

Daniel Birnbaum The Städelschule

An Interview by Eva Maria Shibuya

Frankfurt. As befitting a very busy man, Prof. Dr. Daniel Birnbaum has to travel quite a lot. Therefore I am very happy, when I have the pleasure to catch him for an interview for one of the new issues of *Grrrh...* He looks young and enthusiastic. We chose to talk in the English language, also much in use in the Städelschule* and therefore natural to him.

*At the time I met Daniel Birnbaum he was still director of the Academy of Fine Arts in Frankfurt, Germany. Our conversation concerned the teaching of Art within the context of a Fine Art Academy. In the meantime Mr. Birnbaum has become the director of the Moderna Museet, Stockholm, Sweden.

Eva Maria Shibuya: You are the director of the Städelschule here in Frankfurt. The Städelschule is the smallest among the German academies...

Daniel Birnbaum: But all German academies are quite small. Everything is relative. Look at any big Italian academia with thousands of students or look at those big American art schools, which are mostly part of universities. If you go to Yale or if you go to Columbia, the art school is part of the university. Of course they don't have thousands of students starting all in sculpture classes, but still, there are several hundreds in the undergrad programs.

So I would think even big German schools, say Düsseldorf or Berlin, might have only 600 students or so. But academies in Copenhagen or Stockholm, or on the whole in Scandinavia, are all about this (Frankfurt) size, 200 students or so; thus I am not surprised by the size of the Frankfurt school. It has its own strength, its advantages.

When it comes to creating, it's compact; it can be dense, intensive – intimate – though I am not sure about that word in this context. It can also be like a big family - that could create some problems at times - families have their problems too.

And of course it is interesting in a way, that sometimes you have the whole school come together, 150 active people and a few guests, and then it is like one big "Klasse" coming all together. And when we have people here like Ben van Berkel, Wolfgang Tillmanns, Ayse Erkmen, Martha Rosler etc., I sometimes think: "God, what a privilege for these people to be here in this place!"

ES: You are the second curator, after Kasper König, to hold the position as a director at the academy. Do you think that makes a difference?

DB: Yes, I think when Kasper König took the job, he invented certain unique tools for this school – most important the Portikus – which was his idea. It was meant to be an experimental venue, a brand new stage for contemporary productions in art. It was actually not meant to become an institution, in the sense that it should be here forever – but then it turned out to be a great success and it became a public domain more than something for the students actually, because schools are a closed environment and the Portikus is a kind of "Kunsthalle".

Mr. König brought in artists like Gerhard Richter and Polke and other successful and established German and American artists of that generation, which of course would generate lots of attention, and the Portikus, which was rather like a little footnote to the school before, suddenly became prominent – of course prominent in this case depends on whom you talk to - but the interested art audience would know the name Portikus better.

I can speak of myself also, when I lived in Stockholm and in New York, I heard the name Portikus so often mentioned that in fact, I imagined it to be of a scale of something like the Pompidou (Centre Pompidou, Paris) and was very surprised when I saw it first.....(laughs)....but no, the thing is, I had bought a few catalogues of Ellsworth Kelly and Gerhard Richter, etc., exhibitions that took place at the Portikus; and you know, they are among the most famous artists of this world – so I thought it must be quite a big thing.

Kaspar invented this stage and he had to do with very little money, but it got established quickly and well, so it would be very absurd for the city to close it although this city is full of surprises - they sometimes close down the most prominent things.... so, you never know....

But you know, the moment Kaspar stepped down after 12 or 13 years, it was quickly kind of clear that in order for it to survive it needed radical changes otherwise it might just close. They needed someone who was interested in this double position. The Portikus has strong ties with the school - in fact; it is part of the institution. So the same person that has to handle this school also has to come up with a curatorial program. So they looked for someone, a curator or a person who has that special interest. Kaspar invited a few people and he approached me, it was his suggestion and I thought this was an interesting take.

I believe it is of great advantage for the students to witness and experience first hand the curatorial process, hardly any other school in Germany has that – the idea of a curatorial program.

ES: How do you personally as the director shape the image, and what is your personal vision for the school?

DB: I don't know if I really changed it all that much, but there are things had we have added – or emphasized more. This school was famous for its experimental approach – which can mean so many things that in the end it does not mean anything. **Yet, there is no other school that had an experimental kitchen right beside the administrative director's office...**

ES: Originally it was the Austrian artist, Peter Kubelka, I believe, who installed it in the '80s, while teaching film and cooking.

DB: Right, Peter Kubelka. But once Kubelka retired and by the time I got here, it was not possible to find someone doing exactly what he had been doing...and why should there be? But it was a unique feature of the school and we did have people who wanted to do things with that kitchen and it is still in use and the cooking tradition continues.

And then there is the architecture class. Which is quite small, and is part of a 2 yearly post-graduate program. There have been people like Peter Cook (lecturing here). There is this strong link between art and architecture. I don't believe many art schools have that feature – Düsseldorf has something like that, I believe....

ES: Yes, Düsseldorf has an architecture class.

Frankfurt. Wie es sich für einen vielbeschäftigten Mann gehört, ist Prof. Dr. Daniel Birnbaum viel unterwegs und so hat es mich umso mehr gefreut, ihn wegen eines Interviews für eine der nächsten Ausgaben von *Grrrh...* zu erwischen. Er wirkt jung und enthusiastisch. Wir wählen die englische Sprache, weil sie an seiner Städelschule* häufig in Gebrauch ist und sie ihm somit geläufiger ist.

*Als ich Daniel Birnbaum traf, ist er noch Direktor der Städelschule in Frankfurt, Deutschland. Unser Gespräch beinhaltete die Kunstvermittlung an einer Akademie. Mittlerweile ist er Museumsdirektor des Moderna Museet in Stockholm, Schweden.

ES: Sie sind der Direktor der Städelschule hier in Frankfurt. Die Städelschule ist die kleinste der deutschen Akademien...

DB: Aber alle deutschen Akademien sind recht klein. Man muss das relativ sehen. Sehen Sie sich eine große italienische „Akademia“ an mit ihren Tausenden von Studenten oder die großen amerikanischen Kunsthochschulen, die fast alle Teil der Universitäten sind. Wenn Sie nach Yale oder Columbia gehen, ist die Kunsthochschule dort ein Teil der Universität. Natürlich hat man dort nicht Tausende von Studenten, die alle in der Bildhauerklasse anfangen wollen; aber mehrere Hunderte sind es schon, wenn man sich die Grundstudiengänge ansieht. Selbst die großen deutschen Akademien, wie die in Düsseldorf oder Berlin, haben, glaube ich, nur circa 600 Studenten. Aber Akademien wie Kopenhagen oder Stockholm – eigentlich alle skandinavischen Akademien – haben ungefähr 200 Studenten, sind also von der hiesigen Größe. Daher ist die Größe der Frankfurter Akademie für mich nicht überraschend. Das hat auch seine Stärken, seine Vorteile.

Was die kreative Seite angeht, bedeutet dies: kompakt, dicht, intensiv, vielleicht auch intim. Bei diesem Wort bin ich mir allerdings in diesem Zusammenhang nicht so sicher. Es kann wie eine große Familie sein und daraus ergeben sich manchmal Probleme, wie sie eben alle Familien haben.

Aber dies hat auch eine sehr interessante Seite. Man kann etwa die ganze Schule zusammenbringen – 150 aktive Studenten und einige Gäste – und es bildet sich eine Einheit, eine große Klasse. Und mit Leuten hier wie Ben van Berkel, Wolfgang Tillmanns, Ayse Erkmen, Martha Rosler etc. denke ich schon manchmal: Mein Gott, was das hier für ein privilegierter Ort für die Leute ist!

ES: Sie sind nach Kasper König bereits der zweite Kurator, der hier die Direktorenstelle besetzt. Glauben Sie, das macht einen Unterschied?

DB: Ja. Als Kasper König den Job annahm, kam er auf einige ungewöhnliche Instrumentarien für diese Akademie. Am wichtigsten war wohl seine Portikus-Idee. Der sollte eigentlich ein experimenteller Ort werden, eine neue Bühne für die Produktionen zeitgenössischer Kunst. Es war überhaupt nicht dabei geplant, daraus eine Institution zu machen, etwas Bleibendes zu schaffen. Aber dann wurde der Portikus sehr erfolgreich, wurde mehr zu einer öffentlichen Angelegenheit als nur etwas für die Studenten. Eine Schule bleibt ja immer ein geschlossenes Etwas, während der Portikus eine Art „Kunsthalle“ ist.

Herr König brachte Künstler wie Gerhard Richter, Sigmund Polke und andere etablierte deutsche und amerikanische Künstler dieser Generation hier herein. Das erregte natürlich einige Aufmerksamkeit. Der Portikus – bis dahin nur eine kleine Fußnote der Schule – wurde bekannt. Die Kunstinteressierten kannten jedenfalls den Namen alle.

Ich kann von mir selber sagen, als ich in Stockholm und in den Staaten lebte, hörte ich den Namen Portikus so oft fallen, dass ich dachte, er wäre so etwas wie das Pompidou und war sehr überrascht, als ich ihn zum erstenmal sah (lacht)... Nein, es war einfach so, dass ich einige Kataloge der Portikusausstellungen über Ellsworth Kelly und Gerhard Richter etc. kaufte und Sie wissen ja, die gehören zu den größten Künstlern der Gegenwart. So dachte ich mir, dass es sich um etwas sehr Bedeutsames handeln muss.

Kaspar hat diese „Bühne“ erfunden und er musste mit wenig Geld arbeiten. Trotzdem etablierte er den Ort rasch und mit gutem Ergebnis. Es wäre absurd von der Stadt, wenn sie ihn schließen würden. Aber diese Stadt steckt voller Überraschungen. Die schließen hier plötzlich die bekanntesten Dinge. Man weiß also nie...

Aber in dem Moment, als Kasper König nach 12 oder 13 Jahren Tätigkeit hier aufhörte, wurde sehr schnell klar, dass radikale Änderungen für den Portikus nötig waren; sonst hätte man ihn geschlossen. Man brauchte jemand, der sich für diese Doppelposition interessierte.

Der Portikus hat eine starke Beziehung zur Akademie. Er ist de facto ein Teil dieser Schule. Dieselbe Person also, die diese kleine Schule leitet, muss auch ein Kuratorprogramm erstellen. Also hat man nach einem Kurator gesucht oder nach jemandem mit diesem speziellen Interesse. Kaspar hatte einige eingeladen und auch mich angesprochen. Es war an ihm, jemanden vorzuschlagen und ich fand meinerseits, dass es eine interessante Sache sei.

Ich glaube, dass es für die Studenten sehr wichtig ist, wenn sie aus erster Hand mitbekommen, wie ein kuratorischer Prozess funktioniert. Kaum eine andere Schule in Deutschland hat ein solches Programm mit dieser Idee.

ES: Und Sie persönlich? Wie haben Sie als Direktor das Image der Schule beeinflusst und was ist Ihr persönliches Anliegen für die Akademie?

DB: Ich glaube eigentlich nicht, dass ich so vieles geändert habe. Wir haben einige Dinge hinzugefügt oder mehr Gewicht auf anderes gelegt. Die Schule war für ihren experimentellen Charakter bekannt. Dies kann ja alles und jedes bedeuten, um schließlich gar nichts mehr zu bedeuten.

Trotzdem gibt es keine andere Schule, die eine experimentelle Küche direkt neben dem Büro des Verwaltungsdirektors hat...

ES: Ursprünglich war es der österreichische Künstler Peter Kubelka, glaube ich, der sie in den 80er Jahren installiert hatte und der „Film und Kochen“ lehrte...

DB: Richtig, Peter Kubelka. Aber als dann Kubelka pensioniert wurde und in der Zeit, als ich diese Schule übernahm, war es nicht möglich, jemanden zu finden, der genau das machte wie Kubelka. Und warum auch?

Aber es war eine Besonderheit dieser Schule und es fanden sich immer Leute, die was mit der Küche machen wollten. Die Küche wird immer noch benutzt und die Kochtradition weiter fortgesetzt.

Und dann ist da die Architekturklasse. Sie ist recht klein. Das Studium dauert 2 Jahre und ist Teil des Graduiertenprogramms. Leute wie Peter Cook haben hier gelehrt. Es gibt eine feste Beziehung zwischen Kunst und Architektur. Ich glaube, kaum eine andere Kunsthochschule hat so eine Klasse. Nur Düsseldorf hat so was noch, glaube ich.

ES: Ja, es gibt eine Architekturklasse in Düsseldorf.

Fortsetzung nächste Seite

DB: The difference between those two [art and architecture] is an interesting thing. A school is by nature a closed thing, almost like a micro cosmos. And architecture automatically has a little bit more link with the open urban environment. So they complement each other; at least that's how I have often seen it.

And we have done a few things that turned the school into, not a playground, but into a kind of site and space for experimentation in quite a strong sense. We have done a project with Okwui Enwezor, Director of the Documenta 11; we did the Manifesta series and we did a project called "Gasthof", that was something which would not have happened without that cooking tradition at the school and without Rirkrit Tiravaniya as a guest professor for a few semesters.

For about a week we turned the school into an "inn" a "Gasthof". Several important artists came and gave lectures and the whole school was emptied out, so everybody slept at the school.

ES: Interesting. I know some events like that from Japan. During the 2nd Yokohama Triennale there was an event like that, called "sleepover", in which people could stay, eat and talk all night and sleep in part of the exhibition space.

DB: But you can do that only once or twice. I would not recommend it, but it was part of the experiment of what this school is. Peter Kubelka used to do the "Gasthaus", which was 3 days of talking and cooking, and we did the "Gasthof": lectures and music and such. It was collaboration with 250 students from all over Europe, from some of the more interesting schools from Lithuania, Portugal, England, among other countries.

ES: When you talk like this, it looks like you have a very open approach to teaching?

DB: Yes, at least I am very interested in alternative or experimental projects. That does not mean I would want to have such projects as the Gasthof be made permanently. On the contrary! It was one of those things, where everything seemed possible. But one has to try these things out at least once, to reflect the idea of: "What is an art academy? What is teaching art?" We did a book which is called "teaching art" (2007) – which I can give you – and that's just a portrait of the school, of the people who teach here and a bit more about the more special teachers, about the architecture class, the cooking tradition, the Portikus...

ES: Thank you.

Kaspar König once said that it is impossible to teach art; you only can question art. Do you agree with that statement?

DB: Then you have to read our book! Maybe the result of this strange book is that Kaspar König is right. What you can do: You can provide possibilities, you can get people to meet, you can talk about it and you can see the artists at work, and you can realize that art is something made by other people (artists) and not something you read about in newspapers – **but maybe you can't really teach art.** That's maybe true.

But the teaching happens when you don't realize it happens - it happens in the Mensa, it happens in the evenings, it happens in the small discussions after some lecture. I am not saying it is meaningless to have a classroom structure – but no one can really say – that's where it happens – it's hard to define.

ES: I read and heard a report about the Yona Friedman project in Frankfurt and then at the Venice Biennale. Your students took part in the project. How did this come about and is this typical?

DB: Yes. Yona was here to do an exhibition. He is quite old now though he certainly is an unbelievably important teacher I think. But now he is 86 or something, and he came and it was very good – but he could not stay for months on, so he stayed only a few days and the students went to visit him.

And it's actually more fun to do it exactly the way he likes it - namely to have open communication with other artists and the students. Though he comes from another generation, his approach to architecture is quite unusual and radical. He sees his art and architecture rather as a proposal, where you introduce a new grammar, a new alphabet – and then other people can use it – or not use it. And he is often surprised how his exhibitions turn out in the end and he said: "I would have not done it like this – but great!" And then I wanted to do a project with Yona Friedman in Venice anyhow. And it was the same in Venice, and we invited some of the people who had been involved here and they were enthusiastic, because they liked him a lot and wanted to work with him again. So we did a similar but much larger thing at the Arsenale in Venice.

ES: I used to live in Frankfurt for some years, and one of our art teachers told us: Frankfurt does not have culture – Frankfurt is nothing but a financial center.

DB: Fortunately I would not agree with this statement – but traditionally it is more a publishing culture here – a finance center of course – but you have the literary world, the book fair – but it is not really an art city. There is an older generation of artists that live here – but there were no initiatives, impulses at all coming from here. Now that automatically comes from Berlin I would say, with all of its problems...

But Frankfurt is an interesting place, I think; it can be defined as a global city - it has all the features...it's perhaps not really ideal for artists to live here when they are young, but it's quite a good place for an educational program, I think.

We are a little detached from the gallery world, of course there are some here – but nothing really powerful – yet it is so close to everything, you can go everywhere with the students and look and it's easy to move around. But of course it's an expensive city, which does not make it easy. So after graduation everybody moves to Berlin or Brussels or wherever they came from.

And perhaps even with the Portikus it could become too small. Kaspar König once told me that Gerhard Richter remarked that the Städelschule is very lovely – but that one has to look out carefully, that it doesn't become a "Zwergenschule" – something tiny and provincial. One wants to avoid that.

Well, Frankfurt is tiny and provincial – but at the same time open and big – and global. People pass through. There is nothing wrong with being provincial – **every culture is provincial – Manhattan is totally provincial** – but it must be open so that the impulses from outside can get through.

DB: Der Unterschied zwischen den beiden [Kunst und Architektur] ist interessant. Die eine Schule ist von Natur aus etwas Geschlossenes – einem Mikrokosmos ähnlich. Die Architektur hingegen bringt automatisch eine Öffnung zur urbanen Umgebung hin. So ergänzen sich diese Dinge; ich empfinde das zumindest oft so.

Dann haben wir ein paar Projekte gemacht, die die Schule – ich will nicht sagen, in einen Spielplatz – aber auf eine bestimmte Art in einen wichtigen experimentellen Raum verwandelte.

Wir machten ein Projekt mit Okwui Emwezor, dem Direktor der Documenta 11, dann gab es die Manifesta-Serie und dann machten wir ein Projekt namens „Gasthof“. Das hätten wir ohne die Kochtradition und ohne Rirkrit Tiravaniya, der hier einige Semester Gastprofessor war, nicht machen können.

Für eine Woche machten wir aus der Schule einen Gasthof. Mehrere wichtige Künstler nahmen Teil, gaben Lektionen; die ganze Schule war ausgeräumt und jeder schlief in der Schule.

ES: Interessant. Ich kenne solche Events aus Japan. Während der 2. Yokohama Triennale gab es einen Event, der sich „Sleepover“ nannte, bei dem Leute die ganze Nacht über miteinander reden und in einem Teil der Ausstellung schlafen konnten.

DB: Aber so etwas kann man nur ein- oder höchstens zweimal machen. Ich würde es nicht unbedingt empfehlen, aber es war ein Teil des Experiments von dem, was diese Schule ausmacht. Peter Kubelka hatte seinerzeit das „Gasthaus“ gemacht: 3 Tage Kochen und Reden. Wir machten den „Gasthof“: Vorlesungen und Musik und sowas. Es war eine Kollaboration mit 250 Studenten aus ganz Europa, die von den interessantesten Akademien aus Litauen, Portugal, England und anderen Ländern kamen.

ES: Wenn man Sie so hört, klingt es, als hätten Sie eine sehr offene Art des Lehrens?

DB: Ja, zumindest bin ich sehr an alternativen und experimentellen Projekten interessiert. Das bedeutet aber nicht etwa, dass ich einzelne Projekte wie den „Gasthof“ beibehalten möchte – ganz im Gegenteil! Es war eins dieser Dinge, bei denen alles möglich schien. Eine Sache, die man letztlich einmal macht, um Überlegungen anzustellen wie: Was ist eine Akademie? Was heißt „Kunst lehren“?

Wir haben das Buch „Kunst lehren“ (2007) gemacht – was ich Ihnen hiermit bei dieser Gelegenheit geben kann. Es ist ein Porträt dieser Schule, der Lehrer hier und auch von den ganz besonderen Lehrern hier. Es handelt von der Architekturklasse, der Kochtradition, dem Portikus...

ES: Danke.

Kaspar König hat einmal gesagt, dass es unmöglich sei, Kunst zu vermitteln. Man könne nur Fragen an sie stellen. Stimmen Sie dem zu?

DB: Da müssen Sie aber wirklich unser Buch lesen! Vielleicht ist es das Fazit dieses merkwürdigen Buchs, dass Kaspar König Recht hat. Was man tun kann: Man kann die Mittel zur Verfügung stellen, kann Menschen zusammenbringen, man kann darüber sprechen, man kann die Künstler arbeiten sehen und man kann lernen zu verstehen, dass Kunst etwas ist, dass andere Leute machen und nicht etwas, über das man in der Zeitung liest. **Aber vielleicht kann man Kunst wirklich nicht vermitteln, nicht lehren.** Das ist vielleicht wahr.

Aber Vermittlung passiert manchmal, wenn man sich gar nicht darüber im Klaren ist. Sie passiert in der Mensa, am Abend, in den kleinen Diskussionen nach einer Vorlesung. Ich will damit aber nicht sagen, dass eine Klasse oder Schulstruktur überflüssig ist. Nur kann niemand genau sagen, wann und wo Vermittlung genau passiert. Das ist schwierig zu definieren.

ES: Ich habe einiges über das Yona Friedman-Projekt hier in Frankfurt und dann auf der Biennale Venedig gelesen. Ihre Studenten haben bei diesen Projekten mitgearbeitet. Wie kam es dazu und ist sowas typisch?

DB: Ja, Yona hatte hier eine Ausstellung. Er ist mittlerweile recht alt, aber trotzdem er ist ein unglaublicher Lehrer – einer der wichtigsten Lehrer überhaupt, finde ich. Er ist jetzt 86 und kam trotz seines Alters hierher und alles lief sehr gut. Er konnte natürlich nicht monatelang hier bleiben, also blieb er nur einige Tage und die Studenten haben ihn dann besucht.

Es macht am meisten Spaß, ein Friedman-Projekt genau so zu machen, wie er es mag: über eine offene Kommunikation mit anderen Künstlern und den Studenten. Obwohl er eine andere Generation ist, ist sein Zugang zur Architektur total einzigartig und radikal. Er sieht seine Kunst und seine Architektur mehr als einen Vorschlag an. Es ist, als wenn man eine neue Grammatik, ein neues Alphabet erfindet, das man anderen zur Benutzung zur Verfügung stellt, die es dann nutzen oder eben nicht. Er ist meist am Ende sehr überrascht und wenn er dann das endgültige Ausstellungsergebnis sah, sagte er dann: „Ich selber hätte das nicht so gemacht – [es ist] aber [trotzdem] großartig!“

Ich hatte sowieso vorgehabt, auch in Venedig ein Projekt mit Yona Friedman zu machen. Und in Venedig war es genauso. Wir haben dazu einige Leute eingeladen, die an dem Projekt hier mitgearbeitet hatten und sie waren begeistert, auch weil sie ihn sehr mochten und gerne mit ihm zusammenarbeiten haben. Auf dem „Arsenale“ in Venedig haben wir dann ein ähnliches, allerdings viel größeres Projekt gemacht.

ES: Ich habe einmal in Frankfurt gewohnt und einer meiner Kunstlehrer behauptete: Frankfurt hat keine Kultur, Frankfurt hat nur die Finanzen.

DB: Glücklicherweise kann ich dem nicht zustimmen. Natürlich hat Frankfurt traditionell eher eine Medienkultur und ist natürlich auch Finanzzentrum. Aber man hat hier die Welt der Literatur – die Buchmesse. Allerdings ist Frankfurt zugegebenermaßen nicht unbedingt ein Zentrum der Kunst. Es gibt eine Generation älterer Künstler, die hier leben.

Aber es gibt wenig Initiativen, keine Impulse, die von hier ausgehen. Das passiert im Moment zwangsläufig in Berlin, möchte ich sagen, mit all den Problemen, die das mit sich bringt.

Trotzdem ist Frankfurt eine interessante Stadt. Es kann als globale Stadt betrachtet werden mit allen hierfür typischen Zügen. Möglicherweise ist es für junge Künstler nicht unbedingt der beste Ort zu leben, aber für die Ausbildung ist es sehr gut hier, glaube ich. Wir sind hier etwas entfernt von der Galeriewelt – es gibt natürlich hier Galerien –, aber keine der wichtigen Galerien hat hier ihren Sitz. Trotzdem ist es nah an allem dran. Man kann überall mit den Studenten hinkommen, sich Sachen ansehen und es ist einfach, sich überall hinzubewegen.

Allerdings ist die Stadt auch sehr teuer und das macht es nicht so leicht. Nach dem Abschluss gehen die meisten nach Berlin oder nach Brüssel oder gehen dahin zurück, wo sie hergekommen sind.

Es ist mittlerweile möglicherweise alles mit dem Portikus etwas zu klein. Kaspar König hat mir einmal erzählt, dass Gerhard Richter gesagt habe, die Städelschule und der Portikus seien zwar sehr hübsch, aber man müsse aufpassen, dass daraus keine „Zwergenschule“ wird – etwas Kleines, Provinzielles. Das ist eine Gefahr, der man entgegen muss. Fortsetzung

continued from page 2

So within the context of this locale it is important to think of it not as something that is there – but some things that can get produced. With 6 or 7 powerful shows and few ambitious programs and ambitious young and older people, we make it into something more than provincial although we have only 11 professors here.

The people working at the Portikus are all students or ex-students, with the exception of the odd one curator – the students are automatically linked with this tradition, and sometimes a real collaboration takes place with artists like Yoko Ono. Young artists participate here...and that again would not happen without the people who are cooking and doing all these things.

The Portikus is a kind of a “Kunsthalle” – an exhibition space - but it is at times also very close to being an atelier (a studio).. Sometimes we do super classical shows – Gilbert & George – then it’s like a museum - but sometimes it is something one would not find in a classical museum, something rather open and even unfinished at times.

ES: The Schirn, the Museum of Modern Art, the Portikus and the Kunstverein are basically the pillars of contemporary art here in Frankfurt. Is there any co-operation within this institutes or do they regard each other as competition?

DB: Not much competition as far as we are concerned, but the Städelmuseum and the Museum of Modern Art are very heavy in competition, no question, because the Städel is getting more and more involved with contemporary art – but that could be good because the city is in bad need of competition.

In our case there is really not much of a competition because here at the Protikus we are not asking for an entrance fee – it’s true that we do also need sponsors of course, but it’s a different category altogether from the big museums – no one cares if we have 10,000 people or 2,000 people for an opening or for a show. That’s not what the Portikus is about – even the politicians here do not think in these terms, which is fortunate.

The Schirn on the other hand must have blockbuster exhibitions otherwise they are in trouble; they have to think in terms of huge audiences and must attract ambitious sponsors.

In a way, we add something else, which is not for a huge audience, I’m afraid, with few exceptions, of course. With Baldessari we had about 8,000 people there, with Gilbert & George we had over 10,000 visitors, so that’s not a small audience – but nothing like the Rembrandt exhibition, where you expect a quarter of a million. It’s a different genre.

ES: How about collaboration?

DB: Not so much, but a little bit, in the sense that the Kunstverein sometimes shows the students. Not the Portikus – we don’t show student’s work there – that would not make sense. **It’s a tool to bring in interesting people for the educational program.** As I said before, sometimes the students are involved in the show, but we would never take one student and make a show. We have a little cooperation with the Städel - we do the graduate shows there – but that is very classic, nothing special.

ES: You are now one of the most influential curators, I think. Is there someone who has influenced you?

DB: Not really - I know that sounds very pretentious – **but I think I was not much influenced intellectually in this curating field.** That was because I did not study to become a museum person or a curator; I studied philosophy and literature and a little bit of art history. I always had very interesting and enthusiastic teachers.

Though - there was someone, when I moved to the US. A person I don’t much agree with, but who was nevertheless very important for me: Arthur Danto, professor of philosophy at Columbia University. He was very open - minded and friendly. He invited me to his house. He was always the art critic for “The Nation” and then also for “Artforum” and so on. Danto was an interesting person, and I found it a perfect example and remarkable that he could be such an important academic and at the same time be interested in and have his own views on contemporary art.

But when you try to make exhibitions it is more an exchange, a discussion with colleagues on an equal level.

ES: Any colleague you regard as special?

DB: One continues a dialog with someone like Hans Ulrich Obrist – who is also a very close friend, someone I found very interesting. He was a curator from the very start; he was never anything else. He started curating without any detours, when he was 16 or something! That’s what he has been doing.

I on the other hand had studied other things and done various things, even got my Ph.D. written in philosophy did some writing for newspapers about art and then at some point I got involved with curating. I was not so young anymore; **I was in my thirties, when I started, when I did my first few exhibitions.**

But then there were people whom I am thankful for, who helped me – especially Kaspar König - not that we had collaborated on any events – but in the end he said:” Try the Städel’schule” and then it happened.

ES: I know Kaspar König a little bit from his time at the Academy in Düsseldorf, and it seems to me that you both share a similar approach, so his choice seems logical to me.

DB: Maybe. I never did anything with him, but I know many of his assistants and people who worked with him. He did so many things. But I am from a different part of the world, the US and originally from Sweden, so I was never really that close to him. Most people of my generation, or those who are a little bit older, have worked with him at some point. Though I was never really close I am fascinated by him. In the end, my coming here was of course not only his decision - it was a political decision, but he was the person who sent me that fax to come here, so it would be strange for me not to mention him.

ES: You have some power, some standing in this world of art. How do you use it and what is your goal? continued

Fortsetzung von Seite 2

Aber das Provinzielle ist ja an sich nicht so verkehrt — jede Kultur ist provinziell. Manhattan ist total provinziell. Aber der Ort muss offen sein, Impulse von außen müssen durchfließen, eingebunden werden können.

Wenn man sich also den lokalen Kontext ansieht, so ist es sehr wichtig, dass man nicht nur das sieht, was vorhanden ist, sondern das, aus dem was produziert werden kann. Mit 6 oder 7 starken Ausstellungen, ambitionierten Programmen, mit ehrgeizigen jungen und älteren Künstlern, können wir hier etwas schaffen, das über das Provinzielle hinausgeht, obwohl wir hier nur 11 Professoren haben.

Die Leute, die im Portikus arbeiten, sind alle Studenten oder Exstudenten — mit Ausnahme des Kurators. Die Studenten sind automatisch mit dieser Tradition verbunden und manchmal findet eine richtige Kollaboration statt wie etwa mit Yoko Ono. Junge Künstler partizipieren davon und all dies könnte nicht stattfinden ohne die Kochtradition und all die anderen Dinge. Der Portikus ist zwar eine Art Kunsthalle, ein Platz für Ausstellungen, aber ab und zu ist es auch so etwas wie ein Atelier, ein Arbeitsplatz. Wir machen sowohl klassische Ausstellungen wie etwa die mit Gilbert & George und dann ist es dort wie in einem Museum. Aber manchmal ist es dort auch ganz anders, ist ein offenes Atelier und manchmal wirkt die Ausstellung sogar „unfertig“.

ES: Die Schirn, das Museum für Moderne Kunst, der Portikus und der Kunstverein sind die Basispfeiler zeitgenössischer Kunst in Frankfurt. Gibt es irgendeine Kooperation zwischen den Institutionen oder betrachtet man einander als Konkurrenz?

DB: Was uns betrifft, sind wir wohl kaum Konkurrenz. Aber das Städelmuseum und das Museum für Moderne Kunst stehen stark in Konkurrenz — keine Frage. Besonders deswegen, weil das Städel jetzt mehr und mehr in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst involviert ist. Aber ich finde das ist gut, denn diese Stadt braucht dringend Konkurrenzsituationen.

Was uns angeht, ist der Portikus keine Konkurrenz. Wir nehmen ja keine Eintrittsgelder, aber es stimmt, dass wir natürlich auch Sponsoren suchen. Aber es ist insgesamt gesehen eine ganz andere Kategorie im Vergleich zu den großen Museen. Keinen kümmert es, ob wir 10 000 oder weniger als 2 000 Besucher pro Eröffnung und pro Show haben. Das ist nicht das, um was es im Portikus geht. Selbst die Politiker hier denken diesbezüglich glücklicherweise nicht in anderen Dimensionen.

Die Schirn auf der anderen Seite braucht natürlich „Blockbuster“- Ausstellungen, sonst kriegen sie dort Schwierigkeiten. Die müssen mit großem Publikum rechnen, auch alleine schon deswegen, um für ehrgeizige Sponsoren attraktiv zu sein.

Wir hingegen bringen etwas Zusätzliches in den Kunstbetrieb, etwas, das, so fürchte ich, nicht auf eine breite Öffentlichkeit abzielt — mit einigen Ausnahmen natürlich. Bei Baldessari hatten wir ungefähr 8.000 Besucher, bei Gilbert & George waren es über 10.000. So niedrig sind die Besucherzahlen also gar nicht, aber wir kommen nicht annähernd an die Dimensionen einer Rembrandtausstellung, bei der man mit einer Viertelmillion Besucher rechnen kann. Es ist eben ein ganz anderes Genre.

ES: Was ist mit Kollaboration?

DB: Nicht sehr viel, aber insoweit, als der Kunstverein manchmal die Studenten ausstellt. Im Portikus machen wir das natürlich nicht, da zeigen wir keine Show der Studenten und das gäbe auch keinen Sinn. **Der Portikus ist, was die Schule angeht, nur ein Instrument, um interessante Künstler für die Ausbildung der Studenten hierher zu bringen.** Wie gesagt, manchmal sind die Studenten involviert in einzelnen Ausstellungen, aber der Portikus würde nie eine Einzelshow eines Studenten machen. Wir haben eine kleine Kooperation mit dem Städelmuseum, da die Graduiertenausstellungen dort stattfinden. Aber das hat etwas Traditionelles, nichts Spezielles.

ES: Sie sind derzeit einer der einflussreichsten Kuratoren. Gibt es jemanden, der Sie beeinflusst hat?

DB: Eigentlich nicht. Ich weiß, das klingt jetzt sehr arrogant, aber **ich glaube nicht, dass mich jemand im Kuratorenbereich intellektuell sehr beeinflusst hat.** Das kommt allerdings daher, weil ich ursprünglich nichts studiert habe, was mich direkt in eine Museums- oder Kuratorenlaufbahn geführt hätte. Ich habe Philosophie und Literatur studiert und auch etwas Kunstgeschichte. Ich hatte immer sehr interessante und enthusiastische Lehrer.

Obwohl...es gab doch jemanden, als ich in die USA kam. Jemand, dessen Meinung ich allerdings meistens nicht teilte, der aber ohne Zweifel sehr wichtig für mich war: Arthur Danto, Professor für Philosophie an der Columbia Universität. Er war sehr umgänglich und sehr offen und er hat mich oft zu sich nach Hause eingeladen. Er schrieb immer die Kunstkritiken für „The Nation“ und für das „Artforum“ und so weiter. Danto war eine interessante Persönlichkeit und ich fand es vorbildhaft und sehr bemerkenswert, wie er gleichzeitig ein wichtiger Akademiker und ein wichtiger Kunstkritiker sein konnte, der seinen eigenen Blick auf die zeitgenössische Kunst hatte.

Aber wenn man Ausstellungen kuratiert, dann ist das mehr ein gleichberechtigter Austausch mit Kollegen auf einem gleichen Level.

ES: Gibt es einen Kollegen, den Sie besonders schätzen?

DB: Nun, ich führe einen kontinuierlichen Dialog mit Hans Ulrich Obrist, der auch ein sehr guter Freund von mir ist. Er ist jemand, den ich sehr interessant finde. Er war von Anfang an Kurator, hat niemals etwas anderes gemacht. Er fing ohne Umwege an mit ungefähr 16 und hat so weitergemacht.

Ich hingegen habe studiert und andere Dinge gemacht, habe sogar meine Doktorarbeit (PhD) in Philosophie geschrieben, schrieb für einige Zeitungen über Kunst und dann irgendwann kam ich zur Kuratierung. Ich war aber nicht mehr so jung. **Ich war über 30, als ich mit den ersten Ausstellungen anfing.**

Und dann gibt es natürlich noch die Menschen, denen ich dankbar bin, weil sie mir geholfen haben — ganz besonders Kaspar König. Nicht, das wir je richtig zusammengearbeitet hätten, aber er war es, der letztendlich sagte: „Versuchen Sie es mit der Städel’schule.“ Und so fing das alles an.

ES: Ich kenne Kaspar König ein wenig von seiner Zeit an der Düsseldorfer Akademie. Es scheint mir, als hätten Sie beide einen sehr ähnlichen Anspruch. Von daher scheint mir seine Wahl logisch.

DB: Vielleicht. Ich habe nie mit ihm zusammengearbeitet, aber ich kenne natürlich fast alle seiner Assistenten und viele, mit denen er zusammengearbeitet hat. Er hat ja so viele Dinge gemacht. Aber ich komme aus einem anderen Teil der Erde, aus den USA — ursprünglich natürlich aus Schweden. Deshalb bin ich ihm eigentlich nie nähergekommen Die meisten aus meiner oder etws älteren Generation haben an irgendeinem Punkt mit ihm gearbeitet. Obwohl dies bei mir nicht der Fall war, hat er mich immer fasziniert. Zu guter Letzt war natürlich mein Kommen hierher nicht allein seine Entscheidung — es war eine politische. Aber er war derjenige, der das Fax geschickt hat mit der Aufforderung, hierher zu kommen und es wäre schon sehr seltsam, wenn ich ihn nicht erwähnen würde.

ES: Sie haben Macht und Gewicht in der Kunstwelt. Wie setzen Sie das ein und was ist Ihr Ziel hierbei? Fortsetzung

continued from page 3

DB: Power...As a critic or as a curator you have power in the sense that you can make things visible – but the moment you use your power – if you use it for the wrong reasons it will be so very obvious to anyone. If for some mysterious reason you think you have to show your friends – that is something which is sooo wrong – because if you are not interested in the actual product, meaning the exhibition, the art show – it immediately shows. But you do really have the power of making interesting art visible. That may sound a little hypocritical, but I actually think so.

If you try to push things people are not convinced of, it won't lead anywhere. So power only means the chance to make things visible - and then the audience, the colleagues and the world at large, decide if it was worthwhile.

By the way, you press people are also very powerful – how to write what about whom – say about Markus Lüpertz, for example, whom I don't know very well, but I thought the press treated him rather unfairly after he left his position at the academy in Düsseldorf.

ES: The galleries you work with when you are curating...

DB: Curating a show is a very different thing from having your gallery – there you want to make your own little group of artists powerful – and then maybe you have to push them like that –

say an important gallery like – say, here in Germany, Michael Werner - who has a program gallery so to say, he works with a group of artists that is rather small and with whom he continues to work, Marian Goodman in America, Sonnabend, etc. And that's a completely different vocabulary.

I am not pushing anyone; I am working with things that I am interested in.

ES: I believe the galleries also have a big influence.

DB: Absolutely. It would be naïve to deny it. They have to push their artists; sell the work that is their job. But there are some of the more interesting galleries that are interested in more than just the commercial aspect. They are genuinely developing new young artists, new sensibilities. So the gallerist can sometimes play a very important role to make a new generation of artists.

ES: Do you think that the galleries have at times more influence than you as a curator?

DB: No – not now anymore. I wouldn't say so.

But before there were sometimes very influential galleries – like the gallery that showed Pop Art first - Andy Warhol and such – Leo Castelli. He was commercially very successful and was a sophisticated person – of course he was a dealer, sold his artists and their products – but he was also about new sensibilities and that was what made him influential. And if you go far back in time, there was Kahnweiler who was very influential, developed a new generation of artists of that time.

But I have the sense that unfortunately many of the most powerful galleries today are missing that something; they run a purely commercial enterprise. There are great exceptions though...

ES: Who are such exceptions?

DB: When you think about the Gagosian Gallery – which is the biggest gallery in the world – but I wouldn't say that they stand for anything else but for commercial success – mind, don't misunderstand- they have really great artists, they really do; I am not saying that there is anything wrong with what they are doing - but it is the mix of people and styles there...if you are with the Gagosian, be it in Los Angeles, New York or Rome – **it means only that you are a commercially successful artist. But it doesn't mean that you stand for something special.** The exceptions. I would say Neugerriemschneider in Berlin is one example. That's a gallery that started in the nineties. They have Olaf Eliasson among their artists. I would say they have a small, tight group of artists?that somehow stood for a new sensibility at that moment. And I would also say that Daniel Buchholz in Cologne and now also in Berlin belongs to that type of gallery that creates groups of artists that have an intellectual approach. It is a bit more here than being just a group of artists that happen to belong to that particular gallery. I find it interesting: a gallery that creates its own little milieu. Don't ask me exactly to spell out what this milieu stands for...but one gets a feeling that they are not just smart dealers, but that they are interested in creating their own sensibilities...and I have no idea - but I would think, that both galleries are also commercially successful.

ES: My next question, regarding the curator – gallery relationship you have already answered to some extent. Do you mostly work together with the same galleries?

DB: No. I would not say that. I don't really work with galleries. Of course I talk with the gallerists, many are very smart people and much fun to talk to, but, I would say I work mainly with certain artists and have an ongoing interest in artists like Gabriella Gerosa or Olafur Eliasson, and they are with certain galleries.

The only time in my career where I had to come up and ask for help from the galleries was in Venice, because **Venice** is financially very weak.

Yet it has much other strength, and **it is the most exposed exhibition in the world**, I guess. Has tradition, though it does not have the biggest audience. A show at the Tate or at the MOMA might have a bigger audience. But there is no other exhibition – with perhaps the exception of the Dokumenta, that has such an advanced audience, I mean not only the important museum people and critics, even the cultural minister of France comes. It has this type of pulling power; it's a political stage that brings problems with it but is also interesting. If you show in Venice you become visible not only there; with 5,000 accredited journalists you go all over the world. And even if you don't go to see the show, an unbelievable number of people hear about it, see pictures or watch television reports.

ES: Some time ago you mentioned that you don't like the event character of many big art shows, the Biennales, Triennales.

DB: Yes, it is a bit of a cliché to say that, but we all know that art can be instrumentalised. This whole explosion of festivals – it's not only the visual arts, I am sure the film festivals, the theatre festivals, etc., they all have the same problem:

Fortsetzung von Seite 3

DB: Macht...Nun, als Kritiker oder als Kurator hat man Macht in dem Sinne, dass man Dinge sichtbar machen kann. Aber in dem Moment, wo man seine Macht aus den falschen Gründen nutzt, wird das sofort für jeden auffällig. Wenn man aus irgendwelchen rätselhaften Gründen meint, seine Freunde ausstellen zu müssen – etwas, das wirklich völlig inakzeptabel ist – sieht man sofort, dass man nicht an tatsächlichen Ergebnissen, dem eigentlichen Ausstellen von Kunst, interessiert ist. Doch man hat wirklich die Macht, interessante Kunst sichtbar zu machen. Das klingt ein bisschen hyperkritisch, aber ich denke so.

Es führt zu nichts, wenn man versucht Dinge, von denen andere nicht überzeugt sind, durchzusetzen. Somit bedeutet Macht, die Möglichkeit zu haben, Dinge sichtbar zu machen. Die Betrachter, die Kollegen, die Kritiker entscheiden dann, ob es das wert war.

Übrigens, ihr Presseleute habt auch viel Macht, nämlich, wie man über was berichtet. Nehmen wir als Beispiel hierfür Markus Lüpertz – den ich nicht besonders gut kenne - wie dieser von der Presse behandelt wurde, als er bei der Düsseldorfer Akademie aufhörte. Ich fand das Verhalten der Presse diesezüglich etwas sehr unfair.

ES: Die Galerien, mit denen Sie zusammenarbeiten, wenn Sie kuratieren...

DB: Eine Show zu kuratieren, ist etwas völlig anderes als eine eigene Galerie zu führen. Da will man seine kleine Gruppe Künstler durchsetzen und dann muss man sie so pushen, wie dies in Deutschland beispielsweise eine so wichtige Galerie wie die von Michael Werner macht, der eine sogenannte Programmgalerie führt. Er arbeitet kontinuierlich mit einer kleinen Gruppe Künstlern zusammen – so auch Marian Goodman in den Staaten oder Sonnabend etc. Das ist etwas ganz anderes.

Ich pushe überhaupt keinen, sondern arbeite mit Dingen, die mich interessieren.

ES: Ich glaube, Galerien besitzen einen großen Einfluss.

DB: Aber sicher! Es wäre naiv, das zu verneinen. Die müssen ihre Künstler nach vorne bringen, die Arbeiten verkaufen, das ist ihr Job. Aber es gibt auch einige Galerien, die interessanter sind, die über den rein kommerziellen Aspekt hinausgehen, die wirklich junge Künstler fördern, neue Sensibilitäten entwickeln. Der Galerist kann schon eine große Rolle dabei spielen, eine neue Künstlergeneration zu entwickeln.

ES: Glauben Sie, dass die Galerien manchmal einflussreicher sind als Sie, als der Kurator?

DB: Nein, ich würde sagen, heutzutage nicht mehr.

Aber früher gab es sehr einflussreiche Galerien wie zum Beispiel die Galerie Leo Castelli, die als eine der ersten die Popart zeigte – Andy Warhol usw.. Er [Castelli] war kommerziell sehr erfolgreich und als Person sehr sophisticated. Natürlich war er ein Dealer, verkaufte die Arbeiten seiner Künstler, aber darüber hinaus war er jemand, der eine neue Wahrnehmung möglich machte und das ist es, was ihn eigentlich so einflussreich machte.

Und wenn man noch weiter zurückgeht, da gab es Kahnweiler; der einflussreich war, der die Wahrnehmung seiner Zeit und die Künstlergeneration seiner Zeit formte.

Aber ich fürchte, dass die meisten der heutigen wichtigen Galeristen diese Eigenschaft nicht mehr besitzen, sondern rein kommerzielle Betriebe führen. Es gibt aber einige großartige Ausnahmen...

ES: Wer sind die Ausnahmen?

DB: Wenn man an die Gagosian Gallery denkt – die ja die größte der Welt ist – würde ich nicht behaupten, dass die für irgendetwas anderes steht als für einen rein kommerziellen Erfolg. Aber bitte nicht missverstehen, die vertreten wirklich viele sehr gute Künstler und ich sage auch nicht, dass das falsch ist, was die machen. Aber es ist diese Mischung dort von Leuten und Stilen. Wenn man von Gagosian vertreten wird – sei es in Los Angeles, New York oder Rom – **so bedeutet das nur, dass man kommerziell sehr erfolgreich ist, aber es bedeutet nicht, dass man für etwas Besonderes steht.**

Nun, die Ausnahmen. Ich würde sagen, Neugerriemschneider in Berlin ist so ein Beispiel. Das ist eine Galerie, die in den 90er Jahren entstand. Die vertreten zum Beispiel Olafur Eliasson. Ich würde sagen, die haben eine kleine, dichte Gruppe Künstler im Programm, die im Moment für eine neue Art der künstlerischen Wahrnehmung steht. Und ich würde sagen Daniel Buchholz in Köln – jetzt auch in Berlin – der eine Gruppe Künstler vertritt, die einen intellektuellen Anspruch haben. Es geht hier also um mehr, als nur eine Gruppe Künstler in der Galerie zu haben. Ich finde das interessant, wenn Galerien ein eigenes künstlerisches Milieu aufbauen. Fragen Sie mich jetzt aber bitte nicht, was dieses Milieu ausmacht. Man hat hier nur das Gefühl, dass es sich hier nicht nur um smarte Dealer handelt, sondern dass sie auch daran interessiert sind, ihrer eigenen Art von Sensibilität zu folgen. Ich weiß es zwar nicht, denke aber, dass beide Galerien auch kommerziell erfolgreich sind.

ES: Meine nächste Frage bezüglich der Beziehung Kurator/Galerie haben Sie schon zu einem Teil beantwortet. Arbeiten Sie oft mit den gleichen Galerien zusammen?

DB: Nein, das würde ich nicht so sagen. Ich arbeite eigentlich überhaupt nicht mit Galerien zusammen. Natürlich spreche ich mit Galeristen – viele davon sind sehr smarte Leute und es macht oft viel Spaß, sich mit ihnen zu unterhalten. Ich würde eher sagen, dass ich mit bestimmten Künstlern zusammenarbeite. Ich habe ein anhaltendes Interesse an Künstlern wie Gabriella Gerosa oder Olafur Eliasson und die werden natürlich von bestimmten Galerien vertreten.

Das einzige Mal in meiner gesamten Karriere, wo ich wirklich auf die Hilfe der Galerien angewiesen war, war in Venedig, weil Venedig finanziell sehr schwach gestellt ist.

Trotzdem hat **Venedig** natürlich viele andere Stärken und **ist die am meisten beachtete Ausstellung der Welt**, glaube ich – und mit Tradition. Allerdings hat Venedig nicht die größten Besucherzahlen. Eine Show im MOMA oder im Tate könnte größere Besucherzahlen haben. Aber es gibt keine andere Ausstellung – vielleicht mit Ausnahme der Dokumenta – die ein so kundiges Publikum anzieht und damit meine ich nicht nur die wichtigen Museumsleute und Kritiker, nein, selbst der Kulturminister Frankreichs kommt zu Besuch. Es hat diese bestimmte Anziehungskraft und ist eine politische Bühne, was seine eigenen Probleme mit sich bringt, was aber interessant ist. Wenn man in Venedig ausstellt, dann wird man nicht nur dort beachtet, sondern geht mit 5.000 akkreditierten Journalisten durch die ganze Welt. Selbst wenn man sich die Ausstellung nicht ansieht, hört eine unglaubliche Anzahl von Leuten zumindest davon und sieht Bilder oder Fernsehberichte.

ES: Vor einiger Zeit haben Sie erwähnt, dass Sie den „Eventcharakter“ der großen Ausstellungen, der Biennalen, der Triennalen nicht mögen..

DB: Ja, es ist vielleicht ein Klischee, das zu sagen, aber wir wissen alle, dass Kunst instrumentalisiert werden kann. Diese Explosion der Festivals gibt es ja nicht nur in der Bildenden Kunst.

Ich bin mir sicher, die Film- und Theaterfestivals etc. haben alle das gleiche Problem:

It's often more about tourism and city planning and things like that and then the structure for the event is borrowed from something else, it changes into a "window". But it is actually much more interesting to have an exhibition which comes from an intellectual and artistic wish.

Of course, you are always part of some structure; you are part of a museum, or Kunsthalle or such. But with these big exhibitions, there are always other hopes and other wishes connected. What I am saying here is not very unique and original, but this problem has become very visible over the last few years, as the festivals became exploding all over the world.

ES: Especially in Asia those types of big art shows became very popular.

DB: Yes, but one must remember Asia is special. There really isn't that kind of infrastructure for contemporary art – you may know more about this than I do – but if you do a Biennale, say, in Berlin, that might be OK because Berlin is so much about young art and art productions, and I am not opposed to that; it means adding something to an art world that already has a very large number of museums and places like "Kunsthalle" and "Kunstvereine" and what not – and then you add the biennale. But if you do it in a city **in Asia you are not really adding to anything – you create a new platform. That's a different thing.**

ES: But that might be very interesting too: Creating a new platform?

DB: Yes. I don't know too much about it, but I was involved with the Yokohama Biennale - that was an interesting experience – but of course Yokohama and Tokyo are a bit different, they are not exactly without museums, it's a powerful place. **But I get the feeling that the Biennale is often a substitute for a museum of contemporary art in other countries there.** So why – why not have that instead of opening in all those other spaces? Look at cities like Düsseldorf, Berlin, Hamburg, Wiesbaden...how many openings for contemporary art shows do we have all over the year?

ES: When you were in Yokohama, you and your colleagues made a very different exhibition from the shows one usually sees there - quiet, intellectual - and talked about changing the rules of the game

DB: I don't know if we did everything right there. There was some criticism, namely that the component of Japanese artists was too few. But I can only say the people from the outside, like Beatrix Ruf, Hans Ulrich Obrist and me, we did not see that our role was to come and invent and bring in Japanese artists – because they (the directors) wanted it to be an international exhibition. I don't want to criticize anyone, but I would say that this component should have come a little bit more from the Asian side.

To say: Change the rules of the game was perhaps a little too big. But we did make something different - we added a new perspective. We made a performance festival - poetry readings were included - and we did want to do something which made the people get involved with the art. It did not work with all the artists – but it worked with almost everyone. We said we are interested in showing an important piece, maybe new, maybe old and something that was commissioned for only that show, but we wanted an aspect which is a kind of unique inscription, something which happens only once, something that happens at certain moments and it could be a reading, it could be a music performance, it could be a real full-blown performance piece and that not only during the opening days. I think we created something when it came to cross-generational meetings. Joan Jonas gave a performance, probably her only performance in Japan – at least in recent years, and there was a very large number of young artists in the audiences, some international, some Japanese - then Tony Conrad gave a concert and there the audience is quite young etc., and the young people relate with the old-timers, and the audience relates that was quite something special.

Perhaps it was not as new to Yokohama as we think. In a way **the problem with the globalized art world is when the same artists go all over the world to many, many places and the same things are shown all over** – that's what we want to avoid. We could not solve all the problems, but we made sure that the people who were scheduled to be at the exhibition came there, except those who got sick naturally. So some of the most visible artists of today came there, were standing at the stage in front of an audience of some hundred people.

ES: Do you ever consider the "normal people", the tourists, who are not so familiar with contemporary art, when you curate a show? It is a concern of many venues, I think. Is that for you of any concern?

DB: Hmm. Exhibitions at the Portikus and so – not really. The important thing there is that we give the artists an absolute freedom and it should not be about popularity or being more approachable.

But on the other hand I am not really of the league that declares that there should be a fine art world and a world of everyone else. In the end people who go to the exhibitions see them for reasons, and they expect quality. If you try to be more approachable because it should be for the masses – that doesn't work – it doesn't work at all. You can do advertisement campaigns and do that very aggressively to bring in more audiences – but when it comes to the art itself, one cannot compromise.

ES: I think the Mori Museum in Tokyo balances that aspect very well. That might be also because they have very good educational and public programs. Educational programs - are they important for you?

DB: Well, I don't run a museum. But as far as the educational programs go, they are important. At the Biennale in Venice I must say I liked the people from the educational department quite a lot. They work with school classes and young people and they made suggestions that we should create the kind of places that people 15 years or younger can go to and get something out of it. And when school classes with young people come, we have some suggestions of where to go, places to talk about, discuss what this could mean...well, it does not exactly answer your question. But I do always think about the bigger audience. But anyhow, one cannot make everyone happy, not even the expert audience.

And at the Portikus – I know that it may seem as a rather exclusive venue, and I know that we make shows there that might seem rather incomprehensible - some sort of new experiment. But then on the other hand – it's not a museum; we don't ask entrance fees. The old Portikus is located central in what you call a "Laufzone" (pedestrian walking zone); people walked around there all the time and could have a look. For the new Portikus one has to cross over the bridge, go through Alt Sachsenhausen. On the first glance one might think that there is not even an entrance there, but if you look, you can be surprised to see the "Light Lab" from Eliasson from the outside. And you always have the choice to go and have a look – or to say: "No, thank you!"

Es geht oft mehr um Tourismus und Stadtplanung und solche Dinge und die Struktur des Events ist von irgendwoher ausgeliehen und macht eine Art „Fenster“ aus der Veranstaltung. Aber es ist natürlich viel interessanter, eine Ausstellung zu machen, die aus einem echten intellektuellen oder künstlerischen Bedürfnis entsteht.

Natürlich ist man immer Teil so einer Struktur – Teil des Museums, einer Kunsthalle usw.. Aber mit diesen großen Shows sind immer auch andere Hoffnungen und Wünsche verbunden. Was ich hier sage, ist nicht sonderlich einzigartig und originell, aber das Problem ist in den letzten Jahren mit den explodierenden Festivals eben sehr sichtbar geworden.

ES: Gerade in Asien ist diese Art der Kunstshows sehr populär geworden.

DB: Ja, aber man muss sich auch klarmachen, dass Asien speziell ist. Man hat dort nicht die Infrastruktur für zeitgenössische Kunst. Sie wissen darüber möglicherweise mehr als ich. Wenn ich eine Biennale in – sagen wir Berlin – mache, dann ist das okay, weil Berlin eine Stadt der jungen Künstler und der Kunstproduktionen ist. Also befinde ich mich hier nicht in Opposition, sondern ergänze eine Kunstwelt, die bereits viele Museen, Kunsthallen, Kunstvereine usw. besitzt und füge dann eine Biennale hinzu. Aber **in Asien ergänzt man nichts, sondern man bildet eine völlig neue Plattform. Das ist eine ganz andere Sache.**

ES: Ist das nicht auch interessant, eine neue Plattform zu schaffen?

DB: Ja, ich weiß zwar nicht allzuviel darüber, aber ich habe bei der letzten Yokohama Triennale mitgearbeitet. Das war eine interessante Erfahrung. Nur fallen Tokio und Yokohama etwas aus dem Rahmen. Dort gibt es viele Museen und sind schon Orte mit viel Gewicht. Aber **ich habe das Gefühl, dass in anderen Ländern eine Biennale ein Ersatz für ein Museum für zeitgenössische Kunst ist.** Warum also nicht eins bauen? Schauen Sie sich um in Städten wie Düsseldorf, Berlin, Hamburg, Wiesbaden – wie viele Eröffnungen dort jährlich stattfinden.

ES: In Yokohama haben Sie und Ihre Kollegen eine andere, sehr ruhige, eher intellektuelle Ausstellung gemacht, die sich sehr von dem abgehoben hat, was man dort normalerweise sieht und haben darüber geredet, die Spielregeln zu ändern.

DB: Ich weiß nicht, ob wir dort alles richtig gemacht haben. Es gab einige Kritik, insbesondere wurde das geringe Kontingent der japanischen Künstler bemängelt. Ich kann dazu nur sagen, dass wir – ich, Hans Ulrich Obrist, Beatrix Ruf, also Leute, die von außerhalb kamen – unsere Rolle nicht darin gesehen haben, japanische Künstler zu finden und dorthin zu bringen. Diejenigen, die dort die Leitung hatten, wollten eine internationale Ausstellung. Ich möchte hier keinen kritisieren, aber ich denke, diese Komponente hätte etwas mehr von der asiatischen Seite kommen müssen.

Zu sagen, die Spielregeln zu ändern, war natürlich vielleicht etwas übertrieben. Aber wir haben etwas anderes gemacht: wir haben eine neue Perspektive hinzugefügt – ein Festival mit Performances und Dichterlesungen. Wir wollten etwas machen, das den Betrachter auch involviert. Das hat nicht bei jedem Künstler geklappt, aber doch bei vielen. Wir haben gesagt, dass wir wichtige Kunst zeigen wollten – davon einiges Neue und einiges Alte – und etwas, was für die Triennale konzipiert war. Wir wollten Dinge zeigen, die so nur einmal passieren, so nicht wiederholbar sind, wie eine Lesung, eine Musikperformance, ein richtiges Performancesstück und das nicht nur während der Eröffnung. Und ich kann behaupten, dass wir eine generationsübergreifende Ausstellung gemacht haben. Joan Jonas gab eine Performance – möglicherweise ihre einzige Performance in Japan, zumindest in den letzten Jahren. Und viele junge Künstler haben sich das angesehen – einige internationale, einige japanische. Beim Konzert von Tony Conrad gab es viele junge Besucher usw. und diese jungen Leute kommunizierten mit den älteren Künstlern und dies war schon eine außergewöhnliche Erfahrung für das Publikum.

Möglicherweise war nicht alles so neu für Yokohama, wie wir gedacht hatten. Hier zeigt sich auch **ein Problem der globalisierten Kunstwelt, dass immer wieder dieselben Künstler überall mit denselben Sachen gezeigt werden und das ist etwas, was wir vermeiden möchten.** Wir konnten nicht alle Probleme lösen, aber wir haben es er ermöglicht, dass alle die Künstler, die an der Ausstellung teilnehmen sollten, dies auch wirklich gemacht haben, außer denen, die krank wurden natürlich. Einige der bekanntesten Künstler sind dort aufgetreten, standen auf einer Bühne vor einigen hundert Zuschauern.

ES: Spielt der "normale Tourist", der mit der zeitgenössischen Kunst nicht so heimisch ist, in Ihren Überlegungen eine Rolle, wenn Sie eine Show kuratieren? Das ist ja eine Überlegung, die für viele Orte gilt. Ist das für Sie von Bedeutung?

DB: Hmm. Bei den Ausstellungen im Portikus sicherlich nicht. Wichtig ist hier, dass wir den Künstlern absolute Freiheit lassen und dass es nicht um Popularität oder um einen leichteren Zugang geht.

Andererseits gehöre ich nicht zu der Liga, die erklärt, dass es eine Welt für die Kunst und eine Welt für den Rest geben soll. Letztendlich haben die Besucher ihre Gründe, in eine Ausstellung zu gehen und sie erwarten Qualität. Der Versuch, einen leichteren Zugang zu erdenken nur der Mehrheit wegen, geht schief – immer.

Was man machen kann, um Besucher zu gewinnen, sind Werbekampagnen. Das kann man auch ruhig aggressiv machen. Aber wenn es um die Kunst geht, kann man keine Kompromisse eingehen.

ES: Ich denke, im Mori Museum in Tokio schafft man diesen Spagat ganz gut. Das liegt vielleicht daran, dass man dort sehr gute pädagogische und öffentlichkeitsbezogene Programme hat. Sind solche Programme wichtig für Sie?

DB: Nun, ich leite kein Museum. Aber pädagogische Programme sind natürlich wichtig. Ich muss sagen, ich habe bei der Biennale Venedig sehr gerne mit den Leuten der pädagogischen Abteilung zusammengearbeitet. Ich mochte die dort sehr. Die arbeiteten mit Schulklassen und Jugendlichen, dachten sich Programme aus, mit denen die unter 15jährigen etwas anfangen konnten. Und weil es ja unmöglich ist, die ganze Biennale mit einer Klasse durchzugehen, hatten wir einen speziellen Plan dafür, welche Orte für die Klassen und Jugendlichen besonders interessant sein könnten und wo sie fragen konnten, was das, was sie sehen, zu bedeuten hat. Nun, das beantwortet Ihre Frage nicht ganz, aber ich denke schon an die Besucher. Aber selbst bei Experten ist es oft schwierig, diese zufriedenzustellen.

Was den Portikus betrifft, weiß ich schon, dass wir manchmal wie ein exklusiver Club wirken und ich weiß, dass wir Shows machen, die manchem unverständlich und als eine Art neues Experiment erscheinen mögen.

Andererseits sind wir aber kein Museum, nehmen keinen Eintritt. Der alte Portikus liegt zentral in einer, wie man sagt, „Laufzone“. Da flanierten die Leute sowieso auf und ab und konnten reinsehen. Zum neuen Portikus muss man die Brücke überqueren, durch Alt-Sachsenhausen gehen. Er sieht zwar auf den ersten Blick so aus, als hätte er nicht einmal einen Eingang, aber wenn man richtig schaut, ist man überrascht, von außen das „Light Lab“ von Eliasson sehen. Man hat dann immer noch die Möglichkeit reinzugehen, sich umzuschauen oder zu sagen 'Nein, danke!'.

continued from page 5

ES: Everybody has their taste, their personal preferences. What is yours?

DB: That's not so easy to say because I am always looking for essential things within a context and also for this school. We try to be open-minded, not just run the same programs over and over again. It naturally changes, sometimes depends on the context – maybe that's also a reason why I work here and not as someone responsible for a collection with my favourites. But on the other hand I would say that Velázquez is my favourite.

ES: That's surprising.

DB: Well, I wanted to pick someone that stays stable.(laughs)

ES: And what about contemporary art?

DB: But that changes. Perhaps there are a few people that I am interested in and that I am curious about and I wonder what they want to do next and how they are developing, and there are people I am rather close to; I work with some people a lot. Olafur Eliasson, Dominique Gonzalez Foerster - there are some people I am wondering how they will develop, but that's a different thing.

ES: There is a tendency now to connect all kinds of media together, is that something you are interested in? And is that a future trend for curators too?

DB: Well, obviously. Especially in a school like this, we have different compartments – one could of course say it's just one compartment for the contemporary art. But still we hire people with an old structure: paintings and graphics and sculpture and film, video etc., but now the ordinary artist works beside those, with the new media, almost everybody works with a Computer and everything converges into one program.

Regarding curators, I am trying to think. At the big museums, for example, the Museum of Modern Art in New York, the divisions are still on very strict lines. You are the curator of the painting department – and then you are the most powerful because they got that big Picasso collection, but in sculpture it is a little bit less. And then there come the new media.

The mixture I would say started in the sixties, and then there came someone like Harald Szeemann, and the founding director of the Centre Pompidou. They were very interested in this link between visual arts and the theatre and such, and that was also the way the artists worked. The Pop artists were much linked to dance, for example...Yoko Ono is linked to John Cage, etc. And this has become a more and more natural thing, and I don't think it will go away.

Maybe we have a sort of Neo-Baroque tendency today that we have all our senses activated; we walk within a stage of painting, sculpture, architecture, city planning, environment - that's the kind of stage - and when you walk within the stations of the Venice Biennale you are part of it – you are like a Baroque dancer yourself. This is a very special statement, but it is not the first time – **in the Baroque you had it too.**

ES: You have a big project, the Biennale Venice, behind you – what are your future plans?

DB: We will continue with what we do here. It's not to be underestimated it's a big task in itself to run an art school with an exhibition program.

I don't have any other kind of grand plans.

Venice is a fantastic thing to do once; it's inspiring because of its possibilities – but besides it is also a limiting structure, because it's so huge and it comes with lots of structures, which you cannot change; it's old, has its traditions which one must respect. And all those nations! Great possibilities but also things can be frustrating.

Therefore it's now quite interesting for me to think about other formats smaller but nevertheless just as exciting.

ES: Thank you for this interesting talk.

*

Fortsetzung von Seite 5

ES: Jeder hat seinen eigenen Geschmack, seine Vorlieben. Wie ist es bei Ihnen?

DB: Nicht so einfach zu sagen. Ich sehe das immer alles auch unter dem Gesichtspunkt, was für die Schule wichtig ist. Wir versuchen, offen zu bleiben, nicht immer wieder die gleichen Programme abzuspielen. Und es ändert sich natürlich ständig etwas und ist abhängig von einem Kontext. Das ist vielleicht auch einer der Gründe, warum ich hier arbeite und nicht jemand bin, der verantwortlich ist für die Sammlung seiner Favoriten. Andererseits, wenn ich hier jemand nennen würde, wäre es Velázquez...

ES: Das ist überraschend.

DB: Nun, ich wollte jemanden nennen, der „stabil“ bleibt. (lacht)

ES: Wie sieht es bei der zeitgenössischen Kunst aus?

DB: Aber das ändert sich. Es gibt vielleicht einige Künstler, die mich interessieren und bei denen ich neugierig bin, was sie als Nächstes machen, wie sie sich entwickeln. Und dann gibt es die Künstler, denen ich mich nahe fühle und mit denen ich oft zusammenarbeite, als da wären Olafur Eliasson und Dominique Gonzales-Foerster. Aber das ist eine andere Sache.

ES: Es gibt im Moment die Tendenz, die verschiedenen Medien miteinander zu verbinden. Interessiert Sie das? Ist das auch ein Trend, was die Zukunft der Kuratoren bestimmt?

DB: Nun, bestimmt. Speziell in einer Schule wie dieser haben wir ja immer noch die verschiedenen Klassen. Wir können natürlich auch sagen, alles hier bildet eine Einheit an zeitgenössischer Kunst, aber wir stellen ja immer noch nach den alten Strukturen ein: jemand für Malerei, jemand für die Grafik, jemand für Skulptur, jemand für Film. Aber die meisten arbeiten über diese traditionellen Medien hinaus mit Computern, den neuen Medien und alles konvergiert hin zu einem Programm.

Was die Kuratoren angeht, überlege ich gerade. In den großen Museen, im Museum für Moderne Kunst in New York etwa, verläuft die Einteilung diesbezüglich nach strikten Grenzen. Ist man dort Kurator für Malerei, ist man dort der mächtigste Mann, denn die haben dort die große Picasso-Sammlung. Als Kurator für Skulptur ist man bereits schon ein bisschen weniger und danach kommt der Kurator für die Neuen Medien.

Ich würde sagen, dass die Vermischung ja schon in den 60er Jahren begann. Da kam jemand wie Harald Szeemann und mischte alles auf und der erste Direktor des Centre Pompidou. Sie waren sehr an der Verlinkung zwischen der Bildenden Kunst, dem Theater usw. interessiert und die Künstler arbeiteten ja auch so. Die Popart-Leute waren zum Beispiel sehr dem Tanz und der Musik verbunden – Yoko Ono z.B. John Cage usw.. Das wurde zu etwas ganz Natürlichem und dieser Trend wird auch nicht wieder verschwinden.

Vielleicht haben wir im Moment eine Art von Neobarock-Tendenz, in der Weise, dass alle unsere Sinne aktiviert sind, wir teilnehmen auf einer Bühne mit Malerei, Skulptur, Architektur, Stadtplanung, Environment. Das alles zusammen bildet eine Art von Bühne. Und wenn man auf der Biennale Venedig in den Ausstellungen ist, wird man ein Teil dessen, wird selber zum Barocktänzer. Das ist eine sehr spezielle Statement. Es ist aber nicht das erste Mal so – **im Barock hatte man das auch.**

ES: Sie haben ein großes Projekt – die Biennale Venedig – hinter sich. Wie sind Ihre Pläne für die Zukunft?

DB: Wir werden weitermachen mit dem, was wir hier machen. Man soll das nicht unterschätzen. Eine Schule mit einem Ausstellungsprogramm zu führen, ist eine große Unternehmung.

Ich selber habe im Moment keine konkreten großen Pläne.

Venedig war eine fantastische Sache, sehr inspirierend wegen all der Möglichkeiten, die man dort hatte. Doch gleichzeitig hat Venedig auch etwas Einengendes, gerade deswegen, weil es so groß ist, weil es bereits so stark mit unabänderlichen Strukturen besetzt ist. Es ist alt und kommt mit seiner eigenen Tradition, die es zu respektieren gilt mit all den verschiedenen Nationen und mit großartigen Möglichkeiten.

Aber es ist eben auch ab und an frustrierend. Deshalb ist es jetzt für mich interessant, in kleineren Formaten zu arbeiten und das kann genauso aufregend sein.

ES: Vielen Dank für das interessante Gespräch.

*