

## DELTA X

Ein Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist von Stefan Banz

Hans-Ulrich Obrist ist 1968 in Zürich geboren. Er lebt und arbeitet in Paris, London und Berlin und leitet das Programm «Migrateurs» am Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Mit Nancy Spector und Klaus Biesenbach kuratiert er gemeinsam die für 1998 geplante erste Berlin Biennale und mit Hou Hanru organisiert er im Moment die Ausstellung «Watch them Soar» für die Wiener Secession. Er arbeitet ausserdem regelmässig für das museum in progress in Wien und hat zur Zeit einen Lehrauftrag an der Universität Lüneburg. Hans-Ulrich Obrist gehört heute zu den bekanntesten Kuratoren und Kunstvermittlern seiner Generation. Stefan Banz sprach mit ihm über seine bisherigen und zukünftigen Projekte und über sein persönliches Verständnis der Organisation, Präsentation und Vermittlung von Kunst.

Stefan Banz: In deinen Texten und Statements sprichst du immer wieder von Delta X, von Nanomuseum oder von Ausstellungen in einem bestimmten Lebenszusammenhang. Könntest du diese «Begriffe» näher erläutern.

Hans-Ulrich Obrist: Es gibt grundsätzlich fünf Ebenen der Vermittlungstätigkeit, wobei es innerhalb dieser Ebenen keine Hierarchie gibt, die kleinste Ausstellung ist genauso wichtig, wie die grösste und die peripherste ist genauso wichtig wie die zentralste. Es sind einerseits Ausstellungen wie die Hotelausstellung oder die Küchenausstellung, wo Kunst im Lebenszusammenhang gezeigt wird, ohne dass dieser durch die Ausstellung ausser Kraft gesetzt wird. Im Museum ist Kunst von Kunst umgeben – vom Leben getrennt. Ausgangspunkt ist der Wunsch von Künstler/innen, die Selbstreferentialität von Kunst zeitweilig zu überschreiten. Auch die Postkartenausstellung von Caro Niederer auf dem Säntis gehört in diesen Bereich. Oder Thomas Hirschhorns Ausstellung im italienischen Dorf Civitella d'Aliano, bei welcher sein Auto – das er jeden Abend auf dem Dorfplatz parkierte und innen stark beleuchtetete – zur «Ausstellungsfläche» wurde. Dadurch entstand eine spezielle Form von Öffentlichkeit inmitten des Dorfgeschehens, ohne dass der Künstler dazu einen Auftrag erhalten hätte (art public sans commande publique).

Eine zweite Möglichkeit sind Ausstellungen in Museen, wo Gegenwartskunst normalerweise nicht ausgestellt wird – in Literarischen Museen, in Naturhistorischen Museen etc.: Zum Beispiel die Ausstellung von Gerhard Richter im Nietzsche-Haus in Sils Maria oder die Retrospektive der Bücher von Christian Boltanski in der Stiftsbibliothek des Klosters St.Gallen, die auch als Museumsraum für alte Handschriften funktioniert. Ein weiteres Beispiel ist Cloaca Maxima – eine Ausstellung von Gegenwartskunst zum Thema Abwasser – im Zürcher Stadtentwässerungsmuseum, in diesem obskuren kleinen Museum an der Züricher Peripherie.

Bei all den genannten Beispielen wurde ein existierendes Display eines nicht auf Kunst- bzw. Gegenwartskunst spezialisierten Museums ergänzt, gestört ... Es kann auch eine Art von Detournement einer existierenden Situation sein, ein Supplement, eine Ergänzung. Auf jeden Fall läuft etwas parallel zu dem, was in diesen Museen normalerweise zu sehen ist. Also die Betonung des heterogenen und komplexen Charakters des Museums im Gegensatz zu einem homogenen Standardmodell. In allen genannten Beispielen ging es um eine Öffnung einer anfangs eingeschlossenen Situation. Bei keiner dieser Ausstellungen ging es um das Ausserkraftsetzen eines existierenden Displays, sondern vielmehr um eine auf den ersten Blick kaum wahrnehmbare Verschiebung, wodurch neue Potentiale in bereits existierenden Bedingungen entdeckt werden können. Gleichzeitig ging es auch darum, dass man eine Ausstellung an einem Ort entdecken konnte, wo man es am wenigsten erwartet. Das Abwassermuseum war weiterhin ein Abwassermuseum, einfach mit dem Unterschied, dass gleichzeitig fünfzehn Gegenwartskünstler/innen, u.a. Maria Eichhorn, Fischli/Weiss, Carsten

Höller, Steven Pippin ... punktuelle Interventionen gemacht haben, die im Museum mit den Exponaten koexistierten. Ähnliches gilt für die Ausstellung von Christian Boltanski im Kloster St.Gallen: Die Ausstellung als Chamäleon ...

Eine weitere, dritte Ebene sind die Ausstellungen in für Gegenwartskunst vorgesehenen Räumen, in Kunstvereinen, Kunsthallen etc. Diese Option ist weiterhin ganz wichtig. Ich denke, dass da ein ganz wesentlicher Unterschied zu den 60er oder 70er Jahren besteht, als es ja vergleichbare Ausstellungsinitiativen an der Schnittstelle von Kunst und Leben gab: Ausstellungen im Koffer, in der Küche, Robert Fillious Museum im Hut, etc. Diese Versuche damals hatten sehr viel damit zu tun, das Museum zu verlassen. Aber darum geht es nicht. Es geht vielmehr um ein Hin und Her, um eine wechselseitige Dynamisierung, die zwischen dem, was ausserhalb des Museums und dem, was innerhalb des Museums stattfindet und umgekehrt. Dazu fällt mir Michel de Certeau ein, der über die Dichotomie von Innen und Aussen, von Ort und Nicht-Ort hinausgeht und die Beziehung zwischen dem Ort und dem Raum beschreibt. Für de Certeau ist der Raum ein praktizierter Ort, eine mobile Kreuzung. De Certeau verwandelt – vergleichbar mit Robert Walser – durch die Bewegung des Spaziergängers den abstrakten geometrischen Ort in die Erfahrung des Raumes: «L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parle, c'est-a-dire quand il est saisi dans l'ambiguite d'une effectuation.»

B: Für dieses ganze Spektrum ist dann Delta X so eine Art Titel, oder hat dieser Begriff eine ganz spezifische Bedeutung?

O: DELTA X bezeichnet eine zeitliche oder räumliche Differenz. Es findet eine spezifische Verschiebung statt. Delta X ist ein Logo, das sich permanent verändert. Delta X ist auch einer der möglichen Titel des viralen Zeitschriftenprojekts, das ich in Zusammenarbeit mit Agnes b ab Sommer 1997 plane.

B: Früher versuchte man das Werk (oder die Ausstellung) unter avantgardistischen Kriterien so zu beschränken und zu verdichten, dass es auf einen bestimmten Punkt, auf ein bestimmtes Ziel hin optimiert war: Mit einem Hundertmeter-Lauf vergleichbar, wo es darum geht, die Zeit, die man für den Lauf benötigt, fortwährend zu verkürzen. Es scheint mir nun bei dir darum zu gehen, eine möglichst grosse Breite zu bearbeiten, d.h. nicht mehr das vertikale Fortschreiten, sondern vielmehr das horizontale Ausbreiten auszuloten. Bedeutet dies, dass auch die klassische Form der Einzelausstellung – eine bildnerische Arbeit als Verdichtung zu zeigen – für dich nach wie vor interessant ist, und dass du auch dafür Voraussetzungen schaffst, um sie zu realisieren?

O: Ja, auf jeden Fall, das ist weiterhin aktuell und eine ganz wichtige Option. Und das ist auch der Grund, weshalb für Kunst vorgesehene Räume wie Museen und Kunsthallen, vor dem Hintergrund einer permanenten Hinterfragung, weiterhin die richtige Option sind für ein Statement von Künstler/innen. Diese nur für Kunst vorgesehenen Räume sind – ganz im Sinne von Serge Daney – ein wichtiger Ort des WIDERSTANDS der Bilder gegen die Hegemonie des Visuellen. Indem die Erwartungen immer wieder hinterfragt werden, wird das Museum ein aktiverer Ort. Voraussetzung für Ausstellungen in etablierten Institutionen ist allerdings, dass die Institutionen flexibel und bis zu einem gewissen Grade elastisch sind, ihre eigenen Definitionen und Parameter zu hinterfragen – nur dann ist das Museum ein aktiver Knoten.

Alexander Dorner hat anfangs dieses Jahrhunderts das Museum als potentiell Kraftwerk umrissen: Ein Erzeuger von neuen Kräften und Energieaggregaten – elastisch als Bau sowie auch in seiner inneren Anordnung. Es würde demnach um ein lebendigeres und anregenderes Museum gehen, das weniger von quantitativen Dimensionen und unbeweglicher Hardware abhängt als das konventionelle Museum. Allgemein kann festgehalten werden, dass der grösste Feind der Ausstellung die Routine, der Habitus ist, den es immer wieder zu durchbrechen gilt ... Bei jeder Ausstellung muss es sein wie beim ersten Mal ...

Alexander Dorners Betonung der Wichtigkeit der mobilen, dynamischen Museen führt uns zur nächsten Ebene; zu den mobilen Ausstellungen, die nicht mehr an einen bestimmten Ort gebunden sind und frei floaten. Ein Beispiel eines mobilen Museums mit mobilen Ausstellungen ist das Wiener museum in progress, wo wir als Team unter anderem Medienausstellungen in Tageszeitungen und im Fernsehen organisieren. Seit den 60er Jahren haben Künstler immer wieder vereinzelte Projekte in Tageszeitungen und in selteneren Fällen (Gerry Schum) auch im Fernsehen gemacht. Die Tatsache, dass diese Medienräume sehr schwer zugänglich waren und auch weiterhin sind, ist der Ausgangspunkt von museum in progress. Nebst den genannten Ausstellungen in Tageszeitungen und – wie letztes Jahr mit der von Stella Rollig und mir gemeinsam veranstalteten Ausstellung Travelling Eye – in der Wochenzeitschrift Profil, gab es einige Versuche mit dem Medium Fernsehen, das sich weiterhin als das Schwierigste für Kunstprojekte erweist. Das ORF hat Arbeiten von Robert Jelinek und Damien Hirst zensuriert, worauf die Zusammenarbeit mit dem ORF abgebrochen wurde.

Ein weiteres museum in progress-Projekt ist die Bord-Ausstellung von Alighiero e Boetti. Vielleicht ist gerade sie exemplarisch dafür, wie ein solcher Prozess abläuft. Der Künstler hatte seit den 60er Jahren immer wieder versucht in sämtlichen Flugzeugen der Alitalia eine Arbeit zu machen. Und Alitalia hat sich nie richtig darauf eingelassen. Sie haben ihn zwar eingeladen, ein Multiple als VIP-Jahresgabe herzustellen. Dies aber hatte nichts mit dieser «Art for All-Idee», wie Gilbert & George es nennen, mit dieser Dispersion zu tun, die Boetti eigentlich wollte. Und als ich ihn Ende der 80er Jahre traf und wir darüber sprachen, welche Ausstellungen er wirklich machen möchte, war diese Flugzeug-Geschichte eines seiner zentralsten Anliegen. Es ging ihm darum, während eines Jahres in allen Flugzeugen einer Airline auszustellen. Josef Ortner ist in engem Kontakt mit Austrian Airlines und es wurde vereinbart, dass Boetti jeden Monat in der Board-Zeitschrift eine Intervention, eine Doppelseite mit seinen flugzeug-enzyklopädischen Ansammlungen machen kann. Wenig später kam aus Italien ein Telegramm, dass ihm das zwar sehr gefalle, aber dass er zusätzlich auch Puzzles an Board verteilen möchte. Und so ging der Prozess weiter. Die Puzzles wurden innert kurzer Zeit produziert und während eines Jahres an Board verteilt.

Bei all den genannten Ausstellungsformen und Möglichkeiten ist etwas Grundsätzliches festzuhalten: Es geht nicht um Kuratoren-Ideen. Ideen von Kuratoren sind irrelevant. Und noch viel uninteressanter ist die Exotik, die dabei ins Spiel kommen könnte, einen noch verrückteren oder aussergewöhnlicheren Raum zu bespielen. Ausgangspunkt ist immer ein konkreter Dialog mit Künstler/innen, aus dem dann die Notwendigkeit einer Ausstellung hervorgeht, die immer wieder von neuem definiert wird.

Eine fünfte Ebene sind neugegründete Museen und Ausstellungsstrukturen. Jedes Museum ist irgendwann definiert worden, und es ist wichtig, dass jede Zeit ihre eigenen Strukturen definiert. Ein Beispiel ist das Museum Robert Walser, ein Spaziergangmuseum: Ich stellte fest, dass es sehr viele Künstler gibt, die an Robert Walser interessiert sind. Ich habe daraufhin das Hotel Krone in Gais ausfindig gemacht, wo Walser zu Lebzeiten regelmässig verkehrte, eine Vitrine hineingestellt und darin Ausstellungen gemacht. Es haben da in regelmässigen Abständen insgesamt fünfzehn Ausstellungen stattgefunden, alle mit einem konkreten Bezug zu Robert Walser und seinen Spaziergängen. Das Walser-Museum wird in der Zukunft den realen und fiktiven biographischen Spuren Walsers folgen und nach Berlin und Paris weiterziehen.

Ein weiteres in diesem Sinne neu definiertes Museum ist das von dir eingangs erwähnte Nanomuseum, das aus einem Dialog mit Hans-Peter Feldmann entstanden ist. Die Museumsarchitektur ist ein 5cm kleiner, aufklappbarer Doppelflügel-Bilderrahmen. Ich wollte es eigentlich heute mitbringen, aber die derzeitige Ausstellung verunmöglicht das leider. Andreas Slominski, der das Nanomuseum im Moment bespielt, hat es während der Ausstellungsdauer in Hamburg verpfändet. Der Pfandleiher stellte fest, dass der Rahmen nicht

echt versilbert ist und 1.95 DM Wert hat. Damit hat das kleinste Museum zugleich auch die ökonomischste Museumsarchitektur ... Das Nanomuseum ist ein portables Museum, das an jedem Ort gezeigt werden kann, von mir selbst aber auch von anderen. Es haben bisher vierzehn Ausstellungen stattgefunden. Und die Idee ist, dass das Ganze nach zwei Jahren als Mikrobuch gedruckt werden soll. Im floatenden Museumsraum geht es oftmals um Fragen der Miniaturisierung. Ed Regis spricht von einer Nanowelt. Das Nanomuseum ist ein parodistisches Museum im Sinne von Marcel Broodthaers – eine Parodie auf die technologische Miniaturisierung. Die nächste Ausstellung ist von Douglas Gordon. Er meinte: «Mit dem Nanomuseum kann man schlafen gehen und es sich fünf Zentimeter von den Augen entfernt vors Gesicht halten, dann wird es zum gesamten Blickfeld. Wie es immer so schön in den Sexbüchern heisst: Die Grösse ist nicht wichtig, sondern das, was man damit anfängt ...»

B: So wie du die Entstehung deiner verschiedenen Ausstellungen schilderst, steht am Anfang immer der Dialog mit einem Künstler, den du sehr schätzt. Der Künstler hat ein Anliegen, und du versuchst dann die besten Voraussetzungen zu schaffen, um dieses Anliegen zu realisieren ...

O: Es geht nicht um eine umfassende Theorie der Ausstellung, sondern um einen täglichen Dialog mit Künstler/innen aus dem heraus sich die Notwendigkeit von Projekten ergibt. Und es geht auch darum, dass die Option des spezialisierten Ortes für Kunst permanent hinterfragt wird. Das Museum ist, wie Broodthaers sagte, nur EINE Wahrheit, die von vielen anderen Wahrheiten umgeben ist, die es Wert sind, erforscht zu werden. Also die relative Idee, die darin zugrunde liegt, ist wichtig, dass eben eine Ausstellung nicht nur durch das Umfeld definiert wird, das sie umgibt, sondern auch durch alle anderen Ausstellungsmöglichkeiten, die sie umgeben. Anders gesagt: Broodthaers als tägliche Praxis in den 90er Jahren ...

B: Das ist ein sehr wichtiger Punkt. Ich möchte jetzt aber trotzdem fragen, ob es in deiner bisherigen kuratorischen Tätigkeit auch Momente gegeben hat, wo du selbst eine ganz spezifische Idee hattest und die Voraussetzungen dafür geschaffen hast, dieses Projekt oder diese Projekte mit Wunschkünstlern zu realisieren?

O: Das ist sehr interessant, denn es bringt uns direkt zu meinem jetzigen Projekt, an dem wir diesen Monat arbeiten – es geht um ein Buch über nichtrealisierte Künstlerprojekte, das ich zusammen mit Guy Tortosa herausgebe. Das Ganze heisst *Unbuilt Roads, Unbuilt Worlds*, und es geht um Künstlerprojekte, die nicht realisiert, nicht gebaut sind. Es können Auftragsarbeiten sein, die abgelehnt wurden, zensurierte öffentliche Projekte. Es können Projekte sein, die zu teuer waren, wo ökonomische Gründe es verhindert haben, dass es gebaut wurde. Oder es können drittens Projekte sein, die von den Künstlern gar nie beabsichtigt waren, realisiert zu werden – also utopische Projekte oder Projekte, die gar nicht realisiert werden können. Das ist natürlich in einer bestimmten Weise eine Umkehrung der «*Commande public*», wo man eine Auftragsarbeit zum Beispiel an eine bestimmte Künstlerin vergibt und sagt: Hier ist ein Haus, bespiele das. Ich denke, dass es zum jetzigen Zeitpunkt sehr interessant ist, dies einfach einmal umzukehren und sich anzusehen, welche Projekte von Künstlern/innen es gibt. Einige Beispiele sind versteckte (Anti-)Monumente, etwa die von Ed Ruscha und Cildo Meireles, das ungebaute Hippodrom von Bertrand Lavier, das refusierte Cover für *Time Magazine* von Robert Rauschenberg, das Projekt von Rosemarie Trockel fürs Wiener MAK, wo die Hauptstrasse durchs Museum führen sollte, die Eislandschaft von Peter Fischli und David Weiss oder die Zigzagbrücke über die Themse, um den Verkehr zu verlangsamten von Richard Wentworth. Das seltsamste Projekt kommt aus Rom von Fabio Mauri, eine wegen Angst von ihm selbst gestrichene Ausstellung! Dan Graham hat uns zu recht davor gewarnt, dass das Buch auf keinen Fall nur utopisch erscheinen sollte, weil ja viele der Projekte realisiert werden könnten. Wir nennen es deshalb auch das Buch der Tränen der Bürgermeister. Wir werden es nicht als geschlossenes Buch definieren, weil es nicht möglich ist, diese nicht realisierten Projekte abzuschliessen. Wir werden dauernd neue entdecken, und hoffentlich werden einige, im ersten Band abgedruckten, realisiert werden. Es



gibt eine Fortsetzung in unregelmässigen Zeitabständen, und für das Jahr 2000 ist eine grosse Ausstellung zum Thema geplant. Das erste Buch mit 99 Projekten erscheint im Juni in Zusammenarbeit mit Kasper Königs MÜNSTER-Skulpturenprojekte im Cantz Verlag.

B: Als Teenager bist du fortwährend herumgereist und hast Dutzende von interessanten, wichtigen und bekannten Künstler/innen in ihren Ateliers besucht. In dieser Leidenschaft scheinen deine heutigen Aktivitäten bereits angelegt gewesen zu sein ...

O: Ich lebe seit zehn Jahren nicht mehr an bestimmten Orten, sondern zwischen den Geographien. In den letzten Jahren regelmässig zwischen London, Paris, Wien und seit kurzem auch Berlin und zusätzlich viele kurze, punktuelle Aufenthalte. Es findet im Moment eine ganz wesentliche Verschiebung zu den achtziger Jahren statt, als man davon ausging, dass es weltweit eine klar überschaubare Anzahl von Kunstzentren gebe. In den achtziger Jahren haben die meisten Museumsleute ein paar mal pro Jahr Köln und New York besucht, und das war weiterhin Ausdruck der Sehnsucht nach dem absoluten Zentrum, die sich ja wie ein roter Faden durch das Jahrhundert zieht: Die Verschiebung war vielleicht einzig der Austausch des Zentrums Paris mit New York. Ich denke mir, es wird jetzt in den neunziger Jahren klar, dass es weiterhin Zentren gibt – geballte Orte, wo sich einfach Leute treffen und wo Dinge entstehen. Neu und sehr positiv zu bewerten ist die Multiplikation von Zentren. In Grossbritannien gibt es nicht mehr nur London, sondern zum Beispiel auch Glasgow, wo auf einmal ganz wesentliche Dinge passieren. Es sind in den letzten zwei, drei Jahren in Helsinki und Stockholm oder in Ljubljana ganz wesentliche Künstler und Energien aufgetaucht. Da gibt es dynamische Szenen, die es vor fünf, sechs Jahren da noch nicht gab. Und ich denke mir, dass diese Multiplikation der Zentren einfach auch einen höheren Recherche-Aufwand erfordert. Die Recherche ist ein permanentes Hin und Her von Erweitern und Vertiefen, BACK AND FORTH. Hou Hanru und ich stecken zur Zeit in den Vorbereitungen und recherchieren für die Jubiläumsausstellung «100 Jahre Wiener Sezession», die wir für November 97 planen. «Watch them Soar», so der Titel der Ausstellung, wird an der Schnittstelle von Kunst und Architektur die unglaubliche Geschwindigkeit der Veränderungen in Städten wie Singapur, Seoul, Bangkok, Jakarta, Tokyo, Osaka, Fukuoka, Taipei, Kanton, Peking, Shanghai zum Thema haben. Es werden Lee Bul, Huang Yong Ping, Simryn Gil, Eye Yamataka, Xu Tan, Liang Yuhui, Feng Mengbo, Heri Dono, Ellen Pau, Zhang Peili, Ahen Yuan, Koo Jeong-A, Zhang Wang und Tsuyoshi Ozawa teilnehmen und es wird ein spezielles Projekt von Rem Koolhaas zu sehen sein.

B: Ich interessiere mich in meiner Arbeit im Moment besonders für die Frage: Wie bringe ich Kunst auf den Fussballplatz. Wie kann ich die Kunst imaginieren? Was passiert zum Beispiel, wenn Werke, die es gibt und die man im Kontext Kunst kennt, als Begriffe auf dem Fussballplatz eine Verschiebung provozieren. Was können bildnerische Phänomene überhaupt als Begriffe bildnerisch leisten. (Das ist fast eine Grundsatzfrage.) Konkret: Künstler und Werke als Begriffe auf Leibchen der Spieler. Jeder Spieler trägt ein anderes Werk. Zum Beispiel: Bruce Nauman «Bouncing Balls», Francis Bacon «Study Of The Human Body», Raymond Pettibon «Who Am I» oder Marcel Broodthaers «Armoire D'oeufs». Plötzlich gibt es diese direkten Links zum Fussball, aber eigentlich glaubt man, sie hätten beide tatsächlich nichts miteinander zu tun. Gleichzeitig lesen die Zuschauer die Namen der Werke und Künstler und für die meisten sind es fremde Begriffe, weil sie den Kunstkontext nicht kennen – das kann eine ziemlich vieldeutige Imaginations- und Assoziationsfläche generieren.

O: Das wäre natürlich durch die TV-Übertragung des Spiels eine sehr öffentliche Ausstellung, und sie wäre auch wie eine Accrochage, die sich ständig verändern würde: Ein in Bewegung geratenes «musée-imaginaire».

B: Mich interessiert gleichzeitig auch die Frage der Benützbarkeit eines Werks. Denn immer ist die Frage da: Was kann/muss der Rezipient leisten, damit etwas zu einem Werk wird. Was passiert zum Beispiel, wenn die Leute ins Kunstmuseum gehen, um ihr Blut zu spenden.

Dann steht die Frage im Zentrum, was es genau ist, das diese Realitätsverschiebung – diese Synergie zweier Kontexte des Lebens – zum künstlerischen Werk generiert. Genügt die Assoziationsfläche, die ein solcher Akt durch das existentielle Bewusstsein, das wir zu Blut entwickeln (durch seine ständige Aktualität in Bezug auf unser Leben, das pulsiert, aber auch mit Unfällen, Katastrophen und Krankheiten wie Aids verbunden ist) das Werk, die Aktion, als Kunst zu begreifen?

O: Dieses Blutspendezentrum im Museum wäre ein reales Zeit-System. Etwas, das real funktioniert und ins Museum gebracht wird. Mit Hans Haacke vergleichbar, der in den 70er Jahren eine Kläranlage ins Museum reingebracht hat: Extrem verschmutztes Wasser fließt in die Mies-van-der-Rohe-Villa, das ist der Ausgangspunkt. Eine Mini-Kläranlage säubert in der Villa das Wasser, und am Schluss schwimmen die Goldfische im gereinigten Wasser. Es gibt ja diese zwei Ströme: Einerseits die Möglichkeit, dass etwas Reales im Museum stattfindet, andererseits die Umkehrung dessen, und darüber denken im Moment auch viele Künstler nach, das Werk nicht nur als einen einseitigen Fluss aus der Welt in die Kunst zu verstehen, sondern dass gleichzeitig wieder Dinge nach aussen, d.h. in die Welt getragen werden.

B: Ich hatte einmal die Idee, ein 400x600x400cm grosses Aquarium aus Glas als Kunst-am-Bau-Beitrag vor eine architektonisch sehr zugebaute Berufsschule zu stellen. In diesem Aquarium hätte es Wasserpflanzen und diverse Fische und Wassertiere gegeben. Das Ganze war wie eine Metapher für das Gebäude der Berufsschule zu verstehen und das Objekt war weder eindeutig Architektur, Skulptur noch einfach ein reales, funktionales Ding. Mein Projekt wurde vor allem deshalb nicht realisiert, weil das Aquarium nur dann funktioniert, wenn es betreut wird. Eine Betreuung aber bedeutet Verantwortung für das Werk zu übernehmen, es bedeutet aber auch, dass das Werk fortlaufend mit Nachfolgekosten verbunden ist.

O: Das ist sehr interessant. Ich habe mit Felix Gonzalez-Torres sehr viel über diese Frage gesprochen. Und er hat immer gesagt, dass ihn vor allem diejenigen Werke interessieren würden, bei denen der Besitzer oder Käufer, bzw. diejenige Person oder Institution, die damit umgeht, eine persönliche Verantwortung trägt – das bedeutet, eine Verpflichtung zu haben, «to take care of»: Wie Pflanzen, müssen Kunstwerke getränkt werden ... Wenn zum Beispiel der Papierstapel verschwindet, muss das Museum wieder für Nachschub sorgen, ansonsten ist das Werk nicht mehr sichtbar und existiert nur noch virtuell. Der Käufer übernimmt durch das Erwerben des Werks eine aktive Rolle, er muss auf das Werk aufpassen und aktive Entscheidungen treffen. Er ist also nicht mehr bloss passiver Rezipient und Konsument, es entstehen ihm auch Verpflichtungen.

B: Wo würdest du in deiner Ausstellungstypologie die von Künstlern selbst organisierten Ausstellungen einordnen?

O: Wenn man in diesem Jahrhundert die relevanten Ausstellungen näher betrachtet, dann sind die von Künstler/innen selbst organisierten sehr zahlreich und wichtig. Zum Beispiel die von Marcel Duchamp organisierten Ausstellungen, besonders diejenige über den Surrealismus, oder die Dada-Messe in Berlin, auch eine Initiative von Künstlern. Man kann auch ins 19. Jahrhundert gehen, die Ausstellungen von Manet und Courbet vor den Toren der Weltausstellung. Weil sie bei der offiziellen Ausstellung nicht teilnehmen durften, machten sie ihre eigenen Ausstellungen. Géricaults Präsentation seines «Floss der Medusa» ist für mich eine der wichtigsten Ausstellungen überhaupt, weil sie Öffentlichkeit aktiv erzeugt, also nicht einfach einen öffentlichen Ausstellungsraum als gottgegeben erachtet und voraussetzt: «To make public», wie Vito Acconci immer sagt. Die von Künstlern selbst organisierten Ausstellungen sind eine ganz wichtige Sache und relativieren diese ganze Kuratordiskussion. Oftmals braucht's gar keinen Kurator, manchmal kann der Kurator bei der Realisierung helfen. Diejenige Definition des Kurators, die mir eh am besten gefällt, kommt von Susanne Pagé, der Direktorin des Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, die

immer sagt (eine sehr bescheidene Definition), der Commissaire ist im besten Fall der «petit COMMIS de l'artiste». Eine Katalysator-Funktion ist oftmals die Funktion des Vermittlers und das reicht auch. Wichtig ist, dass Katalysatoren im richtigen Moment verschwinden. Walter Hopps zum Beispiel hat von Duchamp gelernt, dass der Kurator niemals im Wege stehen sollte. Die Rolle des Vermittlers ist nicht eine Funktion des Inszenierens, des Erfindens eines Displays, sondern eine des Ermöglichens. Das Thema, der von Künstlern selbst organisierten Ausstellungen, war in der England-Übersichtsausstellung «Life/Live», die Laurence Bosse und ich für das Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris gemacht haben, ein zentraler Punkt. Wir gingen in dieser Ausstellung von mehreren Prämissen aus. Die Recherche führte uns zu einem interessanten Paradoxon zwischen Information und Wissen, Erfahrung und Interpretation, Information und Verdichtung und dieser Art und Weise, wo das nicht unbedingt dasselbe ist. Es gibt möglicherweise keinen Moment in der Kunstgeschichte, wo es soviel Information gab wie zum jetzigen Zeitpunkt. Man findet zum Beispiel im Internet über jeden Künstler sofort zahlreiche Einträge und es gibt eine in der Zwischenzeit unglaubliche Anzahl von Katalogen und Kunstzeitschriften. Wenn man Paris und London aber etwas genauer betrachtet, dann gibt es zwischen den beiden Städten nicht mehr Austausch als im 19. Jahrhundert: Paris und London sind jetzt drei Zugstunden voneinander entfernt, das ist wie Zürich-Lausanne oder Berlin-Hamburg. Wenn man aber mit dem Eurostar fährt, dann stellt man fest, wie die DJ's oft zwischen den beiden Städten am Hin- und Herfahren sind. In der Musik gibt es diesen Austausch, nicht aber im Kunstkontext. «Life/Live» bestand aus vier Ebenen: Ein Kiosk, eine von Angela Bulloch geschaffene Video-Lounge, eine Raumfolge von Einzelpräsentationen sowie acht artist-run-spaces. Es ging darum, zwischen unabhängigen Teilen Beziehungsfelder herzustellen, und darin sehe ich eine ganz wichtige Möglichkeit einer disjunktiven Grossausstellung – als einer Verbindung diverser kleinerer Ausstellungen zu einer Grossausstellung. Jede Ausstellung kann für sich allein betrachtet werden, in der Abfolge aber entsteht eine Art von Pilgrimage. Rem Koolhaas beschreibt die Notwendigkeit von Grösse in der Architektur – ein Statement, das direkt auch auf Ausstellungen übertragen werden kann. Hybridisierung ist dabei Programm: Nähe, Friktionen und Überlagerungen sind nur ab einer gewissen Grösse möglich. Mit dieser Frage beschäftigen wir uns auch im Zusammenhang mit der Berlin Biennale, die Nancy Spector, Klaus Biesenbach und ich für 1998 planen. Eine vierte Plattform von «Life/Live» waren die Artist Run Spaces, unabhängige und meist kollaborative Ausstellungsräume, wo sich Künstler selbst eine Art von Sichtbarkeit schaffen. Wir haben acht Artist Run Spaces eingeladen eine kleine Ausstellung zu kuratieren. Das Prinzip war TO INVITE TO INVITE, das heisst, die Artist Run Spaces hatten Carte Blanche, was in ihrem Raum passiert, und es gab bis einige Stunden vor der Eröffnung keine abgeschlossene Künstlerliste. Das Ganze war ein Prozess: Ich habe noch zwei Tage vor der Eröffnung in London Leute getroffen, die mir gesagt haben, sie seien in unserer Ausstellung, und wir wussten gar nichts davon. Ich denke mir, dass diese Räume in London sehr innovative Situationen schaffen. Sie sind alle grundverschieden, man kann da keine Clichés aufbauen, aber sie sind alle von einer «Do it yourself-Logik» getragen und besonders wichtig: Sie schaffen eine Sichtbarkeit und brechen dieses Moment, wo Künstler darauf warten, dass Kuratoren und Galeristen sie zu Ausstellungen einladen. Sie schaffen diese Räume einfach selber. Ich meine, im «City Racing» zum Beispiel haben sehr viele Künstler, die jetzt bekannt sind, ihre ersten Ausstellungen gemacht. Es ist ja auch interessant an dieser Stelle über Artist Run Spaces zu sprechen, weil du als Künstler die Kunsthalle Luzern geleitet hast.

B: In meiner Zeit an der Kunsthalle habe ich in einigen wichtigen Projekten eigentlich fast umgekehrt versucht, die Bedeutung des Kurators im Sinne des Künstlers aufzuwerten. Der Kurator (aber auch der Theoretiker, der Philosoph und der Rezipient), sofern er erkenntnisbereichernde, weiterführende Ideen verfolgt, leistet denselben kreativen In-put für den Kontext Kunst wie der Künstler. Das war meine Überzeugung, und das war 1992 auch

meine Motivation zum Beispiel die Ausstellung «Der Anbau des Museums» zu realisieren, wo ich Jacques Derrida, Harald Szeemann, Theo Kneubühler und Wada Jossen eingeladen habe, quasi mit mir zusammen eine Ausstellung als Kunstwerk bzw. ein Kunstwerk als Ausstellung zu realisieren und dadurch den Kontext Kunst, die Definition Künstler und das Gefäss Museum zu thematisieren, anzubauen, umzupolen und zu erweitern. Die Kunsthalle Luzern war ein reines Künstlerprojekt und sie hat sich gerade deshalb nicht etabliert, weil die klassischen Funktionäre und Beamten sich nicht für eine Institution dieser Art interessierten und ihre Beiträge verweigerten. Wir hatten eigentlich ideale Voraussetzungen. Unser Ausstellungsraum hatte einen ähnlichen Grundriss und eine ähnliche Grösse wie der Portikus in Frankfurt am Main. Der Raum war ausgezeichnet zu bespielen und wir konnten konzentrierte und dynamische Dinge machen.

O: Der Portikus ist sowieso eine der besten Erfindungen und gerade jetzt von einer besonderen Aktualität. Im Unterschied zu der Zeit vor zehn Jahren, wo Künstler noch riesige expansive Räume füllen wollten, ist jetzt das Gegenteil zu beobachten. Grosse Räume sind heute eher ein Handicap. Ich denke, dass diese Art von Beschränkung, wie es zum Beispiel der Portikus darstellt, genau jene Art von Fokussierung und Konzentration ist, die es heute braucht.

B: Zu deiner Vermittlungstätigkeit gehört auch eine ungewöhnliche Vortragsaktivität. Welchen Stellenwert haben für dich die Vorträge und wie gestaltest du sie?

O: Meine Vorträge sind immer so schnell als möglich. Es gibt allerdings Leute, die noch schneller reden als ich, wie zum Beispiel Slavoj Žižek oder Rem Koolhaas. Ich versuche meine Vorträge extrem schnell anzulegen, mit hunderten von Dias, und sehr horizontal, ohne eine vertikale thematische oder andere Hierarchie. Es ist ein bisschen diese «Milleplateau-Idee» von Deleuze/Guattari ... Jeder nimmt halt das, was ihm etwas bedeutet. Die Vorträge beginnen inmitten der Dinge und enden inmitten der Dinge ...

B: Die Vorträge interpretieren nicht, sondern sind eher eine Art Materialsammlung?

O: Ja. Die Vortragsaktivität ist auch sehr wichtig für die Recherche. Der Vortrag schafft oftmals die ideale Voraussetzung, um an einem bestimmten Ort zu recherchieren und einen realen Dialog mit einem Ort herzustellen. Die Vortragsreise ist also ein Arbeitsprinzip, ein Rechercheprinzip. Es ist auch eine Art von Informations- und Wissens-Pingpong. Und das Wichtigste ereignet sich paradoxerweise eigentlich immer in den Zwischenräumen, in den Kaffeepausen der Konferenzen und Vorträge, wo alles passieren kann, weil nichts passieren muss. Aus dieser Überlegung heraus habe ich vor zwei Jahren begonnen, Konferenzen zu organisieren, die nur noch aus Zwischenräumen bestehen, eine Exkursion, Busfahrten, Diskussionsrunden, Kaffeepausen, Filmprojektionen u.a. als Rahmenprogramm, wo also alles stattfindet, was man auf einer konventionellen Konferenz findet, ausser eben die Vorträge. Beispiele dafür sind «Art and Brain» an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft und «UCCELLI Birds», eine Art von Exkursionskonferenz, die ich mit Carolyn Christov Bakargiev für Zerynthia in einem Vogelpark bei Paliano organisiert habe.

B: Wie ist zum Beispiel «Do it» entstanden?

O: «Do it» war das Resultat einer typischen Kaffeehaus-Diskussion. Ich war mit Bertrand Lavier und Christian Boltanski vor drei oder vier Jahren im Cafe Select in Paris und wir haben über die Idee der Handlungsanweisungen in der Kunst gesprochen und wie sie sich wie ein roter Faden durch unser Jahrhundert zieht. Angefangen 1919 bei Marcel Duchamp mit seinem «Ready-made malheureux», bei welchem er seiner Schwester aus Argentinien nach Paris telegraphierte, was sie während seiner Abwesenheit auf dem Balkon tun sollte. Es ist eine der ersten Remote-Arbeiten, wenn man so will. Wenig später hat Moholy-Nagy die erste Arbeit übers Telefon realisiert, etc.

Es gibt bei Duchamp zwei Ready-made-Begriffe, wovon der eine wesentlich bekannter ist als der andere. Der erste betrifft das fertige Ready-made-Objekt, das ins Museum geholt und da eingefroren wird. Der zweite bezieht sich auf diese oben erwähnten Handlungsanweisungen



wie zum Beispiel: «Man kaufe ein Lexikon und streiche alle Wörter, die einem gefallen oder missfallen.» Dieser zweite fließende Ready-made-Begriff altert nicht, da es ja kein statisches Objekt mehr gibt. Das Objekt ist eine Aktualisierung, die jederzeit von einem Nebel virtueller Möglichkeiten umgeben ist. Konkret ging es uns um die Idee, dass Künstler/innen für «Do it» Texte, Anleitungen für Werke, schreiben, die ohne sie und ohne die Kuratoren an verschiedenen Orten auf der Welt interpretiert und realisiert werden können. Wir haben dann eine generationsübergreifende Recherche zum Thema «Handlungsanweisung» und zu den DO IT YOURSELF-Instruktionen in der jüngeren Kunstgeschichte begonnen und dabei festgestellt, dass dies von Alison Knowles oder George Brecht in den 60er Jahren bis zu Rirkrit Tiravanja oder Maria Eichhorn in den 90er Jahren ein grosses Thema ist. Alison Knowles schrieb sogenannte Event-Courses, Handlungsanweisungen für Performances, die man verschieden auführen konnte. Das ist eine Musik-Idee, eine Art Partitur, die man so oder so ausführen kann. Die Hardware wird vor Ort immer wieder von neuem konstituiert und hat niemals Werkcharakter. Es handelt sich lediglich um Interpretationen nach ... Die Werke sind die Texte im Buch, also die Software. Rirkrit Tiravanja arbeitet mit Rezepten und ist bewusst auch an dieser Mutation mit Rezepten interessiert. Nach und nach ist aus diesen Diskussionen und Dialogen ein konkretes Projekt geworden, bei dem – wie bei all meinen Projekten – der generationsgrenzüberschreitende Aspekt ein grosses Anliegen war: Die YOUNG ARTIST GROUP SHOW ist oft ein Klischee und eigentlich zu homogen und puristisch. Als erstes Resultat, gewissermassen als Plazenta von DO IT, ist 1993 das erste DO IT-Buch mit den Handlungsanweisungen, Rezepten, Instruktionen etc. von zwölf Künstler/innen entstanden. Das Ganze wurde in acht Sprachen übersetzt und nachfolgend an verschiedenen Orten interpretiert und umgesetzt. Jede DO IT-Version ist eine Aktualisierung, die von einem Nebel unzähliger virtueller Möglichkeiten umgeben ist, die es wert wären, erforscht zu werden. Aber «Do it» ist auch ein bisschen wie ein Virus, der mutiert, es gibt dauernd verschiedene Versionen. Es gibt zum Beispiel eine «Home-Version» (die im Winter 97-98 bei Robert Violette als Buch erscheint), Handlungsanweisungen und Rezepte für den Hausgebrauch, mit einem Rezept für ein Tequila- und Champagner-Getränk von Douglas Gordon, einer Handlungsanweisung zur telepathischen Kommunikation mit Haustieren von Rupert Sheldrake, einer parodistischen Handlungsanweisung von Gil Wolman, dem Weggefährten von Guy Debord, einer Atemübung von Francisco Varela, einem Schnittmuster von Tobias Rehberger, einer Anleitung von Leni Hoffmann, wie man das Gesicht auf einer Banknote zum Lächeln bewegen kann ... Ein weiterer DO IT-Offspring ist TV-DO IT, ein Projekt mit dem museum in progress in Wien. Und es gibt jetzt ein erweitertes DO IT (Version 97-98) mit dem ICI in New York, das durch dreissig Institutionen in ganz Amerika touren wird. Dabei geht es auch um die Frage der nicht objekt-gebundenen Ökonomie und wie sie gelöst werden könnte. Alle Künstler/innen werden für die Rechte an ihrem Text ein Honorar erhalten. Darüber hinaus spielen aber einige der Künstler ganz bewusst mit einer neuen Ökonomie. Ein Vergleich zur Musik liegt nahe, wo der Komponist bzw. die Komponistin bei jeder Aufführung der Partitur casht. Pistoletto zum Beispiel schlägt jedem Ort, der «Do it» realisiert, folgendes vor: Entweder wird die Arbeit nach Ausstellungsende zerstört, wie es die Spielregeln von «Do it» vorsehen, oder er gibt nach Erhalt von 5000 Dollars die Erlaubnis, das Werk als Pistoletto-Facsimile für die Sammlung der jeweiligen Institution zu überlassen. Erwin Wurm signiert nach Erhalt von 100 Dollars ein Polaroid und damit wird das Facsimile zu einer anerkannten Version ... Weitere Künstler, die diese Ökonomie reflektieren, sind Fabrice Hybert, Jef Geys und Ben Kinmont.

B: Welche Aufgaben hat deiner Meinung nach heute ein klassisches Ausstellungsinstitut und wie könnte es sich verschieben, um sein eventuell starres Korsett etwas zu lockern.

O: Hybride Räume sind interessanter als reine «White Cubes», die mir zur Zeit oftmals sehr leer vorkommen. Interessant und hochaktuell ist zum Beispiel die Geschichte des ICA in London, wo eine Bar als Treffpunkt, ein experimentelles Kino, eine Buchhandlung und ein

Ausstellungsraum sich verzahnen. Das ICA-Modell birgt jedoch eine grosse Gefahr: Der Ausstellungsraum wird immer mehr zu einer Boutique. Das Kino und die Bar sind zur Zeit wesentlich besser als das Ausstellungsprogramm. Bereits in den 60er Jahren hatte Pontus Hulten die Idee eines Kulturhauses (Kulturhuset)-pre 68: Inmitten von Stockholm sollte ein zentrales Haus stehen, in welchem sich gleichzeitig Werkstätten, eine Dokumentation, eine Sammlung, Wechselausstellungen, ein Kino überlagern und auch Performances und vielfältige Ereignisse stattfinden sollten. Also die Wechselausstellungen und das Museum ans Leben anbinden und jenseits der seit den 60er Jahren immer offensichtlicheren Limits des «White Cube», der Begierde, andere Räume zu schaffen, Rechnung zu tragen. Damit sind wir wieder bei den verschiedenen Ebenen, mit dem Unterschied, dass sie gleichzeitig in einer Situation auftauchen. Entscheidend ist die Betonung der Wichtigkeit von Dialogen zwischen den einzelnen Abteilungen, damit eine Synergie entsteht. Pontus Hulten hatte im Kulturhuset gleichzeitig verschiedene social spaces mit einer klar abgegrenzten Etage für die permanente Sammlung sowie auch selbständigen Räumen für Wechselausstellungen vorgesehen. Entscheidend scheint mir diese Idee der verschiedenen interagierenden aber zugleich unabhängigen Ebenen in einem Gebäude zu sein. Darüber hinaus sind zwei weitere Dinge wichtig: Kleine Laboratorien, temporäre autonome Zonen, um es mit Hakim Bey zu sagen, wo Künstler, ohne den grossen Druck der Öffentlichkeit, Sachen testen können. Und als dritter Punkt die Produktion: Es gibt eine enorme Anzahl von Ausstellungsräumen für Kunst der Gegenwart, allein in Seoul sollen bis im Jahr 2010 über 50 neue Museen entstehen! Es gibt aber nur sehr wenige Arbeitssituationen für Recherche und Produktion von Künstler/innen. William Olander, verstorbener Kurator des New Museum, bezeichnete den Kurator als Producer, und ich denke mir, dass das auch eine wichtige Definition ist. Es kann nicht mehr nur darum gehen, bloss Ausstellungsspektakel zu veranstalten, sondern es muss auch darum gehen, Produktions- und Recherchebedingungen für Künstler/innen zu schaffen. Diesbezüglich ist zum Beispiel James Lingwoods «Artangel» in London ein sehr interessantes Modell.

B: Welche Kuratoren haben dich in deiner Arbeit beeinflusst?

O: Ich denke, dass diese Funktion des Vermittlers, des Ausstellungsorganisators als Katalysator – wie ich sie sehe – in jeder Generation neu definiert werden muss: Wie Sandberg, der ehemalige Direktor des Stedelijk Museums, immer sagte: «Mit Mut zum Unakademischen und zum Radikalen entsprechend der Notwendigkeiten, die der jeweiligen Zeit entsprechen». Insofern gibt es eigentlich kein spezifisch vorgegebenes Berufsfeld des Kurators. Wichtig ist aber, dass es in jeder Generation Leute gibt, die diese Passarellenfunktion – eine Fussgängerbrücke zwischen der Kunst und der Welt – hergestellt haben. Felix Fénéon, den ich ja immer wieder zitiere, hat verschiedene Felder zusammengebracht, und er hat in seinem Leben immer wieder andere Formen der Vermittlung gesucht und zuweilen erst nach langen Pausen auch gefunden. Irgendwann zum Beispiel hat er für eine Tageszeitung geschrieben, weil ihm dies zu dem Zeitpunkt das Adäquateste erschien. Er hat eine Galerie gemacht, dann aber auch grosse Ausstellungen organisiert und, als er im Kriegsministerium eine hochoffizielle Stellung innehatte, von seinem Schreibtisch aus, die Anarchiebewegung in Frankreich mitorganisiert. Später hat er irgendwann nur noch geschrieben. Eine ähnliche Offenheit und ähnlich mobile Strategien der Vermittlung findet man auch bei Harry Graf Kessler, der Künstler, Architekten und Schriftsteller zusammengebracht hat, ein Junction Maker, ganz im Sinne von Ballard, der entscheidende kulturelle Begegnungsorte der europäischen Moderne geschaffen hat. Dann irgendwann organisierte er Grossausstellungen, um Kunst in einen grösseren sozialen und politischen Zusammenhang zu bringen, und wiederum in anderen Phasen gab er Bücher heraus. Auch Herward Walden war ein ähnlich offener Vermittler zwischen den Disziplinen. Er hat die Kunstschule «Der Sturm» begründet, hat in einer anderen Phase einen Verlag gegründet und betrieb seinen eigenen Ausstellungsraum als ein offenes Laboratorium für

kleine Ausstellungen. 1913 hat Walden den ersten Deutschen Herbstsalon mit 360 Werken von über 80 der wichtigsten Künstler/innen seiner Zeit organisiert. Bei diesen Leuten entstanden einfach aus dem Dialog mit den Künstlern der Zeit in der sie lebten die Notwendigkeit, neue Strukturen zu schaffen. Ein sehr gutes Beispiel ist Alexander Dorner, den ich vorher schon einmal erwähnte, und der sein Hannoveraner Museum als Kraftwerk definierte. Er gehört für mich zu den wichtigsten Kunstvermittlern dieses Jahrhunderts. Dorner lud Künstler wie El Lissitzky ein, ganze Räume mit mobilen Wänden zu gestalten, auf denen dann die Sammlung in sich stetig ändernden Konstellationen hing. Dorner hat immer wieder betont, dass es ihm darum ginge, zu statische Institutionen aus dem Inneren heraus zu dynamisieren, zu einem Kraftwerk zu machen. Sein Museum war flexibel und konnte sich den unterschiedlichen Bedürfnissen der Künstler anpassen. Wie bei den zuvor genannten, ging es auch ihm um Transversalen.

B: Seit einiger Zeit organisierst du spezifische Ausstellungen unter dem Titel «Migrateurs» im ARC in Paris ...

O: «Migrateurs» ist eine Projektreihe von bisher zwanzig kleinen Ausstellungen, die ich seit 1993 im Auftrag der Direktorin Suzanne Pagé für das Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris organisiere. Die Ausstellungen haben keinen festen Standort und «migrieren» durchs Museum, das heisst, dass der Standort von Ausstellung zu Ausstellung im Dialog mit den Künstler/innen immer wieder von neuem definiert wird. «Migrateurs», französisches Wort für Zugvögel, kann genauso gut in der Cafeteria auftauchen, wie auch als Message im Telefonsystem. Einige Beispiele: Felix Gonzalez-Torres war einen Tag lang Florist im Museum und hat jeder Mitarbeiterin und jedem Mitarbeiter einen Blumenstraus auf den Tisch gestellt, also eine fast unsichtbare, ephemere Ausstellung. Diese Projekte können auch als ganz konventionelle Präsentationen in den eigentlichen Museumsräumen, in der Sammlung oder als ganz öffentliche Präsentationen am Eingang auftauchen. Da entsteht natürlich auch so etwas wie eine Kreuzung heterogener Publikumsformen. Es kann passieren, dass jemand, der eine Matisse- oder Baselitz-Ausstellung besucht, plötzlich durch die Hintertüre eine Ausstellung von Gegenwartskunst sieht: Improvisation, Unvorhersehbarkeit und Flexibilität sind dabei ganz wichtige Begriffe.

B: Diese Ausstellungen scheinen mir auch etwas deine Biografie widerzuspiegeln ...

O: Wie es die Künstlerin Simryn Gil kürzlich formuliert hat, befinden wir uns immer mehr zwischen den Geographien, ohne einer bestimmten Geographie anzugehören. Ich bin am Bodensee zur Schule gegangen und da waren mehrmalige Grenzübergänge bzw. Grenzüberschreitungen pro Tag ZWISCHEN Deutschland-Österreich-Schweiz nichts Aussergewöhnliches. Die Schule war in der Schweiz, das Kino, die Restaurants und die Bars im naheliegenden deutschen Konstanz etc. Das hat sich dann sehr schnell auch auf andere Länder ausgeweitet: INMITTEN DER DINGE, ABER IM ZENTRUM VON NICHTS.