

St. Georgen



Heimo Zobernig, vier Gemälde installiert in Raum 20, Süßes Eck, Gerwigstraße 1, 2007.

Welche Rolle nimmt zeitgenössische Kunst ein, wenn ihre Präsentation nicht dazu dient, Metropolen mit Biennalen auszustatten, sondern Kleinstädte mit dörflichen Strukturen ins Zentrum zu rücken? Kann die durch eine private Kunstsammlung erzeugte öffentliche Sichtbarkeit von Gegenwartskunst auch eine Form des 'Brandings' für eine Kleinstadt bedeuten? Hier verschieben sich Kriterien wie Urbanität oder Gentrifizierung hin zu Fragen nach Tradition, Heimatgeschichte und Regionalkultur. Den öffentlichen Raum als Ausstellungsraum zu aktivieren, ist keine neue Form des Ausstellens. Die damit einhergehende Kritik an institutionalisierten und standardisierten Räumen ist dennoch aktuell und kann nicht verallgemeinert werden. Die Sammlung Grässlin ist seit 2000, initiiert durch ein Stadtmarketingprojekt, im gesamten Stadtraum von St. Georgen unter dem Titel **Räume für Kunst** ausgestellt. Dabei werden neben Geschäftsräumen verschiedene öffentliche Innenräume genutzt, z. B. stellte das Künstlerduo Clegg & Guttmann im Plenarsaal des Rathauses aus. Auch das Heimatmuseum Schwarzes Tor unter der Leitung von Paul Benz wird zur Ausstellungsstation für zeitgenössische Kunst. Das aus dem 19. Jahrhundert stammende Schwarzwaldhaus führt die lokale Tradition fort, indem Kulturobjekte des Alltags in Form eines 'bewohnten' Hauses unmittelbar erlebbar werden. 'Heimat' wird zum zentralen Begriff in St. Georgen und somit auch für die Sammlung Grässlin. Eng verbunden mit historischen, kulturellen sowie demografischen Faktoren, bewirkt das Spannungsverhältnis zwischen gewachsener Regionalkultur und aktueller Kunst eine Auseinandersetzung mit Themen wie Gemeinschaft und Zeitgenossenschaft.

St. Georgen



Heimo Zobernig, four paintings installed in Raum 20, Süßes Eck, Gerwigstraße 1, 2007.

What role does contemporary art play when it is not presented to provide metropolises with biennials but rather to draw attention to small towns with village-like structures? Can the visibility of contemporary art that a private art collection produces function as a kind of branding for a small town? Here criteria such as urbanism or gentrification shift to questions of tradition, local history, and regional culture. Activating public space as an exhibition space is not a new form of exhibition. The associated critique of institutionalized and standardized spaces is nevertheless a very topical one and cannot be generalized. Since 2000, at the initiative of a project to market the town, the Grässlin Collection has been exhibited through the town as **Räume für Kunst**. In addition to commercial spaces, a variety of interiors of public buildings are employed: for example, the artistic duo Clegg & Guttmann is exhibiting in the plenary chamber of the town hall. The local history museum Schwarzes Tor, which is headed by Paul Benz, has become an exhibition venue for contemporary art. The Schwarzwaldhaus (Black Forest house), which dates from the nineteenth century, continues a local tradition by making it possible to experience cultural objects from everyday life directly in the form of a 'lived-in' house. 'Local history' becomes a central concept in St. Georgen and hence for the Grässlin Collection as well. Closely connected with historical, cultural, and demographic factors, the tension between deep-rooted regional culture and contemporary art encourages people to come to terms with themes such as community and contemporaneity.

The Political Physiognomical Library is a large photographic installation that consists of twelve images of a 'constructed' library with six smaller portraits hung above them and a card index catalogue.

The library photographs were taken from the 'Political Science' section of the Staatsbibliothek, Berlin. We have inserted, in a few places, small collections of books about Physiognomy (Lavater among others) into sections which represent particular ideologies.

The portraits use facial elements, for example, the eyes, the noses, and ears, of various candidates running for the position of mayor in Berlin (taken from political posters of the 1991 elections). These images are mixed with earlier commissioned portraits.

A card index catalogue for all the elements in the show is also provided. Our intention was to use physiognomic categories to classify the facial features of the subjects in the portraits and to organize the cards by the particular facial features of the writers.

Collage

The mechanism of collage, which is discreetly introduced in the library, functions in a more obvious and prominent way in the portraits. These violated political portraits parody physiognomy through the discontinuity of the subject, exposing physiognomic rhetoric as an empty demagogical device. The collage operation is like a face lift, suggesting perverse experiments, and creating monsters out of the respectful images of the campaigning politicians. For example, the nose of a CDU politician that was photographed from an election poster on Kurfürstendamm is superimposed on the face of a FDP politician; the back-ground and the hair are taken from an older rejected commission of a South German industrialist.

The technique of the cubist collage, where the idea of breaking down the boundaries between art and life originates, is used in a literal sense in the portraits, and it is extended in the installation itself—mixing and

matching environments: the library into the museum into the municipality hall.

The Political Physiognomical Library installation at the Metropolis exhibition at Martin Gropius Bau, Berlin, 1991

Originally, the Political Physiognomical Library at Walter Gropius Bau, Berlin, specifically addressed the political culture of the re-united Germany, albeit with its separate institutions still intact. The library environment confronted the viewer with the image of ideological categories—a representative body of knowledge of Western ideology, situated in a city that functioned as a beacon of the West inside the 'hostile' ideological territory of the East. Into this 'found' structure, the introduction of physiognomy, retrieved from deep in the book stacks, was an act of subversion—smuggling into the standard body of political science literature an obscene reference to racist ideology—a diseased idea that spreads its infection. The pretence of the library to embody a pluralistic vision of political culture is exposed by the insertion of this particular 'forbidden' category. We are thinking of the banned books and archives from the war years that still only qualified readers are allowed to view.

The Political Physiognomical Library for the Räume für Kunst exhibition at the Rathaus in St. Georgen, 2006/07

The installation was part of the group show, **Räume für Kunst**, curated by the Grässlin family—this context gave the work a different status in comparison to the other artworks on display at the Rathaus. **The Political Physiognomical Library** was installed in the Plearsaal room where the weekly meetings of the town council take place. It was ordered in two semicircular tiers; the library images were hung relatively low and the portraits above them. This arrangement was based on a library at Columbia University: a typical authoritative and institutional placement which suggests a link between the governors of the institution and the body of knowledge which is displayed below them—as though it finds its apotheosis in them.

The pleasant, warm decoration of the Plearsaal, with its 70s chandelier, potted plants and wood paneling provided an extreme contrast to the dark tale of physiognomy running amok in German political theory. The portraits display the visual language of racism with its attendant echoes of the war years. The tension between what at first sight seems to be part of the official décor but on a closer inspection turns out to be a complex argument, is a strategy that we have often employed in our work. This 'Trojan horse' device is inviting at first, presenting a pleasing, reassuring appearance of a familiar institutional arrangement, while later revealing a critical aspect.

What happens when the state library of the capital migrates to the City Hall of a small town? Does the authority of the collection help to install a bureaucratic mode of vision, a sense of rigid order and hierarchy? In the City Hall, the portraits acquired a fictional meaning; they may have been assumed to be the town's fathers—an improbable suggestion which is quickly dismissed when the repetitive and disfigured elements are recognized. When we imagine the distorted portraits, many of which share the same eyes, hanging just above the seated members of the city council during a session, a macabre effect materializes. It is as though the masks were torn off the smiling politicians' faces, exposing them as a patchwork of facial motifs, misplaced signs of authority and benevolence.

It is interesting to note that the work was well received by the members of City Hall and the town mayor led many of the visiting tours himself, speaking of the work with affection and eloquence.

For a period of one year, the library became the backdrop to the official functions in the Plearsaal room. During this time, it stood as a test for the ability of artwork to question, to disturb and transform. Rather than concur with pessimistic notions of institutional power's capacity to flatten and assimilate all that challenges it, we hope that the work retained the ability to resist and could articulate an alternative voice. The library may have helped to

enhance the awareness of the visual codes of the political spectacle, while providing the audience with a tool with which they could organize their thoughts about their own subjectivity and identity.

The statement is based on an email-conversation in Berlin, February, 2008.

Paul Benz

DISPLAYER Haben sich St. Georgen und seine Bevölkerung durch die **Räume für Kunst** der Sammlung Grässlin verändert?

PAUL BENZ Die Stadt hat sich dadurch verändert, dass leerstehende Schaufenster durch Bestückung mit Kunstobjekten der Stiftung Grässlin ein lebhaftes Bild erhalten haben und so auch für neuen Gesprächsstoff – pro und contra – sorgten.

Wie kam es zur Kooperation des Heimatmuseums und der Sammlung Grässlin?

Der Vorschlag kam von Herrn Grässlin, das Schwarze Tor mit in die Kunstmeile einzubeziehen. Bekanntlich befinden sich gegenüber dem Heimatmuseum weitere Kunstobjekte.

Worin unterscheiden sich die historischen Alltagsobjekte des Heimatmuseums von den nicht-funktionalen Kunstobjekten?

Ein vollständig eingerichtetes Heimatmuseum als Ausstellungsort moderner Kunst: Die historischen Kulturobjekte werden von den Besuchern als Gedankenanstoß und Rückerinnerung an die Vergangenheit empfunden, während die Kunstobjekte als etwas Neues in solchen Räumen zu akzeptieren sind.

Wie werden die unterschiedlichen Objekte im Heimatmuseum präsentiert?

Bei den Kulturobjekten geben die Räumlichkeiten wie Schlafzimmer, Küche oder Bauernstube eine bestimmte Präsentation vor. Die Wahl der Kunstobjekte liegt bei Herrn Grässlin, allerdings bestimmt auch hier das Platzangebot mit.

Wie verändert die Präsentation zeitgenössischer Kunst die einzelnen historischen Räume des Heimatmuseums?

Welche Fragen sind aufgekommen, seit sich im Heimatmuseum auch zeitgenössische Kunst befindet?

Die einzelnen Räume des Heimatmuseums werden

nicht so stark beeinflusst, da die Kulturobjekte einen schnelleren Kontakt zu den Besuchern vermitteln. Bei Kunstführungen, bei denen die Interessenten bereits auf die ausgestellten Objekte der Sammlung Grässlin aufmerksam gemacht wurden, scheint die Historie am Anfang in den Hintergrund zu treten. Kunst will und soll ja bekanntlich auch provozieren, was sich bei vielen direkten Besuchern des Museums bemerkbar macht, weil sie die Präsentation auch so empfinden. Dazu darf gesagt werden, dass Vergleiche aufkommen und Diskussionen stattfinden, die ohne die ausgestellten Kunstobjekte nie stattfinden würden. Auch wird der Inhalt der Räume intensiver betrachtet. Bei einer Anzahl der Besucher wird auch die klare Frage gestellt: Muss das sein, 'sogenannte Kunst' in diesem Haus auszustellen?

Wie würden Sie als Leiter des Heimatmuseums Heimat definieren und bewerten?

Heimat ist für mich der Ort, in dem ich lebe, meine Familie, meine Freunde und Bekannten habe, mich wohlfühle. Das gesamte Umfeld spielt dabei eine große Rolle.

Wodurch wird Heimat in St. Georgen sichtbar, welche Funktion erfüllt das Heimatmuseum in diesem Zusammenhang?

Leider haben verschiedene Brände vor 1900 eine alte und schöne Bausubstanz in St. Georgen vernichtet. Das Heimatmuseum ist 1803 nach einem Blitzschlag wieder aufgebaut worden. Es hat die Aufgabe, den Besuchern den Begriff Heimat zu vermitteln, indem das Leben um 1850 gezeigt wird. Damit wird noch heute ein gewisses Wohlgefühl geweckt.

Kann man davon ausgehen, dass St. Georgen durch die **Räume für Kunst** für viele Menschen zu einer Art 'geistigen Heimat auf Zeit' wird, obwohl diese mit der Tradition der Stadt weniger vertraut sind als mit der Kunst? **Hier denke ich, dass eineinhalb Jahre seit der Eröffnung der Kunsthalle Grässlin zu kurz sind, um bereits von einer Art 'geistigen Heimat auf Zeit' zu sprechen. Denken Sie dabei an Künstler oder an Kunstfreunde?**

E-Mail-Interview, Februar 2008.

Thomas Grässlin

Konzeption

DISPLAYER Über Kunstsammlungen Ihrer Größe und Kontinuität wird oftmals gesagt, dass sie selbst zum Werk werden, wodurch der Sammler bzw. die Sammlerin auch zum Autor bzw. zur Autorin wird.

THOMAS GRÄSSLIN Bereits 1949 (!) redet Duchamp vom 'wahren Sammler', der seiner Meinung nach ein Künstler im Quadrat sei. Anders als die kommerziellen Sammler, die aus der modernen Kunst eine Wallstreet-Affäre gemacht haben, wählt der wahre Sammler die Bilder aus und hängt sie an seine Wände. So malt er sich selbst eine Sammlung.

Insofern ist natürlich eine Sammlung auch eine Art Kunstwerk. Was bei unserer Sammlung sehr speziell ist, ist, dass sie eine Kollektivsammlung ist, die vier Geschwister zusammentragen. Darüber hinaus ist entscheidend, dass sie von den Künstlern ausgeht. Angefangen hat es in den 80er-Jahren mit Kippenberger, Albert und Markus Oehlen, Mucha, Förg, Kiecol, Meuser und Christopher Williams. Zwischenzeitlich sind es drei Generationen, die 80er-Jahre, die 90er-Jahre und die aktuelle Kunst und es sind immer schon fünfzehn Künstler je Generation. Die Konzeption der Sammlung ist es also, sehr konzentriert zu sammeln und diese fünfzehn Künstlerpersönlichkeiten über die Jahre zu begleiten.

So sind zwischenzeitlich 45 Künstler zusammengekommen. Im Moment tragen wir die jungen Künstler zusammen und es kommt auch hier und da der ein oder andere noch hinzu. Die Frage ist natürlich: Wie wählen wir die Künstler aus? Wir entscheiden uns für die Künstler, die unserer Meinung nach innovativ sind, die versuchen, eine neue Bildsprache zu entwickeln, die die Zeit entscheidend beeinflussen.

Strategie

Es gibt eine Strategie des Sammelns, aber es gibt auch eine Strategie des Ausstellens. Während andere Sammlungen einzeln über den Globus verteilt bzw. in Verbin-

dung mit anderen Sammlungen ausgestellt werden oder in Privaträumen verschwinden, betonen Sie durch die Präsentationsform Räume für Kunst die Zusammenhänge der Arbeiten und somit den Werkcharakter der Sammlung.

Die Präsentation ist in der Konzeption der Sammlung angelegt. Wenn ich sage, wir sammeln museale Werke, setze ich voraus, sie auch museal zu präsentieren. Das wird natürlich zu einem besonderen Charakter der Präsentation, da es sich oft um große Rauminstallationen handelt, aber das kommt eben durch die Konzeption der Sammlung. Die Sammlung ist seit fast zwanzig Jahren nur im Kopf entstanden, denn bisher gab es nur Teilpräsentationen, z. B. 2001 in den Hamburger Deichtorhallen. Das Räumekonzept gibt es bereits seit zehn Jahren und mit Räume für Kunst haben wir eine spezielle Form gefunden. Diese Idee war aus der Not geboren: Wo können wir unsere Werke präsentieren, wo können wir eigene Ausstellungen kuratieren? Es war uns immer ein Bedürfnis, die Sammlung mit der Idee, durch die sie entstanden ist, zu präsentieren. Wenn wir sie ins Sammlermuseum geben, wird sie mit anderen Sammlungen verbunden und in Themenausstellungen zusammengeführt, so dass sich die Sammlungskonzeption nur schwer erkennen lässt. Auf diese Weise ist der Wunsch entstanden, die Ausstellungen selbst zu kuratieren. Da wir keinen eigenen Bau hatten, haben wir begonnen, leer stehende Läden zu nutzen. Der Impuls kam vom Möbelhaus Finkbeiner. Sie hatten die Idee, uns eine Schaufensterfront, die sie nicht mehr bespielen wollten, als Kunstraum zur Verfügung zu stellen. Das fanden wir einen tollen Einfall, den wir auch ausbauen wollten. Wir leben hier in St. Georgen, einer Kleinstadt, die von einem enormen Strukturwandel geprägt ist. In den 80er-Jahren ist die Plattenspieler-Firma Dual kaputt gegangen, was eine elementare Krise war. Damals hatten wir die Idee, diese leer stehenden Räume als Kunsträume zu bespielen. Wir bekommen sie zur Verfügung gestellt, solange sie nicht genutzt werden. Sobald sich ein Mieter findet, ziehen wir wieder aus. Es ist also viel Bewegung im Räume für Kunst-Konzept.

Die Idee ist insofern sehr spannend, weil die Sammlung im Leben steht. Das heißt, sie verschwindet nicht im Wohnzimmer oder in Privaträumen, sondern ist der Öffentlichkeit rund um die Uhr zugänglich. Die Bürger haben die Möglichkeit, mit diesen Kunstwerken zu leben wie der Sammler selbst. Sie sind jeden Tag mit der Kunst konfrontiert.

Wenn es sich um museale Werke handelt, die Ihre Sammlung bestimmen, worin liegt dann der Unterschied Ihrer Präsentation zu derjenigen des Museums? Immerhin sind die Werke auch in Museen der Öffentlichkeit zugänglich. **Durch das Einbringen unserer Kunst ins Museum haben wir etwas ganz Seltsames erlebt. Es entsteht plötzlich eine Distanz zwischen dem Kunstwerk und uns als Betrachtern – als ob es im Museum in eine Art Kühlschrank kommt, in eine aseptische Welt und seinen Bezug zum Leben verliert. Das macht sich gerade an unserer Kunst sehr stark bemerkbar, da sie viel mit gesellschaftlichen Themen zu tun hat. Nehmen sie beispielsweise Kippenberger, der eine Collage macht aus den vielfältigsten gesellschaftlichen Phänomenen, ob das der einzelne Mensch ist oder die Beziehung zueinander. Im Museum steht so ein Werk plötzlich völlig isoliert. Das ist das Spannende an Räumen für Kunst, dass es mitten in der Stadt stattfindet, wo auch das Leben stattfindet.**

Die Räume für Kunst sind nicht unbedingt besser, aber lebendiger als das Museum. Wenn man sich klar darüber ist, was das Problem des Museums ist, kann man auch dort gegen dieses Problem arbeiten und Ausstellungen machen, die nicht tot sind. Ich glaube, dieses Bewusstsein ist wichtig und man muss es auch im Museum entwickeln.

Der Betrachter geht ins Museum und absolviert das wie einen Trimm-dich-Pfad. Aber Kunsterleben heißt, das Kunstwerk im Raum, mit der ganzen Spannung und Kraft und Ausstrahlung, zu erleben. Das findet oft gar nicht statt. Die Verweildauer pro Werk ist unheimlich kurz, so dass man eigentlich gar nicht von einem Kunst-erleben reden kann. Das wollte ja der Herr Buergel irgendwie auf der documenta 12 erreichen, meines Erachtens hat er aber das völlige Gegenteil erreicht.

Präsentation

Sie präsentieren die Arbeiten Ihrer Sammlung nicht im wertfreien weißen Raum, sondern stellen Umgebungen zur Verfügung, die gewisse Qualitäten einer Arbeit hervorheben. Gibt es eine bewusste Auseinandersetzung mit diesen Räumen, sollen auch Konflikte provoziert werden? **Bei der Präsentation von Kalin Lindena 2006 im Bahnhof kann man das sehr gut sehen. Das ist ja wirklich apricotfarbener Putz da hinten in der alten Bahnhofskneipe. Also, richtig fies, diese monströse alte Holzfäller-Bar. Aber Kalin Lindena, die in ihren Zeichnungen so ein bisschen graffitiartig arbeitet, funktioniert mit ihrer 'trashigen' Kunst unheimlich gut in diesem Raum. Wir achten bei der Auswahl der Kunst sehr genau darauf, dass die Werke mit dem Raum korrespondieren. Und das ist in diesem Fall wieder gut für den Bahnhof, weil der jetzt belebt, beleuchtet und geputzt ist. Der Schalterbeamte ist auch ganz glücklich, zumindest glücklicher als vorher und freut sich über Kunst, obwohl er von Kunst nichts versteht. Mit Clegg & Guttmann haben wir ganz bewusst eine Arbeit, in der es um die Physiognomie von Politikern geht, in den Rathaussaal gehängt. Michael Clegg ist erstmal umgefallen, als wir ihm sagten, dass ihre Arbeit dort gezeigt werden soll, wo die Kommunalpolitiker sitzen. Das hatte aber eine unglaubliche Identifikation mit der Arbeit zur Folge. Als wir sie abbauen wollten, wollte man sie nicht mehr hergeben. Selbst die Besucher der öffentlichen Sitzungen wussten über die Arbeit Bescheid. Für uns war es sehr schwer, einen adäquaten Nachfolger für den Ort zu finden. Trotzdem stellt man sich natürlich sofort die Frage, ob das nicht oberflächlich ist, und ich war am Anfang sehr unsicher.**

Entsteht die Präsentation bzw. Installation der Werke gemeinsam mit den KünstlerInnen?

Die Installation von Tobias Rehberger im Bahnhof haben wir einfach selbst gemacht, da sind wir sehr mutig. Es gibt ja diese Diskussion bei Beuys: Wie installiert man Joseph Beuys? Da gibt es die Methode, die Millimeter genau die Schieferplatten ausmisst, wie in Berlin. Das Ergebnis ist oft, dass das Werk tot gemacht wird. Bei Kippenberger ist es auch extrem mit

den großen Installationen. Da muss man etwas mutiger, etwas künstlerischer mit den Arbeiten umgehen. Bei dieser Form der Kunst ist es natürlich auch für den Sammler eine Herausforderung: Wie geht man mit Installationen um?

Lokale Öffentlichkeit

Wie geht die Öffentlichkeit hier in St. Georgen mit der Kunst und Ihrer oftmals provozierenden Präsentation um? Die erste Ausstellung war konfliktfrei, obwohl es auch damals heftige Räume wie den von Kai Althoff gab. Eine ältere Dame hat sich über das Im Arsch ist's finster von Herold höllisch aufgeregt, obwohl es in der anderen Arbeit viel deftiger zugeht. Heftigere Auseinandersetzungen hatten wir zum ersten Mal mit dem Manuel-Ocampo-Raum, der natürlich sehr provokativ ist, gar keine Frage. Denn in einem rosafarbenen Raum hing das Bild Blowjob mit Karl Marx. Da gab es heftige Proteste: 'Ihr seid nicht jugendfrei!' und 'So eine Sauerei!', 'Pornografie!' Hier haben wir uns tatsächlich entschieden, ein anderes Bild zu nehmen, das äußerlich harmloser erscheint, aber inhaltlich überhaupt nicht harmlos ist. Ich muss eigentlich im Nachhinein sagen, dass ich froh bin, dass es auch tatsächlich zu einer Konfrontation und einer Diskussion gekommen ist.

Es gibt durch die Präsentation also nicht nur eine Konfrontation, sondern eine wirkliche Auseinandersetzung der Bevölkerung mit der Kunst. Waren diese Prozesse geplant oder haben sie sich zufällig entwickelt?

Wie gesagt, der Anstoß kam natürlich vom Möbelhaus. Wir haben aber gleich erkannt, dass es ein sehr schönes Projekt ist, weil die Kunst so für die Menschen zugänglich wird. Interessant ist auch, wie die Ladenbesitzer damit umgehen. Es gibt welche, die sich verweigern und welche, die sich öffnen, die auf uns zu kommen und sagen: 'Hier habe ich einen Raum. Wäre der interessant für euch?' Es ist sehr schnell zu einem Projekt geworden, das im ganzen Ort eine Dynamik ausgelöst hat. Der Bürgermeister involviert sich plötzlich und stellt uns den Rathaussaal zu Verfügung. Der Stadtrat hat sich mit dem Standort des U-Bahnschachts von Kippenberger auseinandergesetzt, weil

die Platzierung vor dem Friedhof nicht erwünscht war. Der Stadtrat hat dann beraten und beschlossen, es dennoch als Markenzeichen am Ortseingang zu installieren.

Das Besondere an der Konzeption ist auch, dass es in St. Georgen stattfindet und nicht in Berlin. Wir werden ja oft gefragt, warum wir denn kein Museum in Berlin bauen. Wir fragen uns dann: 'Warum Berlin, was sollen wir denn in Berlin?' Natürlich entwickelt sich Berlin zu einem weltweit interessanten Kunstzentrum. Künstler, die wir sammeln, leben auch dort, aber das ist noch lange kein Grund, die Sammlung nach Berlin zu bringen. Natürlich wäre es für kunstinteressierte Menschen einfacher, neben dem Flick- und Boros-Museum auch noch die Sammlung Grässlin zu besichtigen. Aber ich finde, die sollen sich ruhig mal die Mühe machen, aufs Land zu fahren, um die Kunst in diesem völlig anderen Kontext zu sehen.

Heimat

Bei vielen KünstlerInnen, die Sie sammeln, spielt Ortspezifität eine wichtige Rolle. Bei Ihrer Präsentation bekommt man allerdings den Eindruck, dass sich Ortspezifität hier nicht auf einen bestimmten Raum, sondern wirklich auf den Ort St. Georgen bezieht. Wie würden sie einen Begriff wie Heimat in diesem Kontext definieren?

Heimat ist ein nicht ganz einfach zu handhabender Begriff, weil er negativ belegt ist und von den Konservativen auch noch missbraucht wird. Es handelt sich tatsächlich um ein Stück Heimat hier. Eine Heimat, in der einfach Dinge miteinander kombiniert werden, von Leuten, die geistig miteinander zu tun haben. Insofern könnte man St. Georgen als eine Art geistige Heimat betrachten. Der Kippenberger hat viele Leute hierher gezogen: Ina Weber, Daniel Richter, Michael Krebber, Cosima von Bonin. Es gibt Arbeiten, die tatsächlich auch in diesem Kontext entstanden sind, wie beispielsweise der Bollenhut von Christopher Williams.

Diese geistige Heimat, das, was die Leute hier verbindet, ist ein ganz interessanter Aspekt. Deswegen muss es hier sein und nicht in Berlin. Andererseits ist Heimat kein ortsspezifischer Begriff, sondern Heimat ist immer dort, wo eine Begegnung stattfindet, wo

Menschen sich treffen und austauschen. Das ist hier auch so ein Punkt.

Wendet man den Begriff der geistigen Heimat auch auf das lokale Publikum an, das sich sonst nicht sehr intensiv mit Kunst beschäftigt, hier aber direkt damit konfrontiert ist, stellt sich die Frage: Wie kann man diesem Publikum einen möglichst direkten Zugang ermöglichen? Bedarf es zukünftig weiterer Manifestationen zur Intensivierung des Konzepts?

Vielleicht könnte das Konzept noch durch andere Kunstformen ergänzt werden. Es gab auch Überlegungen, architektonisch noch Akzente zu setzen, indem man z. B. weitere Vitrinen oder kleine Räume baut. Der Aspekt der Architektur könnte eine Dimensionserweiterung sein, ergänzend zum White Cube des Kunstraums Grässlin und den Läden. Meine Frau und ich denken im Moment darüber nach, die Philosophie stärker miteinzubeziehen. Aktuell interessiert uns besonders das Thema der Beschleunigung. Denn in der Kunst gibt es gerade eine unheimliche Beschleunigung, die durch den 'Hype' verursacht wird, was wir sehr negativ bewerten. Für uns ist dieses Thema aber auch philosophisch sehr interessant – wie lebt man, will man be- oder entschleunigt leben? Da könnte in jedem Fall eine Erweiterung stattfinden. Was uns auch sehr stark beschäftigt: Ist die Provinz überhaupt noch lebenswert in der Zukunft? Wenn die Welt sich weiter beschleunigt, werden die Provinzen verlieren. Möglicherweise. Denn dann müssen sich die Menschen irgendwo örtlich organisieren und fahren von Berlin nach London, um da die Dinge zu erleben und gleiche Leute zu treffen. Daraus könnte aber auch ein Bedürfnis entstehen, sich irgendwie zurückzuziehen, was die Provinz auch wieder aufwerten könnte.

Die gleichen Leute in Berlin und London zu treffen ist eine andere Form der Vernetzung, die der örtlichen aber ähnlich ist. Im Grunde ist man genauso im Kleinen, hat aber viele Treffpunkte, die nicht alle an einem Ort sein müssen.

Aber ich glaube, die wirkliche Lebensqualität und das, was die Menschen wollen, das sollte an einem Ort passieren. Man möchte sich ja nicht ständig organisie-

ren müssen. Der Begriff der Gesellschaft fasert auf und wird nicht fassbar.

Einer hat mal die Gesellschaft mit einem Wollknäuel verglichen: Aufgewickelte Wolle hält zusammen. Versuchen Sie dasselbe einmal mit einem Nylonfaden, Sie bekommen keinen Knäuel hin. Wolle hat feinste Verästelungen, durch die der Faden zum Knäuel zusammenhält. Der Nylonfaden ist glatt und hält nicht. Er hat die Gesellschaft mit diesen zwei Bildern verglichen. Je mehr Verästelungen es gibt, desto besser hält es zusammen – das ist ja die Kleinstruktur im Dorf oder in der Stadt. Wenn die kaputtgehen, dann zerfällt das. Und dann schaffen da Leute mit Heimat und Geborgenheit Begriffe, bei denen man sich wohlfühlt, da werden Gemeinsamkeiten durch Abgrenzungen erzeugt. Meine Frau und ich denken darüber intensiv nach.

Und wie sieht es hier konkret für die Bevölkerung in St. Georgen aus? Wie kann hier ein Begriff von Heimat wieder positiv durch so etwas wie ihr Räume für Kunst-Konzept belebt werden?

Die Menschen hier, inwieweit das für die Heimat werden kann? Das weiß ich nicht... Es gibt so spezielle Menschen, die würden nie ins Museum nach Stuttgart fahren. Wenn die hier unterwegs sind, kommen sie zur Führung und sagen dann: 'Das ist ja ganz toll, so etwas Interessantes habe ich ja noch nie gehört. Ich komme auf jeden Fall zur nächsten Führung!'

Es gibt aber noch ganz andere interessante Aspekte. Wir sind ja hier ein protestantisches Nest, mit über 17 protestantischen Sekten. Also Methodisten, die heißen dann Tabor-Kirche, neuapostolisch, freie Christengemeinde. Das ist an sich eher lebens-, also lustfeindlich, möchte ich sagen. Wenn sie die Frankfurter Allgemeine aufmachen, dann finden sie fast jede Woche einen Artikel über den Fundamentalismus. Fundamentalismus findet ja nicht nur im Islam statt, sondern beispielsweise auch in den USA. Bush als Oberprediger hat ja in den letzten zwei Wahlperioden leider unglaublich viel Kraft da rein gesteckt. Das spürt man auch hier schon. Aus diesen Fraktionen kann man sogar eine gewisse Feindseligkeit verspüren. Im Sinne

von: Da kommen irgendwelche Leute her und machen hier einen auf lustig.

Man kann auch in diesem hier ausgebreiteten Kunstkosmos eine Art geistige Heimat finden...

Ja, eine Struktur, an der man sich festhalten kann. Aber gerade deshalb finde ich es wichtig, Position zu beziehen. Arbeiten wie beispielsweise von Mark Dion passen ja wunderbar in die Diskurse um Kreationismus und Darwinismus. Vielleicht kann so etwas wie eine geistige Heimat funktionieren, wenn man hier eine Keimzelle bildet, eine geistige Keimzelle über Kunst, die den Horizont einfach ein bisschen erweitert. So muss man das Projekt betrachten, als ein Prototyp oder Modell. So etwas Neues, wie auch eine Gesellschaft neu funktionieren könnte. Dann wäre dann auch

das erreicht, was hätte erreicht werden sollen.

Vielleicht schaffen wir das noch, aber da wird man auch gezwungen, sich anders zu orientieren.

Das Interview basiert auf einem Gespräch in St. Georgen, Oktober 2007.

Sammlung Grässlin (Hg.): Kippenberger fanden wir schon immer gut, Katalog, St. Georgen 1993.

Werner Büttner, Sammlung Grässlin (Hg.): Werner Büttner – Heimspiel, Arbeiten aus der Sammlung Grässlin 1980–1995, Katalog, St. Georgen 1995.

Felix Zdenek (Hg.): Vom Eindruck zum Ausdruck. Grässlin Collection, Katalog, Ostfildern 2001.

Stiftung Grässlin (Hg.): Kunstraum Grässlin, Räume für Kunst. Mike Kelley, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Rundgangsführer, St. Georgen 2006.

Stiftung Grässlin (Hg.): Kunstraum Grässlin, Räume für Kunst. Kai Althoff, Cosima von Bonin, Jan Timme, Rundgangsführer, St. Georgen 2007.



01



02

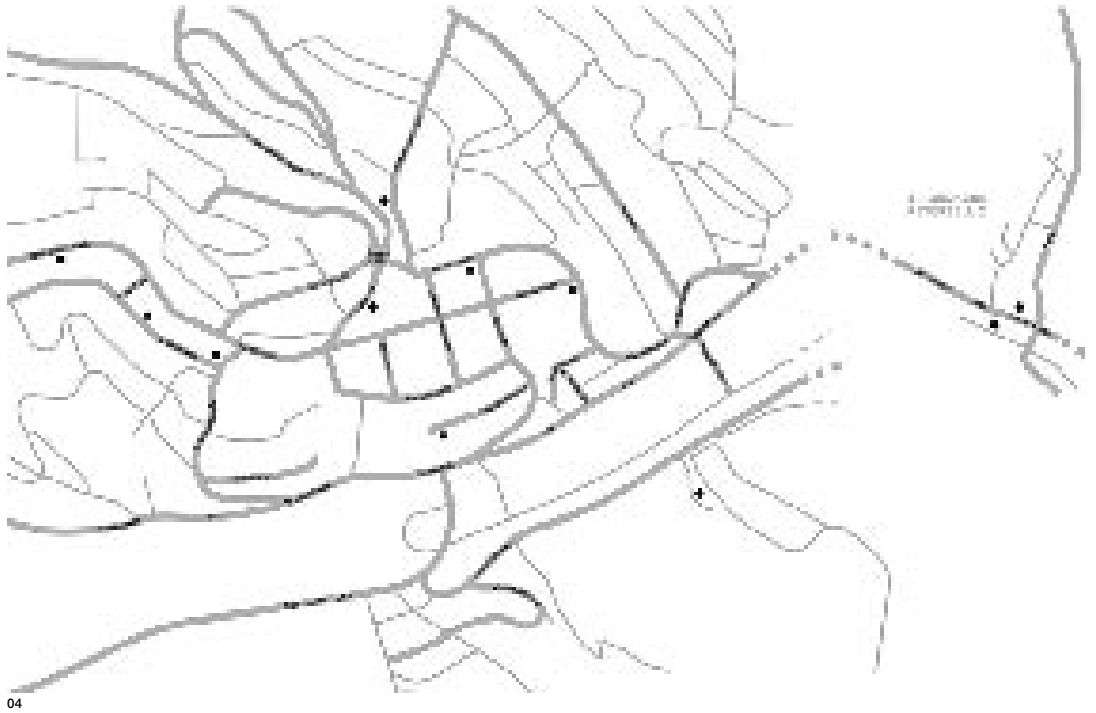


03

01 Günther Förg: 12 Masken, 1990, installiert im Heimatmuseum Schwarzes Tor, Raum 6, 2007.

02 Michael Beutler: A-frame, 2007, Zelt-Installation im Schaufenster; Jan Timme: Every Kiss is a goodbye, 2006, Schaufenster links, Raum 11, Am Markt 3.

03 Clegg & Guttman: Politisch-physiognomische Bibliothek, 1991, zwölf großformatige Fotografien im Plenarsaal des Rathaus von St. Georgen, Raum 10, Aufnahme während der Stadtratssitzung am 26. April 2006.



04 Stadtplan von St. Georgen mit allen Stationen der Räume für Kunst der Sammlung Grässlin von 1981 bis 2004.

