, Wolfgang Senz, Sebastian Stöhrer,  
Karin Sust, Hüseyin Temizsoy, Wolfgang Tillmans, Stefan  
Unterburger, Silke Wagner, Thomas Wizent, Dana Zeisberger

... und ganz herzlich danken wir allen beteiligten Autoren /  
*many special thanks to all contributing authors*

Mit freundlicher Unterstützung von / *with generous support from*



Städelschule Portikus e.V.

Georg und Franziska Speyer'sche Hochschulstiftung