

Unverkäufliche Leseprobe



Hans-Ulrich Obrist Kuratieren!

206 Seiten. Gebunden
ISBN: 978-3-406-67364-1

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/14230619>

Prolog

Der Lauf der Dinge

Die Schweiz ist ein Binnenland. Ohne Zugang zum Meer, umschlossen von den Alpen, ähnelt ihre geographische Lage bekanntermaßen der einer Insel: Zwischen der Schweiz und ihren Nachbarstaaten existieren Hürden. Dennoch ist das Land auch ein Knotenpunkt im Zentrum eines Kontinents. Vielleicht erklären diese einfachen Fakten zum Teil die Zahl der Kuratoren, die von dort stammen. Die Schweiz ist einerseits eine polyglotte Kultur, welche die Sprachen dreier sie umgebender Länder spricht, andererseits ist sie aber auch ein ganz eigener Raum, der neue Einflüsse nicht ohne einen Selektionsprozess zulässt. Dies ist eine grundlegende Parallele zur Tätigkeit des Kuratierens, dessen wesentliche Eigenschaft schlichtweg darin besteht, Kulturen miteinander zu verbinden und ihre Elemente einander anzunähern – die Aufgabe des Kuratierens ist es, Verbindungen zu schaffen, dafür zu sorgen, dass verschiedene Elemente miteinander in Berührung kommen, selbst wenn es bisweilen schwierig ist, die Wirkung solcher Gegenüberstellungen exakt nachzuzeichnen. Man könnte das Kuratieren als den Versuch einer Art kulturellen Befruchtung oder als eine Form der Kartographie bezeichnen, die neue Wege durch eine Stadt, eine Kultur oder eine Welt eröffnet.

Bei seiner Ausreise aus der Schweiz 1970 hinterließ der Schriftsteller Paul Nizon zum Abschied eine buchlange Kritik dessen, was er als den «Diskurs in der Enge» bezeichnete: Er kritisierte den Konservatismus der Schweiz, ihre fehlende Beweglichkeit, den Mangel an metropolitaner *bricolage* oder Durchmischung. Nizon beklagte die gefährliche Selbstgenügsamkeit des Landes. In der Schweiz, so Nizon, sei die Schönheit den Reichen vorbehalten und Luxus werde versteckt hinter falscher Bescheidenheit. Dies war sein Porträt des Landes, in dem ich 1968 geboren wurde. Man könnte es aber auch so sehen, dass diese Bedingungen zugleich den Impuls zu ihrer eigenen Überwindung hervorbringen, wie es auch im Falle Nizons geschah. Ressourcen entstehen sehr oft durch Beschränkungen, und unbefriedigende Bedingungen regen dazu an, neue Perspektiven zu suchen. Wie Nizon verließ ich schließlich das Land, um meinen Sinn für die Welt zu weiten. Und doch, wenn ich auf meine Anfangsjahre in der Schweiz zurückblicke, dann stelle ich fest, dass sich all die Interessen, Themen und Leidenschaften, die meine gesamte Karriere bestimmt haben, schon sehr früh durch eine Reihe von Begegnungen mit Orten und Menschen entwickelten: Museen, Bibliotheken, Ausstellungen, Kuratoren, Dichtern, Dramatikern und, allen voran, Künstlern.

1985, als ich sechzehn Jahre alt war, sah ich in der Kunsthalle Basel eine Ausstellung von Peter Fischli und David Weiss, die mich tief beeindruckte. Einige Wochen später stieß ich durch Zufall auf das Exemplar eines Buches eben jener beiden Künstler mit dem Titel *Plötzlich diese Übersicht*. Es enthielt Bilder einer Serie handmodellierter, ungebrannter Tonskulpturen, die eine Reihe höchst vielfältiger und oftmals trocken-witziger Vignetten bildeten: Eine Tonmaus und ein Tonelefant von gleicher Größe waren als *Groß* und *Klein* bezeichnet, zwei verlorene Gestalten in Mänteln hießen *Stran-*

gers in the Night Exchanging Glances, ein japanischer Steingarten wurde auf lustige Weise in drei Klumpen verwandelt. Die Werke zeigten sowohl die verheißungsvollen als auch die zutiefst unglückseligen Momente der Menschheitsgeschichte auf die gleiche respektlose Weise. In ihnen manifestierte sich ein Impuls, menschliche Szenarien zu erkunden, zu kartographieren und zu sammeln, und zwar in einer Mischung aus großem Anspruch und Miniaturmaßstab. Ich schaute mir das Buch jeden Tag an. Nach einigen Monaten fasste ich den Mut, Fischli und Weiss in ihrem Atelier in Zürich anzurufen, und fragte, ob ich vorbeikommen dürfe. Sie sagten, ich sei herzlich willkommen.

Damals arbeiteten beide Künstler an einem Projekt, das schließlich Kultstatus erlangen sollte, einem Film mit dem Titel *Der Lauf der Dinge*, in dem eine Reihe von Alltagsgegenständen und Maschinenteilen herumrollen, umkippen, in Flammen aufgehen, auslaufen oder sich auf andere Weise vorwärtsbewegen, um eine Kettenreaktion aus wunderlichen Ursachen und Wirkungen in Gang zu setzen. *Der Lauf der Dinge* ist nicht nur eine Allegorie auf Kontingenz und Entropie, sondern zeigt auch den hintergründigen Humor und die erstaunlich kreative Experimentierfreudigkeit der beiden Künstler: Die chemischen und physikalischen Abläufe erzeugen die Illusion, die Objekte hätten sich auf geheimnisvolle Weise menschlicher Kontrolle entzogen. Der Film vermittelt auf nachhaltige Weise einen Eindruck davon, welche Freude die Künstler am Prozess der Kunstproduktion haben, daran, Dinge auseinanderzunehmen und zusammenzufügen, präzise das Gleichgewicht zu halten und es im nächsten Moment zum Kippen zu bringen.

An jedem Übergang im Film ist der Zuschauer um die Kontinuität besorgt, die jedoch aufrechterhalten wird, wenn gleich es an vielen Punkten unmöglich erscheint, dass der

entscheidende Energietransfer zustande kommt. So entsteht fortwährend der Eindruck, als stünden Zusammenbruch und Chaos unmittelbar bevor, doch häufig sind es Unregelmäßigkeiten und Ausnahmen, die das System vor dem Stillstand bewahren. Der Film ist eine Reise, auf der banale Objekte den Ausschlag geben und die Handlung vorantreiben; es handelt sich um eine Reise ohne Anfang oder Ende, ohne ein klar definiertes Ziel. Die Ereignisse im Film können nicht lokalisiert werden, und die Entfernungen, die tatsächlich zurückgelegt wurden, lassen sich nicht bestimmen. *Der Lauf der Dinge* ist eine Reise, die irgendwo beginnt und uns irgendwo hinführt. Die Reise wird, wie Paul Virilio schrieb, zum Warten auf eine Ankunft, die nicht erfolgt.

Zur Zeit unserer ersten Begegnung begannen Fischli und Weiss gerade mit ihrem Projekt *Sichtbare Welt*, an dem sie während der nächsten vierzehn Jahre weiterarbeiten sollten. Es handelt sich dabei um eine Sammlung von dreitausend kleinformatischen Fotografien, die auf einem speziell konstruierten, fast dreißig Meter langen Leuchttisch ausgelegt und angeordnet sind. In ihr sind Elemente unserer kollektiven sichtbaren Welt zu einer riesigen Sammlung von Details des alltäglichen Lebens vereint. Die Bilder stammen aus allen Teilen der Erde und umfassen viele der mannigfaltigen natürlichen und konstruierten Umgebungen – der Orte und Nicht-Orte –, innerhalb derer sich das tägliche Leben abspielt; sie reichen von Dschungeln, Gärten, Wüsten, Bergen und Stränden bis hin zu Städten, Bürogebäuden, Appartements, Flughäfen, berühmten Sehenswürdigkeiten wie dem Eiffelturm oder der Golden Gate Bridge und allem, was dazwischen liegt. Jeder, der mit dem Werk in Berührung kommt, wird darin seine Welt wiederfinden: Ein Buddhist wird den Buddhismus finden, ein Landwirt die Landwirtschaft, ein Vielflieger findet Flugzeuge. Aber *Sichtbare Welt*

kann nie als Ganzes betrachtet werden; das Werk verweigert einem die Gesamtschau.

Die beiden Künstler zeigten stets eine große Vorliebe dafür, Fragen zu stellen, vor allem solche, die sich gar nicht beantworten ließen. Noch im gleichen Jahr, in dem ich sie zum ersten Mal persönlich kennenlernte, schufen sie ihren *Fragentopf*, ein großes Gefäß, in das sie zahlreiche Fragen gepinselt haben. Fast zwei Jahrzehnte später, 2003, entstand für die Biennale in Venedig die Arbeit *Fragen*, bei der mehr als tausend handgeschriebene, existenzielle Fragen auf eine Wand projiziert wurden. Im gleichen Jahr erschien zudem ihr Buch *Findet mich das Glück?*, das alle möglichen kleinen und großen Fragen versammelt und dabei ständig zwischen Banalität und Weisheit oszilliert.

Fischli und Weiss waren rastlos tätig, überraschten ständig neu und suchten nie das Rampenlicht (ganz selten nur gaben sie Interviews) – und sie waren die Serienerfinder der Kunstwelt. In Fotografien, Filmen, Skulpturen, Büchern und Installationen dokumentierten sie alltägliche Dinge, befreit von ihren Alltagsfunktionen und in wechselnde Beziehungen zueinander gesetzt. Gemeinsam schufen sie einige der reichhaltigsten, denkwürdigsten und zutiefst menschlichen Werke der letzten drei Jahrzehnte. Fredric Jameson hat einmal behauptet, unser postmodernes Zeitalter sei von einem «Schwinden der Affekte» geprägt, einem Verlust von Ernsthaftigkeit und Authentizität, die vollständig durch die Ironie ersetzt worden seien. Fischli und Weiss aber haben gezeigt, dass Ironie und Ernsthaftigkeit ohne einander gar nicht existieren können, ja, dass es nichts Ernsthafteres als die Ironie gibt.

Mein erster Besuch bei ihnen wurde für mich zum Moment der Erkenntnis. Ich wurde im Atelier von Fischli und Weiss geboren: Dort fiel meine Entscheidung, Ausstellungen kura-

tieren zu wollen, obwohl ich die meiste Zeit meiner Jugend mit der Betrachtung von Kunstwerken, Sammlungen und Ausstellungen verbracht hatte. Fischli und Weiss waren zudem die Ersten, die mich fragten, was ich sonst noch gesehen hatte und was ich über das, was ich gesehen hatte, dachte. Auf diese Weise begann ich, ein kritisches Bewusstsein zu entwickeln, einen Drang, meine Reaktionen auf die Kunst zu erklären und zu rechtfertigen – in einen Dialog einzutreten. Aufgrund der außerordentlichen Bandbreite ihres Schaffens begann ich überdies, weit globaler zu denken. Durch ihre Arbeit erweiterten Fischli und Weiss meine Definition von Kunst – und das ist vielleicht die beste Definition von Kunst: das, was die Definition erweitert. Dank ihrer Freundschaft und durch das Interesse, das sie an mir hatten, setzte eine Art von Kettenreaktion ein, die nie mehr endete.

Sie begannen, mir auch von anderen Künstlern zu erzählen, deren Werke ich sehen, die ich aber auch persönlich treffen sollte. Einen Monat nach meiner Begegnung mit Fischli und Weiss besuchte ich das Atelier des deutschen Künstlers Hans-Peter Feldmann. Feldmanns Werk bedient sich gewöhnlicher, wenig beachteter Medien als Material für die Kunst, von den Ephemera des täglichen Lebens – alte Schuhe, zerknülltes Papier, Jacken – bis hin zu Fotoalben, indem es diese Dinge zu rätselhaften Assemblagen und Objektserien verarbeitet, die sich an der Schwelle zwischen Konzeptkunst und Pop Art bewegen. Diese Assemblagen sind, wie das in der Tradition der Konzeptkunst häufig der Fall ist, seriell und repetitiv. Sie verarbeiten und entdecken Abfall als neue Materie. Wiederholung und Unterscheidung sind die Leitlinien seiner Kunst, die an der Schnittstelle von unablässiger Produktion und ständigem Konsum in unserer Gesellschaft ansetzt, dort, wo Neuheit und Obsoleszenz aufeinanderstoßen. Darüber hinaus zählt er zu den wichtigsten Wegbereitern

des Künstlerbuchs, das er als eine anerkannte Form künstlerischer Praxis etablierte.

Viele von Feldmanns Projekten beziehen Fotosammlungen mit ein – das reizte mich, denn hier handelte es sich erneut um einen Künstler, der versuchte, ein Gespür für das Allumfassende zu erzeugen. Ein besonders charakteristisches Werk etwa, Feldmanns *100 Jahre*, präsentiert ein vollständiges Bild der menschlichen Entwicklung in Form von 101 Schwarz-Weiß-Fotografien. Die Aufnahmen zeigen 101 verschiedene Menschen aus der Familie, dem Freundes- und Bekanntenkreis des Künstlers, von ihm selbst fotografiert. Auf dem ersten Bild ist ein acht Monate altes Baby zu sehen, das 1999 zur Welt kam; auf dem zweiten ein Kind, das ein Jahr alt ist; auf dem dritten ein Kind mit zwei Jahren und so weiter. Die Arbeit endet mit dem Bild einer hundert Jahre alten Frau. Feldmanns künstlerisches Schaffen ruft uns in Erinnerung, dass Neugier und Sammeln grundlegende belebende Impulse für jeden von uns sind.

Das führt uns zu meiner allerersten Begegnung mit einem Künstler. Während meiner Kindheit auf dem Land war die einzige große Stadt, die es für mich gab, Zürich. Dorthin fuhr ich in Begleitung meiner Eltern einmal im Monat. Aus der Zeit, als ich etwa elf Jahre alt war, sind mir nachdrückliche Erinnerungen an einen Mann geblieben, der Blumen und Kunstwerke in der luxuriösen Einkaufsstraße der Stadt, der Bahnhofstraße, verkaufte. Sein Name war Hans Krüsi. Er kam auch aus St.Gallen, fuhr aber regelmäßig nach Zürich, da er von Museen oder Galerien noch nicht entdeckt worden war. Er arbeitete nach einem unaufhörlichen enzyklopädischen Prinzip, indem er Papier, Leinwand, Notizblätter – was immer er in die Finger bekam – ohne Unterlass mit Zeichnungen füllte. Krüsi hatte sehr jung seine Eltern verloren und war meist allein gewesen. Er wuchs auf dem Bau-

ernhof seiner Pflegeeltern auf und lebte dann am Stadtrand von St. Gallen und andernorts. Er hatte einige merkwürdige Jobs und begann irgendwann, nach Zürich zu pendeln, um in der Bahnhofstraße, zwischen Banken und Geschäften, Blumen zu verkaufen. Mitte der 1970er Jahre fing er auch damit an, postkartengroße Bilder anzubieten, die er mit ländlichen Szenen und Tiermotiven bemalt hatte. Nach seinen ersten Ausstellungen auf den Straßen wurde Krüsi von Galerien entdeckt. Als Teenager sah ich einige seiner Ausstellungen und wollte mehr über die ungewöhnliche Arbeitsweise dieses Künstlers erfahren. Es war schwierig, an ihn heranzukommen, aber schließlich machte ich einen Atelierbesuch.

Der Besuch bei Krüsi war eine außergewöhnliche Erfahrung. Sein Atelier war voll mit Zehntausenden von Zeichnungen, Skizzen, Schablonen und Motiven – hauptsächlich Kühe. Es gibt im Schweizerdeutschen ein Wort – *Alpauzug* –, das den festlichen Zug beschreibt, in dem das Vieh wieder auf die Almen zurückkehrt und zur Sommerweide auf die Berge getrieben wird. Krüsi hatte viele solcher *Alpauzug*-Szenen gemalt. Er benutzte Fassadenfarbe, Filzstifte und Sprühdosen für die großformatigeren Szenen auf Papier und Karton. Neben Kühen waren darauf Bauernhäuser, Berge und eine Vielzahl von Katzen, Hasen und Vögeln zu sehen – ähnlich einer Menagerie. Krüsi hatte stets Dutzende von Schablonen um sich, die er auf Papierbögen übertrug. Auf diesen bezeichnete er sich selbst als «Kunstmaler» und fügte das Datum und seine Adresse hinzu. Später ersetzte er seine eigene Adresse durch das Bild einer Kuh – fügte aber immer das Datum hinzu, als sei sein Kunstwerk, wie ein Brief, nur eine Art Mitteilung seiner persönlichen Erfahrung an jenem Tage. Wie ich mir schließlich bewusst machte, verwenden viele Konzeptkünstler Schablonen, um auf diese

Weise Serialität, Wiederholung und Abweichung zu erzeugen.

Durch Krüsis obsessive zeichnerische Beschäftigung entstanden die sogenannten Kuhmaschinen. Diese waren und sind eine beinahe kinematographische, filmische Darstellung des *Alpaufzugs*. Es liegt auf der Hand, dass es nie möglich sein wird, ein synthetisches Bild des *Alpaufzugs* zu schaffen, denn dieser kommt zustande durch die schrittweise Bewegung Hunderter Kühe, die auf einen Berg hinaufziehen. So beschloss Krüsi irgendwann, seine Zeichnungen einfach zu animieren. Er fertigte einen Kasten mit zwei Griffen an. Im Innern befestigte er eine Rolle, die mit Kühen bemalt war. Krüsi drehte dann an den Griffen, was die Rolle in Bewegung versetzte – in seinem Atelier gab er stundenlange Vorführungen. Das Ganze glich einem Kuhmarathon. Wie bei einem Großteil seines Werkes ging es bei den Kuhmaschinen immer um Serialität – oftmals war dieselbe Kuh mit geringen Veränderungen wiederholt dargestellt: zum Beispiel eine gelbe Kuh mit vier grünen Beinen, dann dasselbe Bild in anderer Farbzusammenstellung. Krüsis Kuhmaschinen zeigten natürlich auch seine Beziehung zum Kino. Wie mir der Dichter Czesław Miłosz später klar machte, sind die Poesie, die Literatur und die Architektur des 20. Jahrhunderts allesamt durch den Film beeinflusst. Krüsi selbst sagte immer, dass Kino und Fernsehen großen Einfluss auf seine Arbeit als Maler gehabt hätten.

Es gab zudem eine Warhol'sche Dimension in Krüsis Werk, denn auch er dokumentierte alles um sich herum wie besessen. Sein Atelier war voll von alten Kameras und antiquierten Aufzeichnungsgeräten. Mit Leidenschaft nahm er Vogelstimmen auf, und Kühe malte er nicht nur, sondern hielt über Hunderte von Stunden ihre Geräusche fest. Sein Werk wurde so fast zu einer tierischen Zeitkapsel. Ich weiß nicht,

was mit all dieser Klangdokumentation, die heute in der zeitgenössischen Kunst weit verbreitet ist, geschah. Krüsi mochte auch Glocken, denn anhand ihrer Klänge konnte man Städte aufzeichnen – weshalb er alle Glocken von St. Gallen aufnahm. Ein Besuch in seinem Atelier war wie der Aufenthalt in einer Kunstwelt ohne Trennlinien. Er war keineswegs jemand, der sich nacheinander dem Zeichnen, dann der Malerei, dann dem Klang, dann der Architektur widmete. In Krüsis Atelier war alles auf einmal vereint – alle Sinne, alle Bereiche der Kunst.

Bei Alighiero Boetti

1986, während einer Klassenfahrt nach Rom, beschloss ich, meine eigenen Wege zu gehen und jemanden zu besuchen, der zu den Helden meiner Freunde, der Künstler Peter Fischli und David Weiss, gehörte: Alighiero Boetti. Zu der Zeit, als ich ihn das erste Mal besuchte, arbeitete er an Ideen, die mit Karten und Kartographie zu tun hatten. Boetti hatte 1971 eine Epiphanie gehabt, nach der er mit seinem umfassenden und arbeitsintensiven Projekt begonnen hatte, gestickte Weltkarten (*Mappa*) anzufertigen. Er arbeitete mit Stickern in Afghanistan und später Pakistan zusammen, um diese außergewöhnlichen Kartenwerke herzustellen. Er reiste häufig in diese Länder, verfolgte die Zusammenarbeit aber auch aus der Ferne, vor allem nach der sowjetischen Besetzung Afghanistans 1979. Diese Zusammenarbeit verband ästhetische und politische Belange, Handwerkskunst, die physische Reise des Künstlers und die Auseinandersetzung mit sprachlichen wie räumlichen Grenzen. Inmitten der globalen Neuordnung und der Ausbrüche des Jahres 1989 erschien – mit dem unnachahmlichen Gespür für den richtigen Zeitpunkt – Boettis *Weltkarte*.

Die Begegnung mit Boetti 1986 veränderte mein Leben innerhalb nur eines Tages. Ein Rat, den er mir für die Konversation mit Künstlern gab, war, sie stets nach ihren unrealisierten Projekten zu fragen. Das habe ich seitdem immer getan.

Eine weitere eindrucksvolle Eigenschaft Boettis, die sich sofort bemerkbar machte, war die Geschwindigkeit, mit der er sprach und handelte. Das hat mich besonders ermutigt, denn in der Schweiz wurde ich oft dafür kritisiert, dass ich zu schnell sprach. Hier gab es endlich jemanden, bei dem ich mich anstrengen musste, um mitzuhalten. In seinem Atelier begann Boetti, mich in dem ihm eigenen, schnellen Tempo nach meinen Zielen zu fragen. Aufgrund meiner jüngsten Erfahrung mit Fischli/Weiss antwortete ich, dass ich gerne Ausstellungen kuratieren wolle, aber dass ich unsicher sei, wie ich damit beginnen sollte.

Boetti sagte, wenn ich Ausstellungen kuratieren wolle, dann sollte ich unter keinen Umständen das tun, was alle tun – den Künstlern einfach einen bestimmten Raum geben, den sie füllen sollen. Viel wichtiger sei es, mit den Künstlern zu sprechen und sie zu fragen, welche Projekte sie unter den gegebenen Umständen nicht verwirklichen konnten. Diese Frage ist seither zum zentralen Thema all meiner Ausstellungen geworden. Ich glaube nicht an die Kreativität des Kurators. Ich denke nicht, dass ein Ausstellungsmacher brillante Ideen hat, denen sich die Werke der Künstler anpassen müssen. Stattdessen beginnt der Prozess immer mit einem Gespräch, in dem ich die Künstler nach ihren unrealisierten Projekten frage und dann versuche, die Mittel zu deren Realisierung zu finden. Bei unserem ersten Treffen sagte Boetti, dass Kuratieren bedeuten könne, Unmögliches möglich zu machen.

Boetti regte mich auch als Erster dazu an, das Werk von Édouard Glissant zu lesen, der mich auf theoretischer Ebene am stärksten beeinflusste. Was Boetti reizte, war, dass Glissant Unterschiede der Homogenität vorzog, und die Tatsache, dass zwar viele Karten totalisierende, oftmals von imperialistischen Bestrebungen durchsetzte Sichtweisen darstellen, dass

sie jedoch zugleich immer wieder revidiert werden müssen. Dementsprechend begriff Boetti, dass seine Karten nur einen temporären Zustand des Weltgeschehens abbildeten und nicht über einen längeren Zeitraum hinweg wahrheitsgetreu bleiben konnten. Seine Partnerin, Anne-Marie Sauzeau, erklärte mir: «Flaggen ändern nach Kriegen ihre Muster und Farben. Das ist der Moment, in dem Alighieros Karten umgestaltet werden müssen.» Karten umfassen sowohl das bereits Existierende als auch das Künftige. Darin besteht die sich fortwährend wandelnde Natur von Karten und Kartographie. Karten sind immer ein Tor zur Zukunft. Boettis *Mappa* nahmen den interkulturellen Austausch und Dialog vorweg (was durch den Text an ihren Rändern – in Italienisch oder Farsi – signalisiert wurde). Diese Interkulturalität sollte schon bald zum festen Bestandteil der sich rasch globalisierenden Kunstwelt werden.

Dies führt zu Boettis anderer Obsession, den beiden Polen von Ordnung und Unordnung. Er entwarf in seinen Werken Systeme von Ordnung und Unordnung, in denen das eine immer gleichzeitig das andere mit einschließt. Boetti erstellte einmal eine Liste der tausend längsten Flüsse der Welt, die er 1977 als Buch veröffentlichte. Es ist ein sehr dickes Buch, tausend Seiten stark mit vielen Verweisen auf Flussquellen auf jeder Seite. Aber wegen des mäandernden, unbeständigen Laufs der Flüsse kann ihre Länge nie präzise festgestellt werden. Was das Buch daher auf großartige Weise zeigt, ist, dass es weder eine absolut festgelegte Flusslänge noch eine einzige sichere Ursprungsquelle, sondern viel eher mehrere wechselnde Quellen gibt. Dieses Projekt erforderte immensen geographischen und wissenschaftlichen Forschungsaufwand, wobei im Voraus klar war, dass die Ergebnisse nicht eindeutig sein würden. Die Ordnung, die geschaffen wurde, erweist sich zugleich als Unordnung.

Bald nachdem ich an seiner Tür angekommen war, saßen wir in Boettis Auto und rasten durch die Straßen von Rom, damit er mich anderen Künstlern vorstellen konnte. Er bemerkte, dass ein junger Kurator nicht nur in einem Museum, einer Galerie oder auf einer Biennale wertvolle Arbeit leisten könne, sondern ebenso, indem er die Träume von Künstlern wahr werden ließ. Ich denke, das war die wichtigste Mission, für die er mich gewann. Boetti sagte immer wieder: «Sei kein langweiliger Kurator.» Er verriet mir eines seiner wichtigsten unrealisierten Projekte: Er wolle eine Ausstellung über ein Jahr lang in allen Flugzeugen einer Airline stattfinden lassen, welche die Schau Tag für Tag um die Welt flögen und, in manchen Fällen, jeden Abend zurückbrächten. Und in diesem Kontext wollte er ein serielles Werk präsentieren, das Flugzeuge zeigte, von denen man eins auf dem ersten Bild und dann immer mehr von ihnen sieht, bis der Himmel der Leinwand voll von ihnen ist.

Zu dieser Zeit war ich zu jung, um Boetti bei der Umsetzung seiner Pläne zu helfen. Aber einige Jahre später erzählte ich dem (immer klein geschriebenen) *museum in progress* in Wien von seiner Idee, und wir stellten den Kontakt zu Austrian Airlines her. Die Fluggesellschaft ermöglichte es uns, Boettis Bilder von Flugzeugen ein Jahr lang auf einer Doppelseite in jeder Ausgabe ihres Bordmagazins zu zeigen (das alle zwei Monate erschien). Wir hatten also sechs Ausgaben für das Projekt. Schließlich, eine Woche bevor das erste Exemplar gedruckt werden sollte, schickte mir Boetti ein Telegramm aus Mailand, wo er an einer großen Bronzeskulptur arbeitete, und teilte mir mit, dass die Bilder in der Zeitschrift nicht ausreichten. Wir müssten etwas Körperlicheres als die Seite eines Magazins hinzufügen, fuhr er fort, und seine Idee war, dass wir ein Puzzlespiel kreieren sollten. Nun war ein Puzzle, das mehrere Flugzeuge am Himmel zeigt, leicht zu-

sammenzusetzen – aber ein monochrom blaues Puzzle mit nur einem Flugzeug würde Stunden in Anspruch nehmen. So produzierten wir verschiedene Puzzlespiele mit unterschiedlichen Flugzeugmotiven und steigendem Schwierigkeitsgrad. Sie waren exakt so groß wie die Tische an den Rückenlehnen der Flugzeugsitze, und sie wurden ein Jahr lang kostenlos auf jedem Flug der Austrian Airlines verteilt. Die Gesellschaft begann mit einer Auflage von vierzigtausend Exemplaren und ließ die Puzzles später nachdrucken. Als sie schließlich das Puzzle erhielt, das nur ein Flugzeug an einem weiten Himmel zeigte, kam die Befürchtung auf, dass dies Angst oder Abneigung gegen das Fliegen auslösen könnte, denn keiner der Passagiere wäre in der Lage, das Puzzle zu lösen. Es konnte nicht einmal auf Langstreckenflügen zusammengesetzt werden, auf denen sich mehrere Fluggäste zusammensetzten. Aber es war schon zu spät, und die Puzzlespiele wurden dessen ungeachtet in den Flugzeugen verteilt. Nach diesem Experiment schlug Boetti mir vor, nicht nur Ideen für andere Arten von Ausstellungsorten zu entwickeln, sondern mich auch an eine andere Art von Publikum zu wenden. Er wollte Kunst dorthin bringen, wo man sie normalerweise nicht findet; zum Beispiel kann man die Puzzles, die wir damals für Austrian Airlines entwarfen, heute ebenso auf Flohmärkten wie auch in Kunstbuchhandlungen oder auf eBay finden.

Diese Gespräche mit Boetti gingen meinen ersten Versuchen voraus, die bisherigen Kunstaustellungen durch die Schaffung neuer Formate zu ergänzen. Natürlich lagen diese Projekte irgendwo in der Zukunft, aber mein erstes Treffen mit ihm war zur Offenbarung geworden, weil er mir klarmachte, dass es in der Zusammenarbeit mit Künstlern noch viele unerforschte Horizonte zu entdecken gab. Durch seinen Tatenrang und seine Inspiration hatte ich eine Ahnung davon be-

kommen, wie ich zum Kurator werden und dennoch etwas Neues schaffen konnte. Er machte mir nicht nur bewusst, dass dringend etwas getan werden musste, sondern er weckte in mir auch erste Vorstellungen davon, was zu tun war.

Mehr Informationen zu [diesem](#) und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de