



Isa Genzken Dysfunktionalität Dysfunctionality

45

Kinder filmen XIV, 2005
2 Plastikstühle, Kunststoffolie, getrocknete Baumwurzel,
2 Gehäuse von Meeresschnecken, getrocknete Blüte,
Klebebänder, Sprayfarbe / 2 plastic buckets, dried tree
roots, 2 shells of molluscs, dried flowers, adhesive tape,
colour spray
190 x 53 x 54 cm

Alle Abbildungen / all images
Courtesy Galerie Danieli Buchholz, Köln

Isa Genzkens Werk erstreckt sich mittlerweile über dreißig Jahre und hat dabei die unterschiedlichsten Formen angenommen.

Daniel Baumann gibt in seinem Porträt einen Überblick und behauptet, dass Dysfunktionalität im Zentrum dieser Arbeit steht.

Mitte der 1990er Jahre war es nicht angesagt, sich für das Werk von Isa Genzken zu interessieren. Viele wunderten sich, warum Daniel Buchholz, der seit 1988 ihre Arbeiten zeigte, sich noch immer für sie einsetzte. Seit ein paar Jahren jedoch genießt die in Köln lebende Künstlerin gerade bei einer jüngeren Generation Kultstatus. Ein Grund für die damalige Ablehnung und heutige Verehrung besteht sicher darin, dass Genzken ihr Werk von Beginn weg in großer Unabhängigkeit entwickelt hat, was oft erst nach Jahren belohnt wird. Mittlerweile erstreckt sich ihr Schaffen über drei Jahrzehnte, es umfasst Skulptur, Fotografie, Film, Malerei, Collage und Zeichnung, und noch immer erwischt es einen auf dem falschen Fuß. Obschon zwei Werkkataloge¹ die Entwicklung seit 1976 detailliert dokumentieren, bleibt es schwierig, zu sagen, worum es genau geht. In den frühen 1980er Jahren scheint sich die Künstlerin für die Frage der autonomen Skulptur interessiert zu haben. Sie stellte langgezogene, hölzerne und farbig angelegte Ellipsoide her, die sie auf den nackten Boden legte und beispielsweise, wie in der Ausstellung 1982 im Kölnischen Kunstverein, zusammen mit großformatigen Nahaufnahmen weiblicher Ohren präsentierte. Diese waren 1980 in New York entstanden, wo die Künstlerin auf offener Straße Frauen angesprochen hatte mit der Bitte, ihr Ohr fotografieren zu dürfen. 1982 zeigte Genzken die Skulptur »Weltempfänger«, die aus einem großen Radio auf weißem Sockel bestand. Dieser Arbeit vorausgegangen war die »Hi-Fi-Serie« von 1979, für welche die Künstlerin Werbungen für damalige Stereoanlagen abfotografierte und die Aufnahmen gerahmt aufhängte. In einem Interview mit dem Fotografen Wolfgang Tillmans 2003 sagte sie dazu: »Ich glaube, dass Fotografie viel mit Skulptur zu tun hat – weil sie räumlich ist und weil sie Realität abbildet. Ich habe zum Beispiel immer einen viel größeren Bezug zur Fotografie gehabt als zur Malerei. Als ich damals die Werbeanzeigen von Hi-Fi-Anlagen fotografiert habe, dachte ich: Jeder hat jetzt so einen Turm zu Hause. Das ist das Neueste, das Modernste, was es zurzeit gibt. Also muss eine Skulptur mindestens genauso modern sein und das aushalten. Daraufhin habe ich die Fotografien an die Wand gehängt und ein Ellipsoid auf den Boden gelegt und gedacht: Das Ellipsoid muss mindestens so gut sein wie diese Werbung. Mindestens so gut. So gut muss eine moderne Skulptur sein.«²

Von solchen riskanten Gegenüberstellungen lebt Isa Genzkens Werk. **Es sind Versuchsanordnungen, deren Ausgang offen ist, weil sie ihre Arbeiten mit der Außenwelt konfrontiert, ohne im Voraus zu wissen, ob sie auch standhalten werden.** Die Begegnung ist nicht inszeniert, das Risiko hat nicht die Form einer wohl kalkulierten Show, denn es kann tatsächlich sein, dass die Werbung, der Hi-Fi-Turm oder der Weltempfänger bedeutender sind als die am Boden liegende Skulptur. Die Situation wird mit der Zeit noch verschärft, denn heute mag das Urteil anders ausfallen als vor 25 Jahren. Es ist nicht auszuschließen, dass sich weder die Skulptur noch die Hi-Fi-Anlage durchsetzen werden, sondern die Fotografien der Werbung, die übrigens zeitgleich mit den Bildern der so genannten Picture Generation in den USA ent-

Isa Genzken's work has taken on the most disparate forms over the course of her career which stretches back over thirty years.

In his portrait Daniel Baumann gives an overview which proposes that the core of this work revolves around dysfunctionality.

In the mid 1990s it was not considered very 'in' to take an interest in the work of Isa Genzken. Many people wondered why Daniel Buchholz, who had been showing her work since 1988, still supported her cause. In the last few years, however, this artist, who lives in Cologne, has enjoyed cult status, especially among members of the younger generation. One reason why she was rejected then and honoured now is that Genzken developed her work in a great degree of independence, which often finds its reward only after many years. By now her work has covered three decades, including sculpture, photography, film, painting, collage and drawing, and it can still catch you off balance. Even though two catalogues¹ of her work provide detailed documentation of its development since 1976, it is still difficult to say precisely what it is about. In the early eighties the artist seems to have been interested in the matter of autonomous sculpture. She produced stretched-out, wooden ellipsoids in bright colours, which she laid out on the bare floor and, for example, presented in association with large close-up photographs of female ears, as she did in her 1982 exhibition in the Cologne Kunstverein. These had been made in 1980 in New York, where the artist had spoken to women on the open street and asked them if she might photograph their ears. In 1982 Genzken showed her sculpture *Weltempfänger* [World Receiver] which consisted of a big radio on a white pedestal. This work was preceded by the *Hi-Fi Series* of 1979, for which the artist made photographs of advertisements for stereo sets of the time and hung her photographs in frames. In an interview with the photographer Wolfgang Tillmans she said about this in 2003: »I think that photography has a lot to do with sculpture – because it is three-dimensional and because it depicts reality. For example, I have always been able to relate to photography more than to painting. When I was photographing the hi-fi adverts I thought to myself, everyone has one of these towers at home. It's the latest thing, the most modern equipment available. So a sculpture must be at least as modern and must stand up to it. Then I hung the pictures on the wall and put an ellipsoid on the floor and thought, the ellipsoid must be at least as good as this advert. At least as good. That's how good a modern sculpture has to be.«²

Isa Genzken's work draws its vitality from such daring juxtapositions. They are experiments with an open end, because she confronts her works with the outside world, without knowing in advance whether they will stand the comparison. The encounter is not staged, the risk does not have the form of a nicely calculated show, because it could really be the case that the advertisement, the hi-fi tower or the world receiver is more significant than the sculpture lying on the ground. The situation grows more critical with time, because today the assessment might turn out to be different to 25 years ago. It is not at all impossible that neither the sculpture nor the hi-fi tower will endure, but rather the photographs of picture advertisements, which incidentally were made at the same time as the pictures of the so-called Picture Generation in the USA (Louise Lawler, Sherrie Levine, Richard Prince and others). The background to this

¹ Isa Genzken, hg. von Renaissance Society Gallery at the University of Chicago/Portikus Frankfurt am Main u. a., Köln 1992 mit einem Werkverzeichnis der Arbeiten 1976–1992 sowie *Isa Genzken 1992–2003. Ausstellungen, Arbeiten, Werkverzeichnis*, hg. von Museum Abteiberg Mönchengladbach/Kunsthalle Zürich, Köln 2003 mit dem Werkverzeichnis der Arbeiten 1992–2003.

² Isa Genzken, »Ein Gespräch mit Wolfgang Tillmans«, in *Isa Genzken 1992–2003. Ausstellungen, Arbeiten, Werkverzeichnis*, hg. von Museum Abteiberg Mönchengladbach/Kunsthalle Zürich, Köln 2003, S. 135.

¹ Isa Genzken, Renaissance Society Gallery at the University of Chicago/Portikus Frankfurt am Main et al. (eds.), Cologne 1992 and *Isa Genzken 1992–2003. Exhibitions, Works, Catalogue raisonné*, Museum Abteiberg Mönchengladbach/Kunsthalle Zürich (eds.), Cologne 2003

² Isa Genzken, »A Conversation With Wolfgang Tillmans«, in: *Isa Genzken. 1992–2003. Exhibitions, Works, Catalogue raisonné*, Museum Abteiberg Mönchengladbach/Kunsthalle Zürich (eds.), Cologne 2003, pp. 137–138



Empire Vampire III, 3, 2004
Kunststoff, Lack, Metall, Stoff, Samen, Holz /
plastic, laquer, metal, fabric, seeds, wood
180 x 70 x 45 cm



Fischcollage, 2001
Collage
29 x 21 cm

standen sind (Louise Lawler, Sherrie Levine, Richard Prince u. a.). Hintergrund dieser Art Gegenüberstellung (Skulptur – Stereoanlage) ist die bis heute nicht zur Ruhe gekommene Vorstellung, Ideologie oder Hoffnung, dass eine Skulptur (Kunst) bedeutender sei, als ein Hi-Fi-Turm (Produkt) oder etwas Lebendiges (Ohr). Die Frage ist heikel und erinnert einen an einen Kamikaze-Flug: Unterliegt nämlich in der Begegnung mit der Realität da draußen die künstlerische Arbeit (fotografierte Werbung, Readymade-Weltempfänger, Ellipsoide), so ist sie wohl überflüssig.

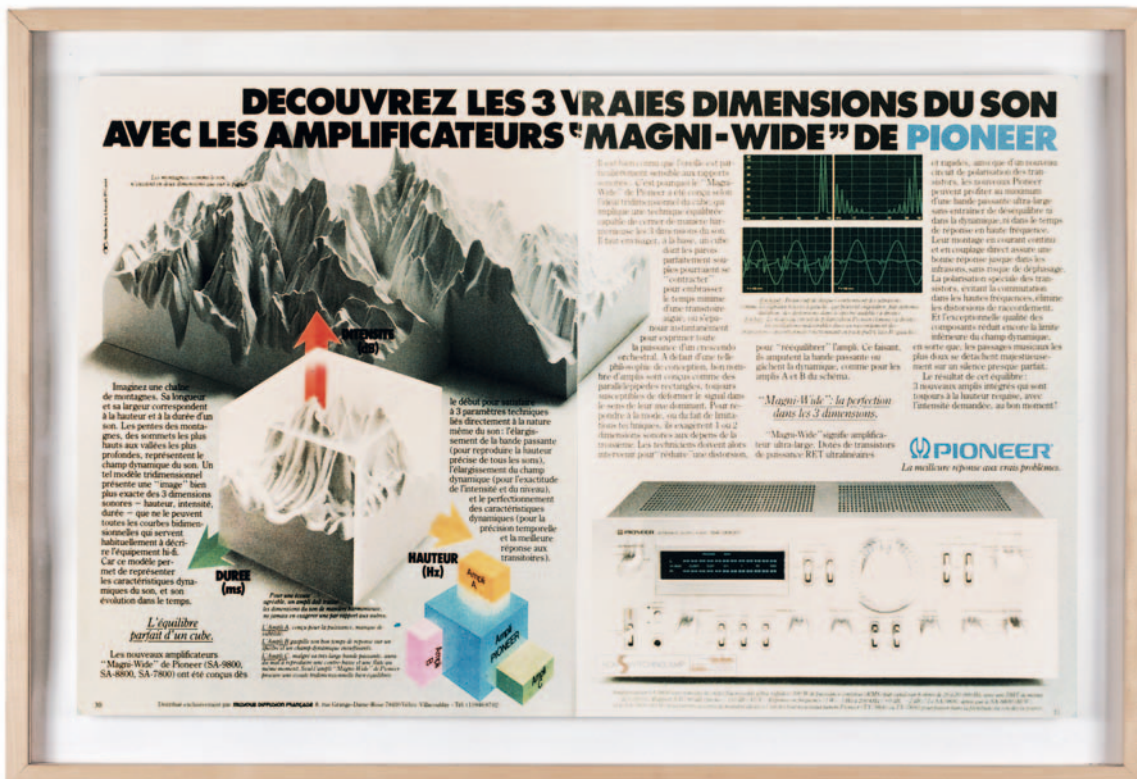
1984 entstehen die ersten Skulpturen, in welchen Genzken die Sprache der Architektur mit jener der autonomen Skulptur konfrontiert. Zu Beginn sind es raumähnliche Objekte aus Gips, ab 1986 aus Beton, die Genzken vom Betrachter entrückt auf Sockeln präsentiert und denen sie exemplarische Namen wie »Bahnhof«, »Haus I«, »Saal«, »1. Kapelle«, »Theater«, »Neubau«, »Halle«, »Tür«, »Dach«, »Flügel« oder »Brunnen« gibt. Ab 1990 kommen die »Fenster« dazu, leere Fensterrahmen aus Beton, später aus Epoxidharz und Stahl, manche auf Sockeln montiert, andere direkt auf den Boden gestellt oder als Außenskulptur installiert. 2000 folgen die Skulptur-Serien »Strandhäuser zum Umziehen«, »Fuck the Bauhaus« und 2001 »New Buildings for Berlin«, die auch als Kommentare zur zeitgenössischen Fassadenarchitektur und dem damit verbundenen Corporate Urbanismus zu verstehen sind. **Alle diese Arbeiten beharren darauf, Skulptur zu sein, mischen sich aber in aktuelle Entwicklungen.** Diese Auseinandersetzung findet einen ersten Höhepunkt 1987 in der Betonskulptur »ABC«, die Genzken für die »Skulptur Projekte in Münster« auf dem Areal der Universität realisiert. Es handelt sich um eine der unvergesslichsten Skulpturen im öffentlichen Raum der letzten Jahrzehnte, sie wurde nach Ende der Ausstellung auf Antrag der Universität sogleich zerstört. »ABC« bestand aus zwei flachen, haushohen Vierecken aus Stahlbeton, auf denen zwei fenster-

kind of juxtaposition (sculpture – stereo set) is the idea, ideology or hope, which still persists, even today, that a sculpture (art) is more significant than a hi-fi tower (product) or something living (ear). It's a risky question to ask and reminds one of a kamikaze flight: if the artwork (photographed advertisement, ready-made world receiver, ellipsoid) is actually defeated out there, it is probably unnecessary.

In 1984 came the first sculptures where Genzken confronted the language of architecture with that of autonomous sculpture. At first they were spatial plaster objects, from 1986 concrete ones, which Genzken presented on pedestals, at some distance from the viewer, and which she gave exemplary names like *Bahnhof* [Railway Station], *Haus 1* [House 1], *Saal* [Hall], *1. Kapelle* [1st Chapel], *Theater* [Theatre], *Neubau* [New Building], *Tür* [Door], *Dach* [Roof], *Flügel* [Wing], or *Brunnen* [Fountain]. From 1990 *Windows* are added: empty window frames of concrete and later of epoxid resin and steel, sometimes mounted on pedestals, sometimes shown directly on the ground or as outdoor sculptures. In 2000 come the sculpture series *Strandhäuser zum Umziehen* [Beach Huts], *Fuck the Bauhaus* and in 2001 *New Buildings for Berlin* which can also be understood as commentaries on the architecture of modern facades and the associated Corporate Urbanism. All these works insist that they are sculptures, even though they are involved in current affairs. This debate reached its first climax in 1987 with the concrete sculpture *ABC*, produced by Genzken for the *Skulptur Projekte in Münster* where she set it up in the grounds of the university. This is one of the unforgettable sculptures in public space during recent decades and after the exhibition it was immediately destroyed, at the wish of the university. *ABC* consisted of two flat, house-high squares of reinforced steel, with two window-like steel frames mounted on them. Like two arcades, *ABC* covered a pedestrian passage near the university library and looked as if it were part

48

Pioneer, 1979
zweitteilige Fotografie, gerahmt/
two-piece photo, framed
92 x 64 cm





Strandhäuser zum Umziehen, 2000
Holz, Papier, Muscheln, Sand, Aluminium /
wood, paper, shells, sand, aluminium
178 x 34 x 35 cm



Strandhäuser zum Umziehen, 2000
Ölackpapier, Holz, Konfetti / lacquered paper, wood,
confetti
173 x 29 x 35 cm



Fuck the Bauhaus, 2000
diverse Materialien / mixed media
193 x 70 x 50 cm

ähnliche Stahlrahmen montiert waren. Wie zwei Arkaden überspannte »ABC« eine Fußgängerpassage neben der Universitätsbibliothek und sah aus, als wäre sie Teil eines zukünftigen Neubaus, der aus unbekanntem Gründen nicht realisiert wurde. Baulich und ästhetisch verband sich »ABC« mit der Universitätsbibliothek, gleichzeitig fragilisierte sie diese Verbindung auf konstruktiver Ebene: Zwei der drei Pfeiler endeten wenige Zentimeter über dem Boden und waren folglich nicht tragend.³ Somit ruhte das gesamte Gewicht der Betonkonstruktion auf einer einzigen Stütze und den Mauern der Bibliothek. Äußerlich stellte sich »ABC« in die Tradition der abstrakten modernistischen Skulptur und des International Style, führte jedoch deren Forderung der Funktionalität ad absurdum. Dasselbe wiederholte »ABC« auch in Bezug auf sich damals etablierende neue Diskurse zur Kunst im öffentlichen Raum, die »Skulptur Projekte in Münster« nicht nur maßgeblich prägten, sondern dort auch weiterentwickelt wurden. Die »Ausstellung« führte nicht nur unterschiedlichste Möglichkeiten der künstlerischen Interventionen vor, sondern sie setzte auch die weit verbreitete Forderung um, dass Kunst im urbanen Raum nicht dekorieren, sondern gesellschaftliche und städtebauliche Funktionen erfüllen sollte. Auch in dieser Hinsicht war »ABC« ein Affront.

Bis Mitte der 1990er Jahre wurde das Werk von Isa Genzken im Kontext von Reduktion, Konstruktion und Minimalismus rezipiert. In den 1990er Jahren begann eine Generation von Künstlerinnen und Künstlern, sich in ihren Arbeiten mit Pop, Film, Design, ihrem Status und ihrer Geschichte auseinanderzusetzen. Sie griff deren Formen, Lebensgefühle und verführerische Rhetorik auf, gab Distanz auf und verschmolz. So waren wir überrascht, ja geradezu begeistert, als wir Ende der 1990er Jahre vor Isa Genzkens sonderbar steifen »Lampen«

of a future new building that had not been completed, for unknown reasons. Structurally and aesthetically, *ABC* blended with the university library, at the same time making this connection fragile on two structural levels: two of the three pillars ended a few centimetres above ground and were obviously not bearing features.³ Consequently all the weight of the concrete construction rested on a single support and the walls of the library. Superficially, *ABC* was part of the tradition of abstract modernist sculpture and the International Style, but it took the demand for functionality to an absurd level. *ABC* also did this in relation to the new discourse about art in public spaces, which was developing at the time and which not only basically shaped the *Skulptur Projekte in Münster* but was also further developed there. The »exhibition« presented a wide range of possibilities for artistic intervention and, at the same time, implemented the widespread demand that art in urban spaces should not merely be decorative but should satisfy social and urban-design functions. In this regard as well, *ABC* was an affront.

Up to the middle of the 1990s, the work of Isa Genzken was seen in the context of reduction, construction and minimalism. In the 1990s a generation of artists emerged, who dealt with pop, film, design – their status and history – in their works. They took on their forms, sense of life and seductive rhetoric, gave up any distance and melded with them. Consequently we were surprised, and indeed enthusiastic, when we found ourselves at the end of the 1990s in front of Isa Genzken's strangely rigid *Lampen* [Lamps], which shone on us in an uncool way. A bit later we discovered the strange columns of glass, reflective foil, photographs and adhesive film, and, downright confused, we took note of the *Schwule Babys* [Gay Babies] (1997), these glowing fetishes of a des-

³ Jan van Adrichem, »Isa Genzkens Arbeiten für den öffentlichen Raum«, in: *Isa Genzken*, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Kunstmuseum Winterthur u. a., München 1988, S. 92–109.

³ Jan van Adrichem, »Isa Genzken's work in public spaces«, in: *Isa Genzken*, Rheinisches Landesmuseum Bonn/Kunstmuseum Winterthur et al., Munich 1988, pp. 92–109.



ABC, 1987
Beton, Stahl / concrete, steel
1485 x 1120 x 40 cm
Installation Skulptur Projekte Münster 1987

Schwules Baby, 1997
Metall, Kunststoff / metal, plastic
122 x 25 x 20 cm



Fenster, 1990
Beton, Stahl / concrete, steel
257,5 x 77 x 38 cm

standen, die uns uncool anleuchteten. Etwas später begegneten wir den eigenartigen Säulen aus Glas, Spiegelfolien, Fotografien und Klebebändern, und geradezu verwirrt nahmen wir die »Schwulen Babys« (1997) zur Kenntnis, diese glänzenden Fetische eines verzweifelten Stadtstreichers, denen MoMA und Designabteilung scheinbar egal waren. Dann trafen wir auf die »Strandhäuser zum Umziehen«, und nichts hielt uns mehr davon zurück, Genzkens Werk zu verehren – natürlich eine Torheit. Die Begeisterung rührte nicht zuletzt daher, dass wir diese Arbeiten im Kontrast zu einer hoch professionalisierten Kunstproduktion wahrnahmen, deren raffinierter Opportunismus uns abstieß. Die Skulptur-Serien »Strandhäuser zum Umziehen«, »Fuck the Bauhaus« und »New Buildings for Berlin« verstanden wir als Kommentare zur zeitgenössischen Architektur, die sich hauptsächlich auf elegante Fassadengestaltung, geschickt verschobene Volumen und elegante Urbanität konzentrierte. 2002 trafen wir bei der documenta 11 auf die 121 Abbildungen, die Genzken zwischen 1989 und 1991 aus dem Magazin »Der Spiegel« ausgeschnitten und kommentarlos auf weiße Seiten geklebt hatte. Dazu kamen der »Spielautomat« (1999/2000), die »Fischcollagen« (2001), die »Architekturcollagen« (2001), die Bilder »Soziale Fassaden« (2002), die Collagen mit den Zeitungsschlagzeilen und 2003 die 22-teilige Skulptur-Serie »Empire/Vampire, Who Kills Death«, die mit dem Neo-Trash-Stil aufräumte. Wir standen vor einem Feuerwerk, dabei blieb aber die Frage unbeantwortet, ob diese Arbeiten »mindestens so gut« waren wie die Sachen da draußen. Wie auch immer, der frische Wind war da – und ist es bis heute.

Denn zum Schluss bleibt etwas anderes übrig, jenseits der Frage nach Minimalismus, »mindestens so gut«, frischem Wind oder treffendem Kommentar: Dysfunktionalität. Kürzlich las ich einen Artikel über einen der besten Pokerspieler der USA, der sehr jung großen Erfolg hatte, dann aber heillos abstürzte. Eine Fotografie zeigt ihn jung und erfolgreich, die zweite von Drogen und Abstieg verwüstet. Dazwischen liegt ein Raum, wo vieles offenbar nicht funktioniert hatte. Da wundere ich mich doch, dass so ein Raum weder in der Kunst noch in der Architektur präsent ist. Natürlich wäre es unsinnig, wenn Kunst und Architektur persönliche Schicksale zum Thema machten, dafür gibt es geeignete Mittel. Und doch scheint mir gerade in Anbetracht von Isa Genzkens Arbeiten der letzten Jahre, dass Kunst und Architektur geradezu obsessiv mit Beherrschen, Gelingen und Glätten beschäftigt sind. Sodass ich heute sagen würde, was übrig bleibt von Isa Genzkens Werk, ist das Beharren auf Dysfunktionalität, wie es »Nichtfunktionieren« thematisiert und aushält, nicht aus Mitleid oder Faszination, sondern weil Dysfunktionalität die große Konstante ist. +

DANIEL BAUMANN ist Kurator, Kritiker und Konservator der Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern. www.denver.ch



ISA GENZKEN
1948 in Bad Oldesloe, Deutschland, geboren. Studium an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg, der Hochschule der Künste, Berlin, der Universität Köln und der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Lebt und arbeitet in Berlin. / Born in 1948 in Bad Oldesloe, Germany. Studied at the University of Fine Arts, Hamburg, the Berlin University of the Arts, the University of Cologne and the Düsseldorf State Art Academy. Lives and works in Berlin.

vertreten von / represented by
Galerie Daniel Buchholz, Köln / Cologne www.galeriebuchholz.de
Neugerriemschneider, Berlin www.neugerriemschneider.com
Galerie Hauser & Wirth, Zürich London www.ghw.ch
David Zwirner, New York www.davidzwirner.com

perate city street-person, for whom the MoMA and the design department were apparently matters of indifference. And then we encountered the *Strandhäuser zum Umziehen* [Beach Huts], and now nothing could hold us back in our adoration for Genzken's work – stupid of us, of course. Our enthusiasm came to a considerable extent from the fact that we saw these works in contrast to a highly professionalised art production, whose clever opportunism offended us. We took the sculpture series *Strandhäuser zum Umziehen*, *Fuck the Bauhaus* and *New Buildings for Berlin* as commentaries on contemporary architecture, which was concentrating mainly on elegant facade designs, cleverly displaced volumes and elegant urbanity. In 2002, at Documenta 11, we then found the 121 pictures that Genzken had cut out of the *Spiegel* magazine between 1989 and 1991 and stuck onto white pages without comment. And there were also the *Spielautomat* [Game Machine] (1999/2000), the *Fischcollagen* [Fish Collages] (2001), the *Architekturcollagen* [Architecture Collages] (2001), the pictures *Soziale Fassaden* [Social Facades] (2002), the collages of newspaper headlines and, in 2003, the 22-part sculpture series *Empire/Vampire, Who Kills Death*, which conclusively dealt with the Neo-Trash style. We found ourselves in front of fire-works, and yet the question was still unanswered as to whether these works were »at least as good« as the things outside. Whatever the case, there was a fresh breeze to be felt, and it can still be felt today.

For in the end, something else remains, beyond the matter of Minimalism, »at least as good« or focused commentaries: dysfunctionality. Recently I read an article about one of the best poker players in the USA, who was very successful at an early age, but then collapsed hopelessly. One photograph showed him young and successful, another devastated by drugs and decline. In between is a space, where clearly not everything had worked out as it should. And I am puzzled that there is no such space in art or architecture. Of course there would be no point in art or architecture taking personal destinies as their theme. There are better genres for that purpose. And yet it seems to me, especially with regard to Isa Genzken's works in recent years, that art and architecture are positively obsessed with control, success and smoothing things over. So much so that today I would say what remains of Isa Genzken's work is its insistence on dysfunctionality, just as it thematises and tolerates »non-functioning«, not out of pity or fascination but because dysfunctionality is the greatest constant. Translated by Nelson Wattie +

DANIEL BAUMANN is curator, critic and conservator at the Adolf Wölfli Foundation of the Kunstmuseum Bern. www.denver.ch

AUSGEWÄHLTE AUSSTELLUNGEN SEIT 2001 / SELECTED EXHIBITIONS SINCE 2001

- 2006 *Sport*, Camden Arts Centre, London (solo)
Galerie im Taxispalais, Innsbruck (solo)
Secession, Wien (solo)
Kunsthalle Kiel (solo)
Strange I've Seen That Face Before, Museum Abteiberg, Mönchengladbach
- 2005 *Isa Genzken: New Work*, David Zwirner, New York (solo)
Kinder filmen, Galerie Daniel Buchholz, Köln / Cologne (solo)
Occupying Space, Sammlung Generali Foundation, Haus der Kunst, München/Munich
Mirage, Alexander and Bonin, New York
Istanbul – Eindhoven, Van Abbemuseum, Eindhoven
- 2004 *Wasserspeier and Angels*, Hauser & Wirth, London (solo)
Let the Bullshit Run a Marathon, Nicole Klagsbrun Gallery, New York
Atomkrieg, Kunsthaus Dresden
Teil 1 Müllberg, Galerie Daniel Buchholz, Köln / Cologne
Eclipse: towards the edge of the visible, White Cube, London
Skulptur. Prekärer Realismus zwischen Melancholie und Komik, Kunsthalle Wien/Vienna
- 2003 Kunsthalle Zürich / Zurich (solo)
The Wrong Gallery, New York (solo)
Empire Vampire Teil II, Neugerriemschneider, Berlin (solo)
Projektraum 3000, Kunsthalle Bonn
50. Biennale di Venezia, Venedig / Venice
- 2002 Museum Abteiberg Mönchengladbach (solo)
documenta 11, Kassel
My head is on fire but my heart is full of love, Charlottenborg Exhibition Hall, Kopenhagen
Artists Imagine Architecture, ICA Galleries, Boston
- 2001 Galerie Daniel Buchholz, Köln / Cologne (solo)
Science Fiction / Hier und jetzt zufrieden sein, AC-Saal (mit / with Wolfgang Tillmans), Museum Ludwig, Köln / Cologne
7. Istanbul Biennale, Istanbul