

„of course, an interview with the artist.“

Das Interview als Medium zwischen Konvention und Innovation in Ausstellungskatalogen

Albert Coers

Interview: Ubiquität und Skepsis

In einem Interview konfrontiert mit der erstaunlichen Entwicklungsgeschichte vom photokopierten, alternativen und selbstverlegten Low-Budget-Katalog Ende der 1990er Jahre hin zu zahllosen Publikationen und zum arriviert-monumentalen, 2009 bei Taschen erschienenen Band *Studio Olafur Eliasson – An Encyclopedia*, erklärt Olafur Eliasson interessanterweise den Impetus zum Büchermachen als „paradox“ aus seinem Unbehagen am Katalog zu Beginn seiner Karriere. Er äußert Skepsis gegenüber der standardmäßigen Katalogproduktion Anfang der 90er Jahre „with the purpose of solidifying the position of the artist as early as possible“ mit den üblichen Bestandteilen wie Ausstellungsdokumentation, Installationsansichten, Kuratorenessay und „of course, an interview with the artist“.¹

Dem Reiz einer Möglichkeit der Selbstäußerung und eines dialogischen Moments als Alternative zum Kuratortext steht Skepsis gegenüber Instrumentalisierung, Inflationierung und Standardisierung dieser Form gegenüber. Zum Interview (mit Schriftstellern) merkt Gérard Genette bereits 1986 an, es funktioniere oft „mit austauschbaren Klischees, mit einem Vorrat typischer Fragen, zu dem sich ein symmetrischer Vorrat typischer Antworten herausgebildet hat.“² Und in den letzten Jahren war das Interview zunehmend Gegenstand kritischer Untersuchungen und Reflexionen.³

Doch scheint das Interview als diskursive Form weiterhin produktiv und wird verwendet – auch die interviewkritische Äußerung Eliassons ist paradoxerweise Teil eines solchen, in einem Katalog. Dies lässt sich zum Ausgangspunkt der Frage machen, wie und mit welchen Strategien zeitgenössische Künstler in ihren Publikationen mit dem Interview umgehen. Anhand

von Beispielen aus der Praxis von Olafur Eliasson und Thomas Demand soll dies verfolgt werden.

„Conversation‘ statt ‚Interview‘

Das Problem versucht man zum einen auf einer terminologischen Ebene zu lösen, indem der Begriff ‚Gespräch‘ oder im Englischen ‚conversation‘ gegenüber ‚Interview‘ bevorzugt wird. Damit ist der allgemeinere Begriff gegenüber dem spezielleren, begrenzteren gewählt – siehe auch die Kategorisierung, die einleitend im Sonderheft von *Texte zur Kunst* vorgenommen wird, wo das Interview als eine Untergattung des Gesprächs begriffen wird.⁴ Als „spoken exchange of news and ideas between people“, wie der *Oxford Dictionary* ‚conversation‘ definiert⁵, ist diese Form offener, paritätischer und kommunikativer, zugleich alltäglicher und weniger formell als das Interview, die „journalistisch-publizistische Form der Befragung eines Zeitzeugen“⁶ – oder suggeriert es zumindest. Ein Gespräch geht von der Gleichwertigkeit der Teilnehmer, und einem idealerweise gleichen Gesprächsanteil aus, ein Interview dagegen von einer eher kategorischen Unterscheidung von Interviewer/Fragendem und Interviewtem/ Befragtem, von einem Macht- und Interessengefälle der Parteien. Außerdem haftet einem Gespräch nicht der Geruch des Funktional-Journalistischen und des Flüchtigen an, es erhebt Anspruch auf längere Dauer und Gründlichkeit. Das englische ‚conversation‘ umfasst auch den im Deutschen bildungssprachlich-antiquierten Begriff der ‚Konversation‘, also einer zwanglosen, meist auf Bildungsgegenstände gerichteten Unterhaltung.⁷ Etymologisch lässt sich auf lateinisch ‚con-versari‘ verweisen, „mit jemand verkehren, Umgang mit jemand haben“, was auf eine längere, intensivere Beziehung der Akteure hindeutet als beim dem Interview zugrundeliegenden ‚inter-videre‘, aus dem sich zunächst nur ein Blickkontakt zwi-

schen den Teilnehmern ableiten lässt, man sich auf eine Verabredung hin sieht.⁸

Kurz, ein Gespräch „besitzt glanzvollere Adelstitel als das Interview“⁹, wie Genette bemerkt. Entsprechend heißt die von Hans-Ulrich Obrist initiierte Reihe *Conversation-Series*, auch wenn die einzelnen Treffen als Interviews bezeichnet sind. In der Summe, so die Idee, ergibt sich ein stetig fortgesetztes Gespräch. Zusammen mit einer anders konnotierten Terminologie wird versucht, die Form des Interviews zu variieren, es aus dem Kontext einer Ausstellung zu lösen, in andere Publikations- oder Kommunikationsformen zu überführen, den Kreis der Teilnehmer zu erweitern. Häufig ist das Gespräch gesondert vom institutionell festgelegten Kontext einer Ausstellung als eigenes Buch publiziert und ihm damit selbst Werkcharakter verliehen – siehe die Gattung „Conversation book“, die innerhalb der Kategorisierung von Publikationen in einer Bibliographie in *Studio Olafur Eliasson – An Encyclopedia* eigens aufgestellt wird, und die sich neben die von ‚Ausstellungskatalog‘ und ‚Künstlerbuch‘ stellt. Dabei ist der Akt der Definition als Kategorie eigenen Rechts bereits bemerkenswert, ebenso, dass sie als „conversation book/ artist’s book“ amalgamiert werden. Das Genre ‚Ausstellungskatalog‘, dessen konventionelle Verbindung mit einem Kuratoreninterview nicht nur Eliasson bemängelt, ist zugunsten solch anderer Zugehörigkeiten aufgelöst.

Neben der Frage der Zugehörigkeit zu einer „Gattung“ ist auch die nach der Autorschaft bewusst offen gelassen oder der beiderseitige Anteil betont. Während konventionsgemäß der Initiator eines Interviews, der Fragende als Autor des entstandenen Textes gilt, siehe beispielsweise die Gespräche mit Marcel Duchamp „von“ Pierre Cabanne, so finden sich die „Conversation books“ in der Bibliographie der eigenständigen Publikationen Eliassons verzeichnet. Zugleich ist auf den Bänden der von Hans Ulrich Obrist herausgegebenen *Conversation Series* bewusst in Typographie und Paratexten kein Hinweis auf einen Primärautor gemacht, sondern die doppelte Autorschaft und die gemeinsame Textproduktion herausgestellt, etwa indem Interviewer/Herausgeber und Interviewter in gleicher Schriftgröße und symmetrisch auf Cover, Rücken und Innentitel angeordnet sind.

An den Bänden von Interviews mit Eliasson und Demand ist fast immer Hans Ulrich Obrist beteiligt; die Interviews erscheinen einmal in einem Künstlerbuch Eliassons, aber auch als gesonderter Band zu Demands Ausstellung *Nationalgalerie*, dann aber später auch in einem Sammelband in der von Obrist initiierten und herausgegebenen *Conversation Series*, also dessen eigenem Projekt. Die Interviewtexte scheinen als frei verfügbar, mal in diesem, mal in jenem Kontext eingesetzt. Die Kombination eines Interviews mit einem Ausstellungskatalog erscheint dabei vermieden.

„A Road Conversation“: das Reiseinterview als Kunstform und Künstlerbuch

Häufig sind die Interviews Obrist – Eliasson eingebettet in eine Reise, etwa mit dem Flugzeug, oder mit einem Fahrzeug durch Island, die Expeditionscharakter hat, und die mit dem Untertitel „A Road Conversation“ versehen ist.¹⁰ Dadurch bieten sich assoziative Anschlussmöglichkeiten, und die Überthemen Bewegung, Prozess und Wahrnehmung liegen jederzeit in Reichweite. Zugleich bekommt das Gespräch auf weite Strecken den Charakter einer anderen Textsorte, nämlich der Live-Reportage und des Reiseberichts, da die Beschreibung dessen, was gerade passiert, selbstverständlicher Teil des Gesprächs ist und aufgezeichnet wird. Es beginnt: „Obrist: Can you tell me where we are here? I’m lost. Eliasson: We are on the reverse side of Iceland. South behind us, north in front.“¹¹ Für den Leser ergibt sich die Möglichkeit, an der Reise, an den globalen Aktivitäten teilzunehmen und, in Gestalt des Gesprächspartners, ganz nahe beim Künstler zu sein. Dass das Verhältnis der Gesprächspartner kein antagonistisches sein kann, erklärt sich schon aus den Umständen: beide treten als Reisegefährten auf, die im selben Boot beziehungsweise Fahrzeug sitzen. Der Interviewer nimmt dabei etwas kokettierend die Rolle des zunächst hilflosen, desorientierten Teilnehmers ein, während dem Künstler die eines Experten und eines ortskundigen Guides zukommt, der die Richtung angibt und sein Gegenüber begleitet, ähnlich wie der Insider Vergil den verirrt und immer wieder aufs Neue staunenden Dante auf der Reise durch die Unter- und Oberwelt.

„It’s the journey, not the destination“ ist im Band der *Conversation Series* ein anschließendes Interview

während des Rückfluges nach Reykjavik programmatisch betitelt, womit versucht ist, die expeditionsartige Fahrt mit dem weniger Spannung versprechenden Rückflug zu verknüpfen und das Reisetema fortzusetzen. War die Reise Selbstzweck und ein eigenes künstlerisches Projekt, das Gespräch Teil davon, so trifft dies auf das Interview während des Rückflugs in geringerem Maß und auf das „vessel interview“ während Flügen zwischen Berlin und Dubrovnik kaum mehr zu. Die Reise-Interviews bedienen außer der Neugier des Lesers auf einen exotischen Ort weitere Topoi. Zum einen den des Künstlers – und des Kurators – als Global Player, der ständig unterwegs ist, und der die Reisezeit produktiv nutzt. Eliasson verkörpert diesen Typ, Obrist, der zeitweise auch keinen festen Wohnort hatte, fast noch mehr, da ja die Reisen zu den verschiedenen Interviewpartnern, die über den ganzen Erdball verstreut sich aufhalten, Teil seines Projekts sind, und Flugreisen zum Alltag der kuratorischen Tätigkeit gehören. Dass ein Interview während eines Fluges geführt wird, entspricht einerseits der Logik von chronischer Vielbeschäftigkeit und Zeitknappheit. Andererseits lässt sich dies lesen als die Demonstration eines „künstlerischen“ Umgangs mit diesen Zwängen, die sonst als Ergebnis einer durchökonomisierten Gesellschaft auch fragwürdig scheinen können – siehe der Film *Up in the Air* (2009), wo das Jet-Set im Business-Milieu als kontraproduktiv dargestellt wird, da der Zweck der Flugreisen Kündigungen sind und die Hypermobilität zur sozialen Erosion führt. Anderes transportiert dagegen das „vessel-interview“ zwischen Obrist und Eliasson: Während des Flugs findet Produktion in Form eines Gesprächs statt, und das Fliegen ist so keine dösend, einsam, oder mit Exel-Tabellen verbrachte Zeit, sondern mit sozialer Handlung, mit Kommunikation angefüllt. Hier scheint noch das Ideal einer (Bildungs)reise durch, in der die Ortsveränderung Ausgangspunkt und Anlass für neue Erfahrungen und Entdeckungen wird, zu verstärkter Interaktion der Reisetilnehmer führt.

Die Wahl eines alternativen Ortes für ein Interview ist auch der Versuch, durch den im Gegensatz zum Atelier oder einem Cafe ungewohnten Ort und die Art der Fortbewegung die Routine eines Interviews zu durchbrechen. In einem Gespräch mit Philip Ursprung be-

nennt Obrist dies als Methode, und gibt an, auch schon zu einem Interview auf dem Rücken eines Pferdes angeregt worden zu sein. Das erinnert an die Empfehlung an Virtuosen, die eine Technik schon zu gut beherrschen, sich die Ausführung durch Hindernisse zu erschweren, etwa mit der linken Hand zu zeichnen oder an geübte Spieler, die Regeln eines schon allzu oft gespielten Spiels zu ändern.¹²

Zugleich ist mit der Wahl der Reise ein Narrationsmodell gewählt, das einen definierten Rahmen vorgibt, mit einem dezidierten Anfang und Ende, das beispielsweise mit der Landung in Reykjavik endet. Dass durch das abrupte Ende angeschnittene Fragen offen bleiben, macht das Interview anschlussfähig für Fortsetzungen und verstärkt den Eindruck von Prozessualität.

Einbeziehung: die Wahl der Gesprächspartner

Im Kontext eines Ausstellungskataloges ist die Auswahl der Gesprächspartner, alternativ zu einem Kuratoren- oder Journalisteninterview, eine Möglichkeit, das Interview in Richtung auf ein offeneres Gespräch zu verschieben und es aus seinem institutionellen Rahmen zu lösen.

Diese Methode erinnert an das Konzept der Zeitschrift *inter/View*, in der Andy Warhol anfangs ab 1969 selbst Gespräche mit Schauspielern, Musikern, Künstlern führte. „Auf diese Weise, so das Konzept, fand das Gespräch unter Gleichen statt – kein Journalist musste den Interviewten mit dummen Fragen malträtieren.“¹³ Diese Interviews betonen, auch von der Bezeichnung her, den Akt der kurzen, spontanen Begegnung, die nur vom Recorder transkribiert unredigiert wiedergegeben ist. Sie sind eingebettet in die Alltagsatmosphäre auf Ausstellungseröffnungen, Parties, während des Essens und damit gleichsam als beiläufig und beliebig markiert. Sie stehen im Zusammenhang mit der ständigen filmischen und fotografischen Akkumulation von Aufzeichnungen im Werk Warhols insgesamt.

Von dieser „geplanten Ungeplantheit“ sind die Künstlergespräche 30 Jahre später weit entfernt, die Idee eines Dialogs „inter pares“ ist sehr bewusst eingesetzt.

Ein Beispiel ist die Reihe *In Conversation* in der Zeitschrift *Artforum* (ab 2004): Nicht Kurator, Kunstwissenschaftler oder Journalist führen ein Interview, sondern zwei Künstler unterhalten sich. Dadurch soll das dialogische Moment anstelle des eingefahrenen Rollenspiels gestärkt werden, wie es Tim Griffin, der Herausgeber von *Artforum*, als Variation des Interviews vorstellt.¹⁴ Eliasson, der bereits 2005 zusammen mit Daniel Buren an einem solchen von Griffin initiierten Gespräch teilgenommen hatte, setzt das Format später selbst ein, in einem von ihm definiertem Publikationskontext.

Im Katalog zur Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art (SMOFA) von 2008 ist ein Gespräch Eliassons mit dem amerikanischen Künstler Robert Irwin (*1928) abgedruckt.¹⁵ Irwin gehört mit seinen wahrnehmungs- und raumbezogenen Installationen zu den Vertretern des Light-and-Space-Movements an der amerikanischen Westküste, das für Eliasson von großem Interesse war, besonders während seines USA-Aufenthalts Anfang der 1990er Jahre. Die Wahl des Partners erinnert an die Praxis von *Artforum*, möglichst Künstler verschiedener Generationen zusammenzubringen, wie es auch bei Eliasson - Buren der Fall gewesen war. Im Fall Eliasson - Irwin ist, anders als in der Serie, eine gewisse Schüler-Lehrer-Beziehung oder Einflussnahme nicht ausgeschlossen.

Die Überschrift „Take Your Time: a conversation“ platziert das Gespräch als Teil der Ausstellung, die unter demselben Titel läuft. Auch dass beide Teilnehmer im Inhaltsverzeichnis als Autoren genannt werden, neben den Verfassern der Essays im Katalog, deutet auf das Verständnis als zugehörig zum Werk hin. Präsentiert ist eine Art Gemeinschaftsarbeit, Irwin wird, obwohl an der Ausstellung nicht direkt beteiligt, von Eliasson einbezogen. Insgesamt erscheint das Gespräch auch als Hommage an den verehrten „dienstälteren“, Künstler Robert Irwin, dem auch die Rolle eines Lehrers oder Mentors zukommt, der aber inzwischen von seinem jüngeren Kollegen an Bekanntheit übertroffen wird. Ein in den Gesprächstext eingefügtes Photo der Interviewpartner veranschaulicht ihr Verhältnis: Eliasson sitzt leicht nach hinten versetzt und richtet lächelnd den Blick auf Irwin, der beide Hände gestikulierend erhoben hat und offensichtlich gerade etwas erzählt. Dieser Eindruck bestä-

tigt sich im Text: Irwin hat auch wahrnehmbar mehr Gesprächsanteile als Eliasson. Als Illustrationen der im Interview erwähnten Arbeiten sind nur die von Irwin abgebildet, Eliasson ist ja im Rest des Katalogs vertreten.

Diese Art des Gesprächs unter „Kollegen“, bei dem der Künstler einen Partner sucht, der nicht aus der ausstellenden Institution stammt und kein Kunstkritiker ist, erinnert an das Gespräch von Thomas Demand mit Alexander Kluge (*1932) im Katalog zur Ausstellung in der Serpentine Gallery London 2006.¹⁶ Hier ist bewusst nicht der sonst durch Interviews sehr präsente Hans Ulrich Obrist als Partner gewählt, obwohl dies nahe gelegen hätte, hatte er doch die Ausstellung vorbereitet und mit kuratiert. Doch ein Kuratoreninterview sollte es gerade nicht sein.

Ähnlich wie im Verhältnis Eliasson - Irwin liegt ein erheblicher Altersunterschied zwischen beiden Gesprächspartnern. Jedoch ist der Gesprächstext mit Abbildungen von Demands Arbeiten kontextualisiert, was bei Eliasson - Irwin nicht der Fall bzw. genau umgekehrt ist, und es steht im Gespräch doch deutlich Demands Arbeit im Mittelpunkt, also eher eine klassische Interviewsituation, und insofern auch etwas anders gelagert, als Kluge kein bildender Künstler ist und journalistische Erfahrung hat.

Das Gespräch mit Alexander Kluge ist nicht das erste, das in einen Katalog Eingang findet, aber doch ein akzentuiertes Novum in dieser Ausführlichkeit – es erstreckt sich über 60 Seiten des Katalogs – der zentralen Platzierung und dem Bezug auf konkrete Arbeiten. Das Gespräch mit dem Künstler Vic Muniz, das in einen Katalog Demands von 1995 aufgenommen wurde¹⁷, fand zunächst für die Publikation in einer Zeitschrift statt¹⁸, ist also ein nicht mit der Ausstellung direkt in Beziehung stehender Epitext im Sinn Genette. Im Gegensatz dazu ist das Gespräch mit Kluge dem Publikationsort ‚Ausstellungskatalog‘ vorbehalten und in seiner Gesamtlänge nur dort zu lesen. So brachte etwa die *Süddeutsche Zeitung* es nur „in stark gekürzt und überarbeiteter Form“.¹⁹ Diese Exklusivität wertet den Katalog und das Gespräch selbst auf.

Bisher waren kunsthistorisch-kommentatorische oder literarische Texte Bestandteil von Demands Katalogen, Interviews dagegen selten – im Gegensatz zu Katalogen etwa von Olafur Eliasson, wo Selbstäuße-

zung und Interviews Bestandteil des kommunikativ ausgelegten Konzepts sind.

tes Textkontinuum präsentiert werden, was auch in Katalogen anderer Künstler zu finden ist.²¹



Abb. 1: Doppelseite aus:
London, Serpentine Gallery, *Thomas Demand*, Julia Peyton-Jones, München 2006, S. 70f.
© Schirmer/ Mosel Verlag, München
©Thomas Demand/VG-Bildkunst Bonn

Die Zurückhaltung Demands beim Abgeben von Selbstkommentaren entspricht der bei der Abbildung der Vorlagen seiner Arbeiten. Insofern könnte man hier von einem „ersten Mal“ sprechen. Die Erweiterung des Konzepts ist allerdings abgedeckt, die Ausnahme von der Regel legitimiert durch die Zusammenstellung der Gesprächspartner. Es ist kein routiniertes Kuratoreninterview, sondern ein Gespräch mit Alexander Kluge, dem „deutschen Godard“. Die Wahl des Gegenübers ist für Demand nicht nur motiviert durch Kluges Tätigkeit als Filmemacher und Autor, sondern als Experte im Medium des Gesprächs, das er „als Kunstform begreift“²⁰, wie Demand in einem weiteren Interview reflektiert. Das Gespräch mit Kluge findet statt zwischen zwei Künstlern, sozusagen auf Augenhöhe, wobei Demand sich in einer ähnlichen Position befindet wie später gegenüber Botho Strauß, er steht als Jüngerer einem „Klassiker“ gegenüber.

Die typographische Gestaltung im Katalog versucht eine mögliche Distanz zwischen den Gesprächspartnern zu überbrücken, sie nahe zu bringen: ihre Anteile sind nicht durch Namensnennungen und nur bedingt durch Absätze getrennt, sondern primär durch kursive/recte Schrifttype. Wenn Demand spricht, ist sein erster Satz zusätzlich blau gedruckt. Wer gerade was sagt, ist trotz dieser Markierungen mitunter schwer zu unterscheiden. Damit sollen hierarchische Ebenen abgebaut und das ganze als ein gemeinsam produzier-

Das Gespräch Kluge - Demand verläuft dann nicht ganz so paritätisch wie suggeriert, der Kontext beeinflusst es natürlich: Da es für die Veröffentlichung in einem Katalog zur konkreten Ausstellung in der Serpentine Gallery bestimmt ist, kreist es vorwiegend um Demands Arbeiten und die Ausstellung. Kluge fungiert häufig als Stichwortgeber, stellt Fragen nach den Arbeiten oder spinnt Gedanken weiter. Sicher spielt auch seine Erfahrung als Journalist eine Rolle. Sein Gesprächsanteil ist meist geringer als der Demands. Wiederholt fordert er Demand auf, Arbeiten zu beschreiben, womit er auch das Gespräch eröffnet und mehrere Passagen einleitet.

Ein Kontext ist zusätzlich durch fettgedruckte und dadurch markierte Zwischenüberschriften festgelegt, die das lange Interview gliedern: Bis auf einige allgemeinere wie „image“, „models“, „paper“ sind es Titel einzelner Arbeiten, die so den Charakter von zusätzlichen Bildlegenden bekommen und die eigentlichen separat gesetzten Titelangaben wiederholen und mit diesen parallel laufen (Abb. 1). Meist in Nachbarschaft zu ihrer Erwähnung im Text stehen die Bilder, häufig auf der gegenüberliegenden Seite. Um das Verhältnis aber nicht zu eng und illustrativ erscheinen zu lassen, sind Bilder und Texte auf die äußeren Seiten der Doppelseite gelegt, getrennt durch großzügige Abstände und die dazwischen geschobenen monumentalen Bildlegenden. Doch auch so bekommen die Bilder einen starken Bezug zum Text, der seinerseits als

durchlaufender Kommentar zu den Bildern erscheint, als eine Führung, ein Rundgang durch die Ausstellung.

Erweiterung der Teilnehmerzahl

Eine Strategie im Versuch, die dualistische Struktur eines Interviews aufzulösen und mehr Personen einzubeziehen, ist die Erweiterung der Teilnehmerzahl zu einer Gruppe. In *Encyclopedia*, der Publikation, die dem Studio, dem Kollektiv als Arbeitsform gewidmet ist, nimmt neben dem Kunsthistoriker Philip Ursprung und Olafur Eliasson seitens des Studios Anna Engberg-Pedersen teil. Drei Personen, das ist nach dem Motto „tres faciunt collegium“ schon die Mindestzahl für eine Gruppe, die eine größere Zahl an Interaktionen ermöglicht und eine Enthierarchisierung der Beteiligten signalisieren soll, wenn die Gesprächspartner in der Runde auch nicht unabhängig von einander sind. Es bildet sich eine Zwischenform des Interviews, die weder ein Künstlergespräch noch eine Round-Table Diskussion ist, und am ehesten an Interviews mit Künstlern erinnert, die als Duo auftreten, wie Gilbert & George oder Fischli/Weiss, wobei Eliasson doch den meisten Anteil am Gespräch hat.

Der Interviewer wird durch den Besuch im Atelier und das Gespräch selbst ein Stück weit Teil der Gruppe, die sich konstituiert. Philip Ursprung hat dies im Essay *From Observer to Participant* geschildert: Er wird involviert in das Projekt, ein Rollentausch deutet sich an – der reflektiert wird, als eine Art an der eigenen Person durchgeführtes soziales Experiment.

Der Künstler als Interviewer

Eine andere Möglichkeit ist die Umkehr der Rolle von Fragendem und Befragtem, die Verwendung des Interviews als Methode, wie sie in den Sozialwissenschaften etabliert ist. Sie findet sich seit den 1970er Jahren in einigen künstlerischen Projekten, die sich für die Analyse von Institutionen und sozialen Verhältnissen im Kunstkontext interessieren, siehe etwa Hans Haackes Erhebungen per Fragebogen oder die Auswertungen der Reaktionen auf temporäre Bibliotheken im Stadtgebiet von Hamburg durch Clegg & Guttman.²²

In den Projekten und Katalogen Olafur Eliassons finden sich diese Formen mit anderen Textsorten ge-

mischt: In den Vorwort-Briefen im Katalog zur Ausstellung *Mediated motion* im Kunsthaus Bregenz stellt Eliasson im staccato Fragen an den Besucher und auch an den Architekten des Ausstellungsgebäudes, Peter Zumthor.²³ Die Briefform wird zum (schriftlichen) Dialog ausgeweitet. Im „Gesprächstagebuch“ im selben Katalog beginnt Eliasson den Dialog mit Fragen von seiner Seite.

Explizit schlüpft er in die Rolle eines Interviewers und bedient sich journalistischer und empirischer Formen im Rahmen der Ausstellung *The Weather Project* (2003/04).²⁴ Dort wurden Museumsmitarbeiter mittels einer Multiple-choice-Umfrage zum Thema ‚Wetter‘ einbezogen. Ein ausgefüllter Satz der Fragebögen ist exemplarisch im Katalog abgedruckt, gefolgt von einer statistischen Auswertung. Die Ergebnisse sind durch den Graphiker Chris Rehberger in Diagramme umgesetzt, welche die prozentualen Anteile der Befragten wiedergeben, zugleich als farbstarke-autonome Graphiken Eigenwert besitzen. Alle möglichen Darstellungsmethoden wie Balkendiagramme, Kurven, Mengendiagramme werden auf die Ergebnisse jeweils einer Frage angewendet. Die gestellte Frage ist wie ein Bildtitel groß über die Graphik gesetzt. So kann der Teilnehmer der Umfrage sich im Katalog gleich doppelt repräsentiert und am Projekt beteiligt sehen, einmal nüchtern-sachlich im Fragebogen, dann in subjektiv-künstlerisch visualisierter Form, die freilich das Übergewicht hat gegenüber den inhaltlichen Aussagen der Umfragen. Damit steht diese Präsentation im Gegensatz etwa zu der Verwendung von Tabellen und Diagrammen bei Hans Haacke, die unverändert und kommentarlos ausgestellt werden. Bei Eliasson soll durch diese Überinszenierung und Manipulation des Materials, das sich aus Interviews ergeben hat, der Blick auf die Relativität und Veränderbarkeit von scheinbar objektivem, gegebenem Ausgangsmaterial gerichtet werden.

Hier gibt es Ähnlichkeiten zwischen den Vorgehensweisen von Olafur Eliasson und Tobias Rehberger – nicht zuletzt durch die Person des eingeschalteten Interpreten, Chris Rehberger, der für seinen Bruder eine Vielzahl von Katalogen gestaltet hat, in denen er Arbeiten graphisch übersetzt und so die Kette der Transformationen weiterführt.

Die Form des Interviews als Zusammenspiel von Frage und Antwort ist an weiterer Stelle in *The Weather Project* eingesetzt. Zusammen mit den visualisierten Umfrageergebnissen ist eine „Round-Table-Discussion“ abgedruckt, also ebenfalls eine Form, die allgemeine und egalitäre Beteiligung suggeriert. Mit der Umfrage hat sie gemein, dass sie sich auf Personen des Museums bezieht, in diesem Fall aus der leitenden Ebene. Dieser Teil ist direkt an den Abdruck einzelner Umfragebögen und eine Zusammenfassung der Ergebnisse angeschlossen, was die Kontinuität des befragenden Vorgehens signalisiert; allerdings ist er durch den Wechsel der Papiersorte als eigene Sektion gekennzeichnet. Sie befindet sich genau in der Mitte des Katalogs, nimmt eine zentrale und auch vermittelnde Stellung zwischen den Beiträgen ein. Fast 30 Seiten sind der Diskussion gewidmet – recht viel, selbst wenn man in Rechnung stellt, dass die oberen Seitenhälften von den Graphiken Chris Rehbergers eingenommen werden. Befragt wird der Leiter der Tate, Nicholas Serota, aber auch Jacques Herzog, einer der für den Museumsbau verantwortlichen Architekten, dazu Mitarbeiter der Presseabteilung und der pädagogischen Vermittlungsarbeit des Museums. Eliasson eingeschlossen sind es acht Teilnehmer, also eine größere, für die Institution repräsentative Gruppe, an der Obergrenze der Teilnehmerzahl, die man für eine Diskussion am runden Tisch erwarten würde. Die Namen sind auf einem Deckblatt alphabetisch aufgelistet, um die Gleichberechtigung der Teilnehmer hervorzuheben, Eliasson erscheint so in der Mitte der Gruppe, als neutraler Mitdiskutant, und nicht weiter herausgehoben.

Doch mit Fragen begonnen und moderiert wird die Diskussion von Eliasson; er wendet sich von einem zum nächsten, es entsteht der Eindruck eines Kontinuums, auch dadurch, dass manche Personen nach längerem Schweigen wieder zu Wort kommen, wie Serota etwa am Anfang und am Ende. Der Leser ist erstaunt über die Vielzahl der teilnehmenden Personen, die sich für ein so ausführliches Gespräch Zeit nehmen. In der Form erinnert es an ein Symposium mit den Beiträgen verschiedener Referenten, wie Eliasson es in späteren Publikationen dokumentiert hat.²⁵ Die Diskussion hat jedoch auch ein fiktionales Moment: Sie besteht aus einzelnen Mitschnitten un-

abhängig voneinander geführter Interviews mit einer oder zwei Personen, die vom Künstler editiert, zusammengefügt und als Einheit präsentiert werden. Im Vorwort ist sie als „reproduced in the form of a ‚round table‘“ vorgestellt (S. 13). In dieser Formulierung steckt bereits ein Hinweis auf die textredaktionelle Bearbeitung und Rahmung des Ausgangsmaterials. Erst in der Danksagung am Ende des Katalogs wird das Verfahren genauer mitgeteilt, es ähnelt dem Samplen und Remixen von Tonaufnahmen, und damit auch dem Bildumgang in weiteren Katalogen Eliassons.

Textregie und Abwesenheit

Die Kombinationen von Bildern und literarischen Texten anderer Autoren in den Katalogen Thomas Demands, wie von Botho Strauß in Katalog und Ausstellung *Nationalgalerie* (2009)²⁶, beinhalten bereits ein dialogisches Moment. In anderen Publikationen wird das Interview explizit und mit hohem Bewusstsein für Textregie im Sinn einer Lenkung und Steuerung des Lesers eingesetzt.

Im Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Freiburg (1995) findet sich ein Gespräch Demands mit Vic Muniz, einem Künstler, mit dessen Arbeitsweise es Berührungspunkte gibt. Der Bezug zur Ausstellung ist sehr locker, bedingt auch dadurch, dass das Gespräch unabhängig von ihr für eine Zeitschrift stattfand, das später in den Katalog aufgenommen wurde. Das Gespräch dreht sich um allgemeine Aspekte des Mediums Photographie und der künstlerischen Arbeit, nicht um einzelne Bilder. Der Text ist in den Katalog eingebaut, um ein Gegengewicht zu schaffen zu den Texten, die jeweils auf ein bestimmtes Bild fokussieren. Ein Kommentar des Künstlers in einem werkbezogenen Interview zusätzlich zu den Texten, so kann man Demands redaktionelle Entscheidung nachvollziehen, wäre redundant und würde wie eine Korrektur oder eine Auflösung aussehen.

Demand enthält sich der Erklärung. Er variiert den Bezug von Interview und Werk, reflektiert gleichzeitig seine zurückhaltende Kommentarpraxis in einem Interview in einer Publikation aus demselben Jahr 1998. Sie weist keinen erkennbaren Ausstellungsbezug auf und ist ein dezidiertes Künstlerbuch zu einer einzelnen Arbeit, Demands erstem Film, *Tunnel*.²⁷ Im Interview wird die Arbeit selbst nicht erklärt, aber raffiniert indi-

rekt auf die Gründe der Nicht-Erklärung verwiesen. Beigefügt ist ein Interview des Journalisten René Ammann mit dem amerikanischen Künstler und Regisseur John Waters. Dies irritiert den Leser zunächst, da er sich ein Interview mit Demand erwartet. Die durch den Titel der Publikation und die Bilder geweckten Erwartungen des Lesers werden auch im Verlauf nicht erfüllt, denn *Tunnel* ist gar nicht erwähnt. Zunächst kreist das Gespräch um Waters' Umgang mit Bildern, wobei sich, ähnlich wie im Verhältnis zu Muniz, Analogien mit der Arbeit von Demand herstellen lassen. Über einen Umweg gelangt das Gespräch doch auf Demand, und zwar über ein Buch, also das Medium, in dem das Gespräch abgedruckt ist: Waters besitzt einen Demand-Katalog, was Ammann sieht und anspricht, da er einen Text für einen im selben Jahr erschienenen Katalog verfasst hat. Ammann berichtet vom Wunsch Demands, im Katalogtext die konkreten Hintergründe und Vorlagen der Bilder nicht zu nennen, sondern nur anzudeuten. Demand finde „die Nennung schränke die Deutungsmöglichkeit ein.“ Hier wird die Textregie Demands explizit erwähnt, aber nicht direkt, sondern durch als Zitat einer anderen Mitteilungssituation. Ähnlich ist es mit dem Verweis von Ulrike Schneider im Katalog *Report* auf den von Demand gewünschten Verzicht einer Abbildung von Vorlagen in ihrem Essay, der sich nicht im Haupttext, sondern in einer Fußnote befindet.²⁸

In *Tunnel* ist Demand in einem Teils des Interview als Gegenstand des Gesprächs anwesend. Der Fragende, Ammann, wird als Demand-Experte selbst zum Befragten, das Verhältnis der Interviewteilnehmer kehrt sich um und eine Gesprächssituation mit beiderseitig etwa gleichem Anteil entsteht. Der Text ist zugleich eine Variation des Textmodells ‚Interview‘, die auch im Interview Alexander Kluge - Thomas Demand als Idealmodell im Hintergrund steht: Das Gespräch soll sich nicht nur auf die Äußerungen eines Teilnehmers, des Interviewten, konzentrieren, sondern den Gegenüber einbeziehen und sich zu Gegenständen von allgemeinem Interesse erheben.

Der getrennte Kommentar: Das Interviewbuch zur Ausstellung

Bei *Nationalgalerie* ist es interessant zu sehen, wie eine Ausstellung zum Anlass genommen wird, anstelle

einer einzigen Publikation gleich mehrere herauszubringen, die die traditionellen Funktionen des Katalogs teilweise übernehmen und ihn als ebenfalls buchgewordene Epitexte gewissermaßen umkreisen. Installationsansichten und weitere kommentatorische Texte sind auf eine zweite ausstellungsbegleitende Publikation ausgelagert, ein Interviewbuch mit Hans Ulrich Obrist²⁹, der mit Demand bereits 2007 Interviews geführt und in einem Band der *Conversation Series* veröffentlicht hatte. Die Gesprächspartner sind dieselben, der Band zu *Nationalgalerie* folgt in Format und Layout dem vorhergehenden; dies vermittelt Kontinuität. Mit der Wahl des Gesprächspartners ist aber auch personell Distanz zur Ausstellung und zum als konventionell empfundenen Kuratoreninterview hergestellt. Obrist kann in der Rolle eines neutralen Beobachters/Chronisten agieren, da nicht er, sondern Udo Kittelmann Kurator der Ausstellung ist.

In diesem Band übernimmt der Künstler die Funktion des Kommentators, während er im Katalog nur als Bildproduzent auftritt und Texte an Botho Strauß und Mark Godfrey delegiert. Demand liefert nicht nur die Hintergründe zu einzelnen neueren Photoarbeiten der Ausstellung, auch die architekturhistorischen Referenzen auf Mies van der Rohe und Lilly Reich sind als Grundlage der Ausstellungsarchitektur erläutert und mit Quellenmaterial abgedruckt.

Dabei ist der Interviewband nicht als Ausstellungsbegleiter oder als Guidebook konzipiert. Dem Ausstellungskatalog und seinen Bildlegenden soll keine Konkurrenz an die Seite gestellt werden. Der Interviewband erschien zwar zeitgleich mit dem Katalog, lag aber unmittelbar am Ausstellungsort, der Neuen Nationalgalerie, nicht aus sondern nur im einschlägigen Buchhandel. Weiter ist der Interviewband vom Katalog durch unterschiedlichen Aufbau und Bildausstattung unterschieden. Er lässt sich kaum als Führer durch die Ausstellung verwenden, da das Interview nicht systematisch nach einzelnen Bildern geordnet ist und anders als im Katalog nicht alle, sondern nur einige Bilder der Ausstellung abgebildet sind. Das Bildmaterial ist mit nur halb- oder drittelseitigen, durchgängig Schwarzweißabbildungen gegenüber dem Katalog zurückgenommen, wo die Abbildungen in Farbe, großem Format und vor allem freigestellt von Texten präsentiert sind. Im Interviewbuch sind Refe-

renzabbildungen in der gleichen Größe wie die Photoarbeiten abgebildet, was diese relativiert und in ein Bildkontinuum einbindet.

Doch bietet der Interviewband gegenüber dem Katalog auch ein Mehr an Bildern. Hier finden sich Installationsansichten von vorhergehenden Ausstellungen Demands und von Vorbildern für die Ausstellungsarchitektur in der Nationalgalerie, also wiederum Bildvorlagen. Diese sind zum großen Teil in Katalogen nicht veröffentlicht, zusammen mit den historischen Referenzbildern entsteht der Eindruck eines speziell für den Buchanlass geöffneten Archivs, was durch das „dokumentarische“ Schwarzweiß verstärkt wird. Davon unterschieden ist ein zwölfseitiger Bildteil genau in der Mitte des Buches. In Farbe und auf Bilderdruckpapier sind „Details“ der Arbeit *Heldenorgel* abgebildet, die Demand für die Ausstellung fertigte und als eine seiner jüngsten Arbeiten in Ausstellung und Interview eine prominente Rolle spielt. Demand bildet Detailaufnahmen der Atelierinstallation ab, wie er es in Katalogen mehrfach getan hatte, zum ersten Mal in *Klause* (2006).³⁰ Das Interviewbuch bekommt durch die Beigabe von sonst nicht veröffentlichten Bildern den Charakter eines Künstlerbuchs und bietet damit mehr als der Ausstellungskatalog, der nur das zeigt, was in der Ausstellung zu sehen ist.

Schließlich gibt es eine weitere Bildkategorie, die aus dem Katalog gleichsam herausgenommen ist und dem Interviewband Exklusivität verleiht: Im Vorsatz/Nachsatz sowie auf dem hinteren Umschlag sind Installationsansichten der Ausstellung abgebildet, als eine Work-in-progress-Situation. Im Vorsatz sieht man eine Mitarbeiterin beim Nähen der Vorhänge, und hinten auf dem Umschlag steht eine Photoarbeit noch unaufgehängt am Boden. Die Situation korrespondiert mit dem Interview, das einige Monate vor der Eröffnung stattfand, zu einem Zeitpunkt, als die Ausstellung noch in der Planungsphase war. Die Präsentation als noch nicht Fertiges, bei Demand sonst eher eine Seltenheit, ist bewusst gewählt. Der Leser soll das Entstehen der Ausstellung mitverfolgen. Durch die Zurückhaltung bei der Abbildung der Arbeiten wird die Spannung auf die endgültige Form der Ausstellung erhöht. Das Interviewbuch bekommt durch das fortlaufende, über das Buch verteilte Bildmaterial und durch die Detail-Bildsequenz, aber auch

durch die Art der Gesprächsführung einen narrativen Charakter. „Beginnen wir mit den Anfängen [...]“³¹ lautet die Aufforderung Obrists an Demand zur Schilderung des Ablaufs.

Das Interviewbuch zeigt das Anliegen, mehrere Bereiche im Rahmen der Ausstellung zu differenzieren und zu verknüpfen: Das Buch hat eine starke Referenz auf die Ausstellung, übernimmt teilweise die informative und die dokumentarische Funktion eines Ausstellungskatalogs; es entlastet ihn und unterstützt seine „poetische“ Absicht; es funktioniert zeitlich sowohl vor als auch nach einem Ausstellungsbesuch, indem auf die Ausstellung in Art einer Vorschau neugierig gemacht wird oder aber auch ex post, nachdem beim Ausstellungsbesuch zwangsläufig viele Fragen offen geblieben sind, die im Katalog nicht beantwortet werden. Die separate Publikation eines Interviewbandes ein Modell, das sich theoretisch auf jede Ausstellung anwenden ließe, so, wie es zu Filmen häufig umfangreiches Bonusmaterial in Gestalt eines separaten Datenträgers gibt. Dort finden sich meist vor dem Filmrelease aufgezeichnete Interviews mit dem Regisseur und mit Schauspielern, die von ihnen zu verkörpernden Charaktere und den Plot vorstellen und dadurch das Interesse am fertigen Film wecken sollen.

In den hier erwähnten Publikationen wird versucht, das als konventionell empfundene ‚Interview‘ zu variieren, zu erweitern und mit anderen Textsorten zu verknüpfen. Durch die Aufnahme von Gesprächen, aber auch gerade durch den Verzicht auf einen solchen Kommentar werden die Publikationsformen ‚Ausstellungskatalog‘ und ‚Künstlerbuch‘ aneinander angegliedert. Die jeweiligen Gesprächspartner erscheinen sehr gezielt ausgewählt, und das Gespräch, besonders bei Thomas Demand, als eigene Kunstform begriffen. Darin lässt sich das Selbstbewusstsein der Künstler als Autoren und ein hohes Maß an Reflexion im Umgang mit dem Medium erkennen, aber auch einmal mehr, wie zentral diskursive Formen für die Kunstpraxis der Gegenwart sind.

Endnoten

1. Interview mit Luca Cerizza in: Olafur Eliasson, *TYT [Take Your Time]*, Vol. 2: *Printed Matter* (=Bologna, Biblioteca Universitaria, Mediare l'Esperienza: *I libri di Olafur Eliasson*, Luca Corizza), Köln 2009, S. 50.
2. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* (1987), Frankfurt/Main 2001, S. 345.
3. Siehe die Beiträge zur Tagung *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs* an der HfBK Hamburg 2010, deren Publikation für 2013 vorgesehen ist, den Artikel von Julia Gelshorn, *Two are better than one. Notes on the interview and techniques of multiplication*, in: *The Art Bulletin*, 94.2012, 1, S. 32-41, die Sondernummern von *Texte zur Kunst* (Nr. 67, September 2007) und *Art Journal* (Nr. 3, 2005) und die dortigen Literaturangaben.
4. Graw/Rottmann/Thomann, Vorwort in: *Texte zur Kunst* Nr. 67, September 2007, S. 6.
5. *Concise Oxford English Dictionary*, Oxford 2006.
6. Zit. nach Michel Diers, *Infinite conversation. Kunstgeschichte als Gespräch und Interview*, In: Julia Gelshorn (Hg.), *Legitimationen, Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Bern 2004, S. 113.
7. „Gebildete Unterhaltung“ (Brockhaus, 2005), vgl. auch die Gattung ‚Konversationslexikon‘.
8. Vgl. Stichwort ‚Konversation‘ in Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin/New York 2002, vgl. zur Etymologie auch Michael Diers, 2004, *Infinite conversation*, S. 113.
9. Genette 2001, *Paratexte*, S. 347. Vgl. insgesamt das Kapitel Interviews (S. 343ff)
10. Olafur Eliasson/Hans Ulrich Obrist, *The Goose Lake Trail (Southern Route). A Road Conversation between Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist*, Köln 2006.
11. Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Olafur Eliasson*, Köln 2008, S. 93.
12. Philip Ursprung, „Curiosity is the motor of the interview project“: *Hans Ulrich Obrist in conversation with Philip Ursprung*, in: *The Art Bulletin*, 94.2012, 1, S. 42-49, hier S. 46.
13. Diers, 2004, *Infinite conversation*, S. 109.
14. Tim Griffin, *Method Acting: The Artist-Interviewer Conversation*, in: *Art Journal* 64 Nr. 3, 2005, S. 71-77, hier S. 77.
Vgl. auch die Kritik von Rhea Anastas *A Response* in derselben Nummer, S. 78-83.
15. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, *Olafur Eliasson: Take your time*, Madeleine Grynsztejn, London 2007, S. 51-61.
16. London, Serpentine Gallery, *Thomas Demand*, Julia Peyton-Jones, München 2006.
17. Freiburg, Kunstverein Freiburg, *Thomas Demand*, Stephan Berg, Freiburg 1995.
18. Thomas Demand/Vic Muniz, *Notion of space. A conversation*, in: *Blind Spot*, Nr. 8, 1996, S. 30-37.
19. *In der Tropfsteinhöhle klafft ein Vakuum*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 7.6.2006.
20. Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Thomas Demand*, Köln 2007, S. 19.
21. Zur typographischen Verbindung der Gesprächspartner vgl. z.B. auch das Gespräch zwischen Tacita Dean und Roland Groenenboom in Barcelona, Museu d'Art Contemporani, *Tacita Dean*, 2001.
22. Vgl. Ulf Wuggenig: *Eine Gesellschaft des Interviews. Über Interviewtechniken in Soziologie, Kunst und Marktforschung*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 67, September 2007, S. 61-69.
23. Bregenz, Kunsthaus Bregenz, *Olafur Eliasson: Mediated Motion*, Eckhard Schneider, Köln 2001
24. London, Tate Modern, *Olafur Eliasson: The Weather Project*, Susan May, London 2003.
25. Zum Beispiel *Life in Space 3*, Symposium Berlin 9.5.2008.
26. Berlin, Neue Nationalgalerie, *Thomas Demand: Nationalgalerie*, Udo Kittelmann, Göttingen 2009.
27. Thomas Demand/René Ammann, *Tunnel*, [Frankfurt/Main.] 1998.
28. Hannover, Sprengel Museum, *Thomas Demand: Report*, Holger Liebs, Hannover 2001.
29. Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Thomas Demand und die Nationalgalerie. Gespräch über die Ausstellung mit Hans Ulrich Obrist*, Köln 2009.
30. Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, *Thomas Demand: Klause*, Andreas Bee, Köln 2006.
31. Obrist, 2009, *Thomas Demand und die Nationalgalerie*, S. 5.

Abbildungen

Abb. 1: Doppelseite aus:
London, Serpentine Gallery, *Thomas Demand*, Julia Peyton-Jones, München 2006, S. 70f.
© Schirmer/ Mosel Verlag, München
© Thomas Demand/VG-Bildkunst Bonn

Zusammenfassung

Zeitgenössische Strategien im Umgang mit dem Interview werden anhand von Publikationen Olafur Eliassons und Thomas Demands vorgestellt. Dem Reiz einer Möglichkeit der Selbstäußerung stehen Inflationierung, Standardisierung und Instrumentalisierung gegenüber. Das Problem versuchen Künstler und Kuratoren zu lösen, einmal terminologisch, indem der Begriff ‚Gespräch/conversation‘ bevorzugt wird. Das Gespräch ist häufig aus dem journalistisch-funktionalen Zusammenhang gelöst, mit anderen Textsorten wie Reisebericht, Live-Reportage kombiniert und zur Kunstform eigenen Rechts erhoben. Mittel sind die gezielte Wahl der Gesprächspartner wie Alexander Kluge (Thomas Demand) oder Robert Irwin (Olafur Eliasson), die nicht aus dem institutionellen Kontext einer Ausstellung stammen, die Erweiterung der Teilnehmerzahl und die Betonung des kollaborativen Akts, die graphische Inszenierung der Texte im Verein mit Bildmaterial, die Übernahme der Rolle des Interviewers und das Spiel mit ihr, das beispielsweise den Zusammenschritt separat geführter Interviews zu Round- Table-Diskussionen beinhaltet sowie die Publikation eigener Interviewbücher als Ergänzung und Entlastung von Katalogen und Künstlerbüchern, die dadurch ihrerseits aufgewertet werden. Die konventionelle Textsorte ‚Interview‘ ist also weiter verwendet, aber variiert und erweitert, worin sich das Selbstbewusstsein der Künstler als Autoren und Protagonisten im Diskurs ausdrückt.

Autor

Albert Coers geb. 1975. Studium Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in München und Pisa. M.A. Kunststudium an der Akademie der Bildenden Künste München. Promotion 2012 an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe mit einer Dissertation zum Ausstellungskatalog als Medium zeitgenössischer Kunst. Publikationen v. a. zum Buchmedium, zur Architekturgeschichte- und theorie, zum Thema Dilettantismus. Mehrere Künstlerpublikationen.

Titel

Albert Coers, „of course, an interview with the artist“, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2012 (11 Seiten), www.kunsttexte.de.