

# «FRAGILITÄT KANN ETWAS SEHR SCHÖNES SEIN»

MICHAEL KRAJEWSKI & ISA GENZKEN

GESPRÄCH MIT ISA GENZKEN

AM 28. JULI 2003 IN BERLIN

Michael Krajewski: Du fühlst dich nicht ganz wohl dabei, interviewt zu werden. Warum hast du dich bislang kaum öffentlich geäußert?

Isa Genzken: Ich mache doch seit meiner Jugend Kunst und stelle sie aus. Das ist eine sehr lange Zeit, in der ich mich nicht in Sprache, sondern wirklich in bildnerischer Sprache übe. Es ist schon kompliziert genug, sich im bildnerischen Bereich weiterzuentwickeln, nicht stillzustehen. Das möchte und kann ich eigentlich auch nicht erklären. Ansonsten würde ich Bücher schreiben.

MK: Dennoch scheinen manche Katalogtexte sich auf Gespräche mit dir zu beziehen. Ein Essay von Benjamin Buchloh wird immer wieder zitiert, weil er die frühe Phase deiner Arbeit im Kontext der Minimal Art, der Konzeptkunst und der Kunstszene der 70er Jahre in Düsseldorf analysiert.<sup>1)</sup> Ist dieser Text in Absprache mit dir entstanden?

IG: Wir hatten damals ein Gespräch geführt. Als ich anschließend den Text las, fand ich eigentlich keine meiner Äußerungen wieder – Bezüge zu Eva Hesse etwa –, trotzdem hielt ich ihn für zutreffend. Er war also fähig, was ich meinte, in seine Sprache zu übersetzen.

MICHAEL KRAJEWSKI ist Kunsthistoriker und -kritiker. Er lebt in Köln.

MK: Er hatte natürlich Hintergrundwissen, die Jahre im Rheinland miterlebt ...

IG: ... ja, auch mich aus nächster Nähe miterlebt. Doch das war kein Interview, ich kann nur betonen: Ich kann keine Seite über meine Arbeit schreiben, wie soll ich denn darüber sprechen?

MK: Das kann man etwa in deinem Gespräch mit Wolfgang Tillmans sehen.<sup>2)</sup> Er ist Photograph, fragt dich nach Photographie und hat offensichtlich seine eigene Vorstellung davon, was Photographie ist, es entsteht so fast ein Streitgespräch.

IG: Das war keine Situation, wo ich ausgefragt wurde, sondern ein Gespräch unter Freunden. So was würde ich nicht Interview nennen. Ich weiss überhaupt nicht, wie man darauf kommt, dass Künstler gerne Interviews geben. Ich habe mit anderen Künstlern darüber gesprochen, dass ich es nie wollte, und war überrascht, wie ungern auch andere das tun.

MK: Ein Interview bietet die Möglichkeit, Dinge, die einem nicht passen, zurechtzurücken.

IG: Ich bin doch kein Politiker. Mein Bereich ist das Bildnerische, das kann man mit Worten ganz schwer fassen, wie ich mich fühle, wenn ich eine Skulptur mache, oder warum ich sie mache. Insofern bin ich kein amerikanischer Mini-



ISA GENZKEN, SOZIALE FASSADE, 2002, Metall, Holz, Metallfolie, Klebeband, 70 x 100 cm /  
SOCIAL FACADE, metal, wood, metal foil, adhesive tape, 27<sup>3</sup>/<sub>16</sub> x 39<sup>3</sup>/<sub>8</sub>"

mal- oder Konzeptkünstler; die können das schon eher. Sie sind geübt darin, Interviews zu geben. Lawrence Weiner oder Carl Andre, die wissen ganz genau, wie ihre Arbeiten aussehen müssen, und weichen davon nicht sehr ab.

MK: Das hat wahrscheinlich mit dem Charakter ihrer Kunst zu tun.

IG: Je karger, je reduzierter, desto mehr Erklärung braucht die Kunst. Die gehört praktisch noch mit dazu. Ich kann meine letzten Skulpturen gar nicht erklären, weil ich auch nicht will. Wie gesagt, ist Kunst bildlich und nicht sprachlich! Es ist ja schon viel, wenn ich monatelang an den Skulpturen arbeite, bis ich endlich das Gefühl habe, dass sie in sich stimmig sind.

MK: Warum gibst du deinen Arbeiten dann Titel, was ja bereits ein Hinweis auf Inhaltlichkeit ist.

IG: Na ja, Inhaltlichkeit. Die Titel bestehen manchmal nur aus zwei, drei Worten und erleichtern die Identifizierung. Bei den «Ellipsoiden» und «Hyperbolos» haben

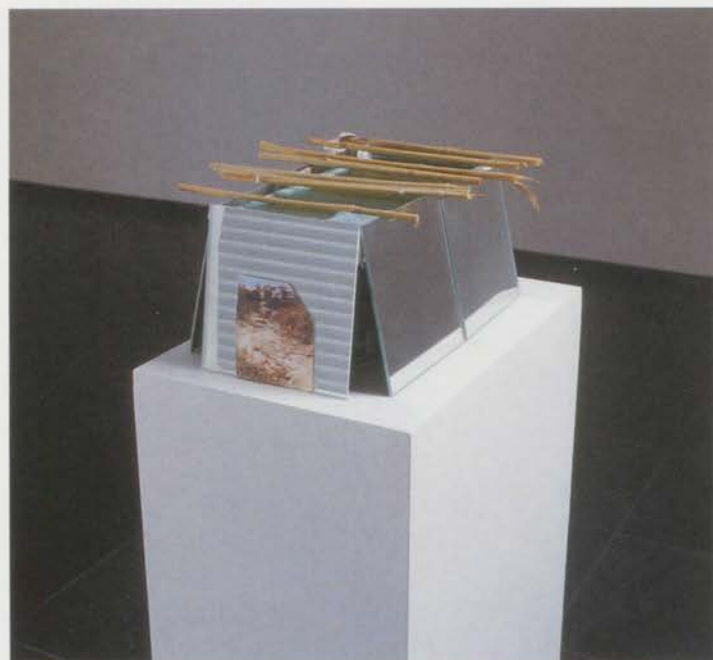
die einzelnen Skulpturen noch Titel, damit ich genau weiss, um welche es sich handelt. Heisst eine etwa MIES VAN DER ROHE, erinnere ich mich an diesen Architekten und mit diesem Namen auch an meine Skulptur. Ich habe viele Skulpturen gemacht, deshalb ist es gut, dass sie Titel tragen.

MK: Die Skulpturengruppe EMPIRE/VAMPIRE. WHO KILLS DEATH (2003) hat durchaus etwas Programmatisches: Man denkt bei Empire an die USA. Man hat den Eindruck, auf ein Katastrophenszenario zu sehen.

IG: Der Titel ist schon viel älter: Ich hatte einmal geplant, einen Film, *Empire/Vampire. Who kills*, zu drehen, der auf zwei Gebäude in New York anspielt: das Empire State Building und das Chrysler Building gegenüber, das viel gefährlicher aussieht – also wie ein Vampir. Dieser alte Titel passte nun sehr gut zu den Skulpturen.

MK: Es tauchen figurliche Elemente auf.

IG: Mich interessierten die unterschiedlichen Massstäbe: Es gab ganz kleine kriegerische Figuren, normale und



ISA GENZKEN, STRANDHÄUSER ZUM UMZIEHEN, 2000,  
Spiegel, Bambus, Muscheln, Sand, 155 x 27 x 42 cm /  
BEACH-HOUSE CHANGING ROOMS, mirror, bamboo,  
sea shells, sand, 61 x 10<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 16<sup>1</sup>/<sub>2</sub>".

(PHOTOS: GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, KÖLN)

etwas grössere, Bürger, herumsitzende Zeitungsleser, immer aus verschiedenen Epochen. Natürlich hatte die ganze Sache etwas mit der kriegerischen Atmosphäre zu tun, mit der ich gefühlsmässig nicht anders umgehen konnte. Die Bedrohung des Irakkrieges hat damals die Skulpturen ausgelöst. Ich wollte ursprünglich Skulpturen machen, die eine Filmszene darstellen, also Modellcharakter haben, nicht Skulpturen im traditionellen Sinn, sondern in einer Bewegung der Figuren und der Perspektive. Man könnte sich die Szenen in einem Sciencefictionfilm vorstellen. Das fing an mit der Ausstellung «Fuck the Bauhaus» in New York, wo ich schon Modelle mit Figuren und kleinen tanzenden Puppen auf dem Boden gemacht habe.

MK: In der Kunsthalle Zürich waren die Skulpturen gleichmässig im Raum verteilt. Man konnte um sie herumgehen, sie einzeln und von allen Seiten aus der Nähe betrachten.

IG: Ja, auch die grosse Ausdehnung ist wichtig, denn so entsteht ein imaginärer Raum, den man als monumental erlebt. So erzeuge ich Raum, ohne Raum wegzunehmen. Die Installation war aber auch psychisch gemeint. Was da passierte, war lustig, aber teilweise auch drastisch, etwa wenn Soldaten mit einem Gewehr vor einem standen. Als

ich daran arbeitete, meinte jeder, der ins Atelier kam: «Was machst du denn hier? Das sieht ja komisch aus.» Und ich sagte: «Das werden Filmszenen.» Wenn ich etwas mache, versuche ich es auf den Punkt zu bringen. Das ist ganz merkwürdig. Ich erzähle das, weil ich oft gefragt werde, wie ich auf diese Ideen komme. Als wäre das etwas Besonderes. Bei mir kommt das so, entsteht intuitiv. Wenn ich versuche etwas Besonderes zu machen, funktioniert das nicht. Ich kann es jetzt nicht anders erklären, aber ich finde das wichtig. Das ist nur so normal, wie der eigene Alltag sein muss.

MK: Bedeutet Alltag für dich Arbeit?

IG: Ich lasse es völlig laufen. Meistens stehe ich auf, koche einen Kaffee und fange an zu arbeiten, meistens ein paar Stunden lang. Dann gehe ich essen, fahre mit dem Fahrrad, mache Dinge, die Spass machen. Oder ich rufe mal jemand an, kriege Besuch, verabrede mich mit meiner Mutter. Ich liebe die Arbeit und ich arbeite regelmässig.

MK: Wie wurde die Ausstellung «Fuck the Bauhaus» in New York (2000) aufgenommen?

IG: Ich hatte das Gefühl, dass es bei den Künstlern ein Aufatmen gab, insbesondere bei den jungen. Es war ja keine kommerzielle Galerie, AC-Project-Room war ein

ISA GENZKEN, STRANDHÄUSER ZUM UMZIEHEN,  
2000, Glas, Tapete, Folie, 175 x 40 x 27 cm /  
BEACH-HOUSE CHANGING ROOMS,  
glass, wallpaper, foil, 68<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 15<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 16<sup>1</sup>/<sub>2</sub>".



alternativer Raum. Mir sagten viele Leute, dass es die wichtigste Ausstellung in dieser Zeit war. Es gab eine extreme Stimmung für die Ausstellung. Wenn man zu der Zeit durch New Yorker Galerien ging, war alles ein wenig tot, es gab da nichts Neues, Erfrischendes, alles sah erschreckend teuer und tot aus. Meine Materialien waren billig und frech.

MK: Material und Machart weisen in eine andere Richtung.  
IG: Im Prinzip ja. Viele Modelle – ich wollte einen Modellcharakter – sind nun einmal fragiler als etwa eine monumentale Eisenskulptur. Und oft ist der Mensch ja sehr erfreut, wenn er noch etwas Altes, als Skizze Gemeintes sehen kann, weil man es erhalten konnte. Fragilität kann etwas sehr Schönes sein, schöner als das eindeutig für immer Gemachte. Mir ist es sehr wichtig, dass die Sachen wirklich von mir sind, und nicht von Assistenten gemacht oder in Auftrag gegeben worden sind. Jedes Stück ist von mir, von meiner Hand. Das mit den Auftragsarbeiten hat sich in den letzten dreissig Jahren durchgesetzt und ist so langweilig geworden. Künstler machen es sich einfach, entwerfen eine Skizze, geben sie weg, dann wird es für teures Geld hergestellt und dann gekauft. Na ja – die Idee ist

vom Künstler, aber das Handschriftliche fehlt. Wichtig ist bei dieser Ausstellung, sie ist in New York gemacht. Ich war zwei Monate dort, und dort ist sie entstanden: in der Galerie selbst und aus der Atmosphäre der Stadt heraus. Ich nahm eine Gegenposition, gegen New York, ein. In Berlin hätte ich das nicht machen können.

MK: Der mit Photographien übersäte SPIELAUTOMAT (1999–2000) ist eine der wenigen Arbeiten mit persönlichen Bezügen.

IG: Die Ausstellung im Frankfurter Kunstverein (2000) hiess «Urlaub». Es gab die STRANDHÄUSER, und ich dachte an Strand und Meer. Da sollte auch etwas Spielerisches sein, ein Spielautomat, also ein Pseudonym für ein Spielkasino. Ich wollte am Strand mit all meinen Freunden sein, oder zumindest mit denen, die ich mag: Lawrence Weiner, Kai Althoff, Wolfgang Tillmans, meinem Freund aus New York. Oder einem reichen Filmstar.

MK: Du scheust dich nicht, Persönliches zu zeigen?

IG: Ich denke, dass Freunde das Wichtigste im Leben sind, und es gibt viele Künstler, die ihre Freunde porträtierten. Etwa Gerhard Richter mit den beiden Palermo- und Richter-Büsten, denk an Wolfgang Tillmans. Das ist

also nicht so einmalig, das kommt schon öfters vor. Auch den ganzen Säulen gab ich Namen meiner Freunde. Ich finde es schön, wenn Leute das wissen. Das ist ja interessant. Es gab auch mal eine Arbeit, die MEISTER GERHARD hiess. Ich mochte das immer sehr gerne. So, als wäre man eine Familie. Was auch so ist.

MK: Du hast selten mit anderen Künstlern zusammengearbeitet: mit Wolfgang Tillmans bei einer Installation im Museum Ludwig, mit Josef Strau in Berlin hast du einen Pavillon gemacht. Fiel es dir schwer, etwas von deiner künstlerischen Autonomie abzugeben?

IG: Nein. Das darf nur nicht aufgesetzt sein. Zwischen mir und Wolfgang hat sich die Arbeit irgendwie entwickelt. Wir haben vorher nichts festgelegt. Sondern es hat sich irgendwie ergeben. Wie von selber.

Für den Pavillon am Rosa-Luxemburg-Platz habe ich Entwürfe gemacht, und Josef Strau hat die praktischen, statischen und bürokratischen Probleme übernommen. Ich habe das sehr gemocht. Josef hat über unsere Zusammenarbeit einen sehr schönen reflektierenden Text verfasst.<sup>3)</sup> 1982 habe ich mit Gerhard Richter zusammen den U-Bahnhof in Duisburg gestaltet. Er machte mir zuliebe mit, obwohl ihn das überhaupt nicht interessierte. Das war ihm viel zu sozial gedacht – so 'n U-Bahnhof! –, aber ich wollte es unbedingt. Ich finde es sehr schön, wenn man von seinem Ego etwas wegkommt und merkt, dass man mit einer Person, die man als Künstler sehr schätzt, etwas gemeinsam machen kann. Das könnte ich zwar nicht immer, finde es aber ganz gut, wenn es sich ergibt.

MK: Wolltest du schon früh Künstlerin werden?

IG: Immer, immer, immer schon.

MK: Woher stammst du?

IG: Ich bin in Hamburg aufgewachsen. In Oldesloe bin ich geboren, meine Eltern sind gleich nach Hamburg gezogen. Meine Mutter wollte Schauspielerin werden, hat in meiner Kindheit immer Goethe rezitiert. Mein Vater wollte Sänger werden und es gab von morgens bis abends klassische Musik. In dieser chaotischen Atmosphäre bin ich aufgewachsen – als Einzelkind von zwei Kunstbesessenen. Beide sind an ein und demselben Tag geboren, zwei Tage nach Josef Beuys. Das ist doch komisch. Mit Beuys verstand ich mich übrigens immer sehr gut.

MK: Du lebstest damals in Düsseldorf.

IG: Ich kam mit einundzwanzig aus Berlin nach Köln, weil dort mein Freund Benjamin Buchloh lebte und bei Rudolf Zwirner arbeitete. Dann ging ich in die Akademie, zog

irgendwann nach Düsseldorf, dann wieder zurück nach Köln, also hin und her. Schliesslich blieb ich zwanzig Jahre lang in Köln und erlebte den Aufstieg dieser Stadt in Sachen Kunst mit. Düsseldorf war vorher wichtiger, wegen Konrad Fischer und seiner amerikanischen Mannschaft. Dann änderte sich die Situation zugunsten Kölns.

MK: Damals hast du zum ersten Mal ausgestellt.

IG: In Düsseldorf hatte ich mit siebenundzwanzig in der Galerie von Konrad Fischer meine erste Ausstellung. Als Studentin war ich schon immer in diese Galerie gegangen, und dort kamen die Künstler persönlich zu den Eröffnungen. Ich fand relativ schnell Kontakt, ich verstand mich gut mit Carl Andre, mit Gilbert & George, Bruce Nauman, Lawrence Weiner. Es war immer so eine Atmosphäre bei Konrad Fischer, dass man etwas essen ging und sich gut kennen lernte. Dann gab es natürlich die Arbeiten, die mich tief beeindruckten.

MK: Diese Künstler waren damals ein wenig älter?

IG: Sie waren alle älter, das war eine ganz andere Generation.

MK: Damals gab es wahrscheinlich schon den Kontakt zu Gerhard Richter?

IG: Der war auch immer da und war zu der Zeit mein Lehrer. Ich lebte mit Benjamin Buchloh zusammen, doch er hatte seinen Job, ich meinen – das war keine ganz symbiotische Verbindung. Ich hatte immer meine Art, mich selbständig zu bewegen. Ich legte dann ja auch in meiner Ehe mit Gerhard Richter darauf immer Wert, wechselte etwa die Galerie und kam in einen ganz anderen Kreis, mit dem er überhaupt nichts zu tun hatte.

MK: Habt ihr auch ästhetische Diskussionen geführt?

IG: Ja, sehr oft. Es gab aber selten Übereinstimmung. Nach der Scheidung ging es 1989 erst einmal nach New York, dann nach Berlin.

MK: Wie lange warst du in New York?

IG: Ein Jahr.

MK: Hast du damals ausgestellt?

IG: Nein, nach dem Bruch der vierzehnjährigen Ehe war ich sehr aufgewühlt und machte die Collagenbücher *I love New York, Crazy City*. Daran arbeitete ich durchgehend und hatte regelmässig Kontakt zu Lawrence Weiner. Er hat sich freundschaftlich und unglaublich rührend um mich gekümmert, damit es mir wieder besser ging.

MK: Sind die Bücher mit dem Hintergedanken entstanden, sie auszustellen oder zu publizieren?

IG: Ja. Deswegen sind sie entstanden. Ich wollte Bücher

über New York für einen Touristen machen, vielleicht auch für einen New Yorker, der auf diese Weise einen anderen Einstieg in die Stadt bekommt, wie verrückt sie halt ist. In normalen Städteführern stehen ja auch Hotels, Preise, Namen, Adressen, Kinos, Bars, Diskotheken ... es sollte ein richtiger Reiseführer mit all diesen Informationen sein, und eben viel mehr.

MK: Es gibt darin Photographien von Hausfassaden, Müll auf der Strasse, von auffälligen Gitterrosten auf dem Fussboden. Das ist auch der Blick der Bildhauerin?

IG: Ja. Es hat mit meinem ganz persönlichen Blick zu tun. Wie New York mir auffiel, wie ich New York sah, was ich liebte. Es sollte eben auch persönlich sein. Jemand, der mich nicht kennt, sollte denken: «Die liegt da mit drei Typen im Bett.» Das passiert da auch. Das passiert in New York viel eher als in Berlin. Man lernt Leute viel schneller kennen und kennt sich dann nicht mehr. Manche geben einem die Telefonnummer, am nächsten Tag ruft man an, und dann tun sie, als hätten sie einen nie getroffen. Als Europäer ist man da überrascht. Und manchmal kennen sie einen und treffen sich mit dir. Das ist ganz anders. Das wollte ich mitteilen.

MK: Du scheust dich auch hier nicht, Persönliches preiszugeben. In einem Brief verbittet sich ein Rechtsanwalt nach einer Auseinandersetzung strikt jeden Kontakt zu dir. Dieses Buch auszustellen bedeutet ja eine Veröffentlichung.

IG: Ich finde es gut, wenn man nicht immer nur das Vorteilhafte von sich zeigt. Warum sollte man? Es kann ja nicht sein, dass ein Mensch nur aus positiven Dingen besteht. Ich finde es mutig, etwas zu zeigen, was für andere interessant ist. Das merkte ich ja, als ich das Buch ausstellte. Die Besucher vertieften sich oft darin und sahen sich alles aufmerksam an. Es hat mich sehr gefreut, dass diese Arbeit nicht umsonst war, und sie werden jetzt alle drei als Faksimile gedruckt. Das habe ich mir immer gewünscht!

MK: Mir fällt ein, dass es doch ein Interview mit dir gibt, mit Lawrence Weiner in einem der Collagenbücher.

IG: Das ist wahr. Ich hatte Lawrence darum gebeten. Das Interview beschäftigt sich mit New York, ich wollte wissen, wie seine Erfahrung mit der Stadt ist. Er redete los, das verschlug mir den Atem und ich konnte überhaupt nichts mehr sagen. Ich habe das Band abschreiben lassen und es ihm so, wie es war, geschickt. Er gab sein Okay, und ich nahm es ohne Überarbeitung hinein. Aber ich sage da nicht viel. Es gibt seit neuestem noch ein anderes Interview mit Kai Althoff aus Köln, mit dem ich seit langem befreundet bin. Ich hatte ihn diesen Sommer gebeten, mich zu befragen, warum ich keine Interviews gebe. So entstand eine Art Anti-Interview. Der zehn Minuten lange 8-mm-Film ist lustig geworden; er war gar nicht vorbereitet, wir hatten nicht geübt, alles geschah spontan. Ich bin sehr glücklich mit dem Ergebnis.



ISA GENZKEN, SPIELAUTOMAT, 1999–2000, verschiedene Materialien, Photographien, 160 x 65 x 50 cm / FRUIT MACHINE, mixed media, photographs, 63 x 25<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 19<sup>11</sup>/<sub>16</sub>”.

det bin. Ich hatte ihn diesen Sommer gebeten, mich zu befragen, warum ich keine Interviews gebe. So entstand eine Art Anti-Interview. Der zehn Minuten lange 8-mm-Film ist lustig geworden; er war gar nicht vorbereitet, wir hatten nicht geübt, alles geschah spontan. Ich bin sehr glücklich mit dem Ergebnis.

1) Benjamin Buchloh, «Isa Genzken. Vom Modell zum Fragment», in: *Isa Genzken, Ausstellungskatalog der Renaissance Society, Chicago, et al.*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1993, S. 127–134.

2) «Isa Genzken. Ein Gespräch mit Wolfgang Tillmans», *Camera Austria*, Nr. 81, 2003, S. 7–18.

3) Josef Strau, «Haare wachsen, wie sie wollen», in: *Isa Genzken 1992–2003. Ausstellungen, Arbeiten, Werkverzeichnis / Exhibitions, Works, Catalogue raisonné*. Ausstellungskatalog, Museum Abteiberg, Mönchengladbach/Kunsthalle Zürich, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2003, S. 37.

# “FRAGILITY CAN BE A VERY BEAUTIFUL THING”

MICHAEL KRAJEWSKI & ISA GENZKEN

## CONVERSATION WITH ISA GENZKEN

ON 28 JULY 2003 IN BERLIN

Michael Krajewski: You aren't very comfortable being interviewed. Why is it that you have hardly ever commented on your art in public?

Isa Genzken: I've been making art and exhibiting it ever since I was young. That's a very long time during which I've been working on my visual language, not on my language skills. It's complicated enough to go on developing visually, not to stand still. I can't actually explain that, nor would I want to. Otherwise I would have written books.

MK: Yet certain catalogue texts seem to refer to conversations with you. There's one essay by Benjamin Buchloh that's always being cited because he analyzes the early stages of your work in the context of Minimal Art, Conceptual Art and the art scene in Düsseldorf in the seventies.<sup>1)</sup> Did he talk to you about that text?

IG: We did have a conversation at the time. When I read the text afterwards, I didn't actually find anything I had said in it—links to Eva Hesse and so on—but still it seemed right to me. Obviously he was able to translate what I had said into his own language.

MICHAEL KRAJEWSKI is an art historian and critic living in Cologne.

MK: Of course he also had the right background information; he had firsthand knowledge of the Rhineland in those days ...

IG: Yes, and firsthand knowledge of me too. But it wasn't an interview, as I said: I can't write even a single page about my work, so how could I speak about it?

MK: Something of that comes through in your conversation with Wolfgang Tillmans.<sup>2)</sup> He's a photographer, asks you about photography, evidently has his own ideas about what photography is, and the outcome is practically an argument.

IG: The situation wasn't that I was being asked questions, it was just a conversation between friends. I wouldn't call that an interview. I really don't know why people imagine that artists like giving interviews. I've talked with other artists about the fact that I've never wanted to do that, and I've been surprised how unwilling the others are too.

MK: An interview is an opportunity to rectify things that one doesn't like.

IG: But I'm not a politician. My field is visual art, it's very hard to put into words how I feel when I'm making a sculpture, or why I'm making it. In that sense I'm no American Minimalist or Conceptual Artist; they're better at that.



ISA GENZKEN, *EMPIRE/VAMPIRE, WHO KILLS DEATH*, 2003, Teil der 22-teiligen Installation aus diversen Materialien, Kunsthalle Zürich, 220 x 70 x 45 cm / detail from the 22-part, mixed-media installation, 86<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 27<sup>11</sup>/<sub>16</sub> x 17<sup>11</sup>/<sub>16</sub>”.

They've practiced giving interviews. Lawrence Weiner or Carl Andre, they know precisely what their works should look like, and they never really depart from that.

MK: That probably has something to do with the nature of their art.

IG: The bleaker, the more reduced art is, the more explanation it needs. The explanation is almost part of the art. I'm completely unable to explain my most recent sculptures; in any case I don't want to. As I said, art is visual, not verbal! It's already something if I work for months on the sculptures until at last I have the feeling that they make sense within themselves.

MK: Then why do you give your works titles, which is already an indication that they are partly about content?

IG: Oh dear, content. The titles sometimes consist of only two or three words, and make the pieces easier to identify. In the case of the "Ellipsoïds" or the "Hyperbolos," certain sculptures still have titles, so that I know exactly which one is meant. So if one is called MIES VAN DER ROHE for instance, then I remember that architect and his name reminds me of my sculpture. I've made so many sculptures, that's why it's good that they have titles.

MK: The group of sculptures EMPIRE/VAMPIRE. WHO KILLS DEATH (2003) has something distinctly programmatic about it: "Empire" makes you think of the USA. It feels like looking at the scene of some catastrophe.

IG: The title is much older: At one time I was planning to make a film, *Empire/Vampire. Who kills*, about two buildings in New York: the Empire State Building and the Chrysler Building opposite it, which looks much more dangerous—like a vampire. This old title just fit the sculptures very well.

MK: There are also figurative elements in the sculptures.

IG: I was interested in the different scales: there were little warlike figures, normal and slightly larger ones, citizens, people sitting around reading newspapers, all from different epochs. Of course the whole thing had something to do with the warlike atmosphere that I couldn't deal with, in terms of my feelings, in any other way. It was the threat of the Iraq War that triggered those sculptures. Originally I had wanted to make sculptures portraying a scene from a film, that is, rather like models: not sculptures in the traditional sense but with moving figures and perspective. You could think of them as scenes in a sci-fi film. It started with the exhibition in New York, "Fuck the Bauhaus," (2000) where I already made models with figures and little dancing dolls on the floor.

MK: In the Kunsthalle Zürich the sculptures were distributed evenly around the room. People were able to walk around them, look at them alone and close up from any side.

IG: Yes, and it's also important that they cover a large area, because that generates an imaginary space which you register as monumental. It's a way of creating space without taking up space. But that installation was also supposed to affect people's minds. What happened there was funny, but sometimes drastic too, like when you are faced by soldiers with guns. When I was working on it, people coming into the studio kept saying, "What's this you're making? It looks funny." So I would say, "It's going to be film scenes." When I make something, I really try to get to the point. It's strange. I'm saying that because I'm often asked how I come up with these ideas. As though it was something special. But they just come to me, they're intuitive. If I try to make something particular, it just doesn't work. I can't explain it any other way, but I think it's important. They're just normal, like your everyday life has to be.

MK: Does everyday life mean work for you?

IG: I just let things take their own course. Usually I get up, make coffee, and start working, usually for a few hours. Then I go and eat something, go out on my bike, do things I like doing. Or sometimes I phone someone, have visitors, arrange to meet my mother. I love working and I work regularly.

MK: How did the exhibition "Fuck the Bauhaus" go down in New York?

IG: I had the feeling that the artists breathed a sigh of relief, especially the young ones. It wasn't in a commercial gallery, the AC Project Room is an alternative space. A lot of people told me that it was the most important exhibition at that time. There was an extremely positive response to the exhibition. If you took a walk through the New York galleries at the time, everything was a bit dead, there was nothing new, refreshing, everything looked frighteningly expensive and dead. My materials were cheap and cheeky.

MK: The materials and the methods pointed in two different directions.

IG: In principle, yes. Models—I wanted the pieces to be like models—are usually more fragile than some monumental metal sculpture. And people often find it very pleasing when they can still see something old, intended as a sketch, because it's been preserved. Fragility can be a very beautiful thing, more beautiful than something that's obviously made to last forever. It's very important to me that the things I'm making are really by me, and not made by as-

ISA GENZKEN, ABC, 1987, Aussenskulptur, Universitätsbibliothek Münster, im Rahmen der „Skulptur.Projekte Münster 1987“, Beton, Stahl, 14,85 x 11,2 x 0,4 m / outdoor sculpture, University Library, Münster, concrete, steel, 48 3/4' x 36 3/4' x 15 3/4'.  
(PHOTO: GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, KÖLN)



sistants or farmed out as commissions. Every piece is by me, made by my own hand. The business of commissioning other people to make things has taken hold in the last thirty years, and has become really boring. Artists take the easy way out, produce a sketch, hand it over to someone else, then the work is made at great expense and finally it's bought. Okay—the idea is the artist's, but their handwriting is missing. The important thing about this exhibition is that it was produced in New York. I was there for two months and that's where it was made: in the gallery itself and breathing in the atmosphere of the city. I adopted a counter-position, against New York. I could never have done that in Berlin.

MK: The SPIELAUTOMAT (1999–2000) covered with photographs is one of the few works with personal references.

IG: The exhibition in the Frankfurt Kunstverein in 2000 was called "Urlaub." The STRANDHÄUSER were in it and I was thinking about beaches and the sea. There had to be something playful as well, a fruit machine, a pseudonym for a casino. I wanted to be at the beach with all my friends, or at least the ones I like: Lawrence Weiner, Kai Althoff, Wolfgang Tillmans, my friend from New York. Or a rich filmstar.

MK: You're not reluctant to show personal things?

IG: I think that friends are the most important thing in life, and there are many artists who have made portraits of their friends. Like Gerhard Richter with his two busts of Palermo and Richter. Or think of Wolfgang Tillmans. It's not that unusual, it often happens. And I gave all the pillars my friends' names. I think it's good if people know that. It's interesting. There was one work that was called MEISTER GERHARD. I always liked it very much. As though we were all one family. Which is how it is.

MK: You've rarely worked with other artists: with Wolfgang Tillmans on an installation in the Museum Ludwig, and you made a pavilion in Berlin with Josef Strau. Was it hard for you to relinquish some of your own artistic autonomy?

IG: No. But it mustn't be imposed on you. The work with Wolfgang somehow just happened. We didn't fix anything in advance. It just turned out as it did. As though of its own accord. As far as the pavilion at the Rosa Luxembourg Platz is concerned, I made designs and Josef Strau dealt with all the practical, statistical and bureaucratic problems. I liked that very much. Josef wrote a very nice, reflective text on

our work together.<sup>3)</sup> In 1982 Gerhard Richter and I worked together on the subway station in Duisburg. He found it much too social—a subway station like that!—but I absolutely wanted it. I think it's very good when you can get away from your own ego a bit and find that you can do something together with someone who you value very highly as an artist. Of course I couldn't always be doing that, but I think it's pretty good when it turns out like that.

MK: Did you always want to be an artist, from an early age?

IG: Always, always, always.

MK: Where do you come from?

IG: I grew up in Hamburg. I was born in Oldesloe, my parents moved to Hamburg straight afterwards. My mother wanted to be an actress, she was always reciting Goethe when I was a child. My father wanted to be a singer so there was classical music in the house from morning till night. I grew up in that rather chaotic atmosphere—the only child of two arts freaks. Both of them were born on the same day, two days after Joseph Beuys. That's funny somehow. And I always got on very well with Beuys.

MK: You were living in Düsseldorf at the time.

IG: When I was twenty-one I moved from Berlin to Cologne, because my friend Benjamin Buchloh lived there, he was working at Rudolf Zwirner's. Then I went to the Academy, moved to Düsseldorf at some point, then back to Cologne, backwards and forwards. In the end I stayed in Cologne for twenty years, I was there as the city raised its profile on the art scene. Before that Düsseldorf had been more important because of Konrad Fischer and his American team. Then things changed and it was Cologne's turn.

MK: That was when you had your first exhibition.

IG: My first exhibition was when I was twenty-seven, in Konrad Fischer's gallery. As a student I had always gone to that gallery; the artists used to come to the openings in person. I made contact with various people relatively quickly, I got on well with Carl Andre, with Gilbert & George, Bruce Nauman, Lawrence Weiner. There was always a good atmosphere at Konrad Fischer's, people would go for something to eat and get to know each other. Then of course there were also the works themselves, which deeply impressed me.

MK: Those artists were a bit older than you?

IG: They were all older, they were a completely different generation.

MK: You had probably also met Gerhard Richter by then?

IG: He was always around, and he was also my teacher at

the time. I was living with Benjamin Buchloh, but he had a job, I mean—it wasn't a very symbiotic relationship. I always had a way of being rather independent. And when I was married to Gerhard Richter, I still valued my independence, moved to another gallery and entered a very different circle that he had nothing at all to do with.

MK: Did you talk about aesthetic issues?

IG: Yes, very frequently. But we rarely agreed. After the divorce I went to New York, in 1989, and then to Berlin.

MK: How long were you in New York?

IG: A year.

MK: Did you have any shows?

IG: No, after my marriage of 14 years collapsed I was very unsettled and made the collage books, *I love New York, Crazy City*. I worked constantly on those and was regularly in touch with Lawrence Weiner. He looked after me in such a friendly, incredibly touching way, helping me to recover.

MK: When you were working on the books, were you intending to exhibit them or to publish them?

IG: Yes. That's why I did them. I wanted to make books about New York for a tourist, perhaps even for a New Yorker who would find a different take on the city, just how crazy it is. In normal city guides there are hotels, prices, names, addresses, cinemas, bars, discotheques ... it was supposed to be a proper guide book with all this information, and a lot more.

MK: There are photographs of the façades of buildings, garbage on the streets, unusual grilles in the ground. Is this also the gaze of the sculptress?

IG: Yes. It does have to do with my own personal gaze. How New York struck me, how I saw New York, what I loved. And it was also supposed to be personal. Anyone who knows me is supposed to think, "There she is, lying in bed with three guys." Which is perfectly possible. More possible in New York than in Berlin. You get to know people much faster and then suddenly you don't know them at all any more. Some people give you their phone number, you call them the next day and they act as though they had never met you. That takes the European by surprise. And then sometimes they do know you and they meet up with you. It's very different. That's what I wanted to put over.

MK: Again, you're not afraid to reveal personal matters. In a letter after an argument a lawyer breaks off all contact with you. Exhibiting this book is a form of publication.

IG: I think it's good if you don't only present your better side. Why should we? It's not possible for a person to have

nothing but positive features. I think it's brave to show something that's interesting to other people. And I noticed that when I exhibited the book. The visitors often immersed themselves in it and looked very carefully at everything. It gave me considerable pleasure that this work had not been in vain, and now all three are going to be printed as facsimiles. It's exactly what I always wanted!

MK: I've just remembered that of course there is an interview with you, with Lawrence Weiner in one of the collage books.

IG: That's true. I asked Lawrence to do it. The interview is about New York, I wanted to know what his experience of the city is. He just started talking; I lost my voice and could not say another thing. I had the tape transcribed and sent it to him exactly as it was. He okayed it, and I included it without reworking it in any way. But I don't say a lot there.

Very recently, there has been another interview with Kai Althoff from Cologne, who I have been friends with for a long time. I asked him this summer to ask me why I don't give interviews. The result was a kind of anti-interview. The ten-minute 8-mm film is fun; it was not at all prepared, we hadn't rehearsed, it was completely spontaneous. I'm very happy with the way it turned out.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Benjamin Buchloh: "Isa Genzken. The Fragment as Model," in *Isa Genzken*, ex. cat., Renaissance Society, Chicago, et al. (Cologne: Walther König, 1993), pp. 135–141.

2) "Isa Genzken. A Conversation with Wolfgang Tillmans," *Camera Austria*, no. 81, 2003, pp. 7–18.

3) Josef Strau, "Hair that grows as it will," in *Isa Genzken 1992–2003. Ausstellungen, Arbeiten, Werkverzeichnis / Exhibitions, Works, Catalogue raisonné*, ex. cat., Museum Abteiberg, Mönchengladbach/Kunsthalle Zürich (Cologne: Walther König, 2003), p. 38.

ISA GENZKEN/WOLFGANG TILLMANS, SCIENCE FICTION/HIER UND JETZT ZUFRIEDEN SEIN, 2003, Kunsthalle Zürich, ISA GENZKEN: 2 Elements, Holz und Spiegelsglas, 400 x 100 x 500 cm bzw. 300 x 100 x 500 cm / 2 parts, wood and mirror, 157 1/2 x 39 3/8 x 196 7/8" and 118 1/8 x 39 3/8 x 196 7/8"; WOLFGANG TILLMANS: BLAUTOPE, LANDSCAPE, 2001, Inkjet-Print auf Papier, ca. 137 x 200 cm / ink-jet print on paper, ca. 54 x 78 3/4".

