Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art

Herausgeber: Visarte Schweiz

Band: 115 (2013)

Heft: -: Curators

Artikel: Die Erweiterung des Kuratorenbegriffs : die neue Schnittzone von kuratorischer und künstlerischer Praxis = Extension de la notion de commissaire d'exposition = Verso una nuova concezione del curatore d'arte

Autor: Doswald, Christoph

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-625010

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIE ERWEITERUNG DES KURATOREN-BEGRIFFS

DIE NEUE SCHNITTZONE VON KURATORISCHER UND KÜNSTLERISCHER PRAXIS

Christoph Doswald Aus Sicht meines Berufsstandes – des Kurators – gilt es momentan eine Ausstellung auf keinen Fall zu verpassen: das Re-Enactement von Harald Szeemanns «When Attitudes Become Form», das in der Fondazione Prada in Venedig gezeigt wird.[1] Die Wiederkunft dieser legendären Schau ist ein regelrechtes Vodoo-Unternehmen, das der italienische Ausstellungsmacher Germano Celant zusammen mit Thomas Demand, Rem Koolhaas und dem Getty Research Institute, wo sich Szeemanns Archiv befindet, zu verantworten hat. Der Vodoo-Effekt bezieht sich auf ein Projekt, das Szeemann 1969 in der Berner Kunsthalle organisierte, auf eine Ausstellung, die kaum jemand der polyglotten Jetztzeit-Kuratoren gesehen und erlebt hatte, die aber als Projektionsfläche unterschiedlichster und gerade heute wieder aktueller Themen eine einzigartige Wirkungsgeschichte entfaltet hat.

Etwas mehr als 40 Jahren sind vergangen, seit Harald Szeemann in der Kunsthalle Bern eine wilde Mischung von fast ausschliesslich männlichen Kunstschaffenden – Ausnahmen: Hanne Darboven und Eva Hesse – zusammengetrommelt hat, um damit eine Bilanz damals aktueller Tendenzen zu zeigen. Arte Povera, Happening, Performance, Concept-, Land- und Post-Minimal Art waren vertreten, aber auch Aussenseiterpositionen, die in keine dieser Gruppierungen passten, bzw. überall ein Plätzchen finden konnten. Aus inhaltlicher Sicht wurden so erstmals einige Zeitströmungen gemeinsam präsentiert, die vordergründig divergierende formale Erscheinungsformen aufwiesen, aber eine gemeinsame Haltung bezüglich ihrem starken Bezug zu künstlerischen Arbeits- und Denkprozessen formulierten. Dieses Paradigma der Reflexion und des Prozesshaften liess Szeemann zum einen in das Präfix zum Titel einfliessen – «Live in Your Head» ist ein Hinweis auf die Vollendung des Werkes durch den Betrachter. Zum andern stellte er den herkömmlichen, materialistischen Werksbegriff zur Disposition: Viele Exponate entstanden direkt in den Räumen der Kunsthalle, die sich während des Aufbaus in ein gigantisches Künstleratelier verwandelte. Und einige dieser Werke wurden mit dem Ende der Ausstellung auch wieder zerstört.

Der Katalog als Ausstellungsprojekt

Im Katalog, auf dessen Cover notabene keine Künstlernamen dafür aber der Sponsor genannt werden, sind 69 Positionen vertreten. Die eigentliche Ausstellung ist kleiner geraten: nur gerade 40 Künstlerinnen und Künstler konnten mit Werken gezeigt werden; mehr hätte in den voll gepackten Räumen der Kunsthalle am Helvetiaplatz wohl auch kaum Platz gehabt. Einige Projekte entstanden dezidiert für das Medium der Publikation, so dass auch hinsichtlich dieses Kunstbegriffs von einer Erweiterung gesprochen werden kann.

Obwohl längst nicht alle Ausstellungsobjekte nach Venedig gebracht werden konnten und einige Werke auch nachgebaut werden mussten, liess sich in der Re-Inszenierung in der Fondazione Prada körperlich erfahren, wie dicht Szeemanns Ausstellung als physisches Erlebnis gewirkt haben musste. Der Dialog zwischen den Objekten war manchmal so direkt, dass die Eigenständigkeit der Werke gar nicht mehr erlebbar war, bzw. dass es aufgrund der Material-Ähnlichkeiten ohne Beschilderung kaum gelang, zwischen den einzelnen Künstlerpositionen zu differenzieren. Nicht das Einzelwerk oder ihre Schöpfer standen im Zentrum von Szeemanns Präsentation, sondern die Assemblage, also die Ausstellung selbst. Die Neue Zürcher Zeitung wies zu Recht darauf hin, dass die Inszenierung eigentümlich unorchestriert wirkt. «Die Schau macht auch keine Entwicklung durch und arbeitet auf keine Höhepunkte zu», schreibt Samuel Herzog. «Sie hat etwas von einem Archiv, einem Katalog oder Manifest. Kaum zu

glauben, dass sie von demselben Kurator ausgerichtet wurde, der in seinen späteren Projekten durch einen so ausgeklügelten Sinn für Inszenierung, Entwicklungen und Höhepunkte, Stimmungswechsel und Kontraste auffiel.»[2]

Die Wirkungsgeschichte des Projektes, das später noch in Krefeld (Museum Haus Lange) und London (Institute of Contemporay Arts) gezeigt wurde, ist aussergewöhnlich und bis zu einem gewissen Teil auch Harald Szeemanns späterem Werdegang geschuldet. Am Anfang stand kein Skandal: «Life in Your Head» verunsicherte aber trotzdem das konservative Berner Milieu, das in der Ausstellung – obwohl eigentlich kaum wirklich politische Statements enthalten waren – den gesellschaftskritischen Spirit der 1968er Generation zu erkennen glaubte. Die armen Materialien, die anti-repräsentative Inszenierung, das performative Moment waren an sich schon Statement genug, um Kunst-Traditionalisten zu provozieren. Szeemanns Mutter hatte ihren Sohn schon mehrmals gewarnt, dass es nach seinem Engagement in der Kunsthalle nicht so leicht sein würde, eine neue Anstellung zu finden. «Ich bekomme ständig diese schrecklichen Telefonanrufe», berichtete sie dem Sohn und riet eindringlich: «Du musst aufhören mit diesen unverständlichen Ausstellungen.»[3]

Richtig zur Sache ging es – wen wundert's – erst, als die Kunst in den öffentlichen Raum vordrang. Daniel Buren wurde arrestiert, als ihn die Polizei beim Anbringen von Farbstreifen in der Berner Innenstadt erwischte. Als schliesslich zwei Schweizer Schriftsteller in einer «wilden», nicht von Szeemann initiierten Aktion vor der Kunsthalle ihre Militäruniformen verbrannten, eskalierte die Situation. Die anfänglich einigermassen desinteressierte öffentliche Meinung kippte wegen dieser militärkritischen Performance ins Negative. Und rechtskonservative Bauern deponierten kurzerhand über Nacht einen Wagen voller Mist vor dem Eingang zur Kunsthalle. Darauf die Mutter: «Du könntest so viele Berner Maler bei ihrer Karriere unterstützen; stattdessen ziehst Du Deinen eigenen Namen durch den Schmutz.»

Vom geistigen Gastarbeiter zum diplomierten Kurator

Mit «Live in Your Head» endet auch Harald Szeemanns bürgerliche Existenz als Arbeitnehmer. Wie seine Mutter befürchtet hatte, fand und suchte der Kunsthistoriker nach seiner Demission im Sommer 1969 keine feste Anstellung in einer Institution, sondern schuf sich mit der «Agentur für geistige Gastarbeit» eine eigene, künstlerähnliche Existenzform. Das prozesshafte Vorgehen, das in der Attitüden-Ausstellung als laborhafte kuratorische Versuchsanordnung erprobt wurde, perfektionierte Szeemann zum prägenden Stil: Kunstschaffende zu einem Projekt einzuladen, sie mit einer Fragestellung zu konfrontieren und, darauf basierend, gemeinsam eine Ausstellung zu kreieren. Das sahen die Künstler nicht unkritisch; Daniel Buren etwa vermerkte 1972 anlässlich von Szeemanns «documenta 5»: «Immer mehr tendiert der Gegenstand einer Ausstellung dazu, nicht mehr die Ausstellung von Kunstwerken, sondern die Ausstellung der Ausstellung zu sein. Hier ist es die Equipe der Documenta, gesteuert von Harald Szeemann, die ausstellt (die Werke) und sich präsentiert (die Kritik). [...] Damit trifft es zu, dass sich die Ausstellung als ihr eigener Gegenstand und ihren eigenen Gegenstand als Kunstwerk aufdrängt.»[4]

Szeemann bezeichnete sich in der Folge auch dezidiert nicht mehr als Kurator, sondern als Ausstellungsmacher. Der Macher der Ausstellung, der damit selbstredend eine kreative Funktion einnimmt, ersetzt den Kurator, dessen Funktion die Pflege und, etymologisch gelesen, auch die Vormundschaft über das Kunstwerk einschliesst. Wie auch immer man den Berufsbegriff in der Aera vor Szeemann deutet: Er wies immer stark administrative Züge auf. Szeemann hingegen «legte in seiner langen Tätigkeit subjektive Konzepte wie künstlerische Schöpfungen vor, betrieb also das Herstellen einer Ausstellung ähnlich wie das Verfertigen eines Kunstwerks. [...] Der

EXTENSION DE LA NOTION DE COMMISSAIRE D'EXPOSITION

Le commissaire d'exposition bernois Harald Szeemann avait conçu en 1969 « Live in Your Head. When Attitudes Become Form », une exposition qui marque à bien des égards un changement de paradigme. Quarantequatre ans plus tard, la présentation légendaire Arte povera, Post-Minimal et Happening est reprise à Venise à la Fondazione Prada. La réalité de l'exposition sent étonnament le renfermé, et l'effet de la présentation doit se comprendre dans le contexte de la formation de légende posthume, de l'activité ultérieure de Szeemann comme directeur de la «documenta 5» et commissaire d'exposition d'autres expositions pionnières.

En raison de conflits et de divergences dans le contexte des expositions, Szeemann démissionna de sa position de directeur de la Kunsthalle de Berne la même année et devint commissaire d'exposition indépendant. Pour la profession, cet acte d'émancipation est une démarche fondamentale vers une nouvelle identité. Le commissaire d'exposition est partie du processus créateur, il est – en collaboration avec les artistes – lui-même auteur, créateur d'expositions. Cette nouvelle compréhension de la tâche curatoriale a évolué vers la fin des années 1990 pour devenir finalement un cursus de formation dans plusieurs hautes écoles.

Ausstellungsmacher ist mit Szeemann und vielleicht mit Pontus Hultén zum Gestalter von eigenen Visionen [...] geworden», kommentiert der Kunsthistoriker Oskar Bätschmann.[5]

Seit Szeemann mit seinen Projekten eine grössere Öffentlichkeit erreichen konnte – notabene mit der epochalen «documenta 5» (1972), der «Junggesellenmaschine» (1975) und mit dem «Hang zum Gesamtkunstwerk» (1983) – ist sein Einfluss auf die Paradigmen des Ausstellungsmachens von allergrösster Bedeutung. Waren Kuratoren bis in die 1980er Jahre hinein noch ausschliesslich Kunsthistoriker, die sich nach ihrem Studium eine museologische Spezialisierung angeeignet hatten, so entstand in der Folge ein gänzlich neues Berufsbild und daraus ein neues Ausbildungsangebot. Beispielhaft für Europa ist das 1994 von Saskia Bos ins Leben gerufene De Appel Curatorial Training Programme, das in Europa eine Pionierrolle einnimmt. In den USA entstand bereits 1990 das Center for Curatorial Studies (CCS) am Bard College in Annandale-on-Hudson, einem Städtchen 200 Kilometer nördlich von New York. Mit der üblichen Verspätung wurden schliesslich Kuratoren-Ausbildungs-Programme auch in der Schweizer Bildungslandschaft eingeführt. Verstand sich Szeemann noch als Autodidakt mit grossem Bildungs- und Erfahrungshorizont, werden heute Ausstellungsmacherinnen und Ausstellungsmacher in kurzen Diplomlehrgängen nach der Bologna-Doktrin geformt.

Ausstellungskünstler vs. Kunstmarktkünstler

Wie sich die Normierung des Berufsstandes auf die Qualität der Ausstellungen auswirkt, bleibt abzuwarten. Sicher ist aber, dass sich – mit Szeemann als Pionier – das Verhältnis von Künstler und Kurator entscheidend verändert hat. In diesem Zusammenhang können wir auch eine neue Dichotomie in der Kunstproduktion konstatieren: Es werden zwar weiterhin viele Kunstwerke herkömmlicher Machart hergestellt, die in den kommerziellen Handel gehen können – Skulpturen, Bilder, Fotografien, Videos, Zeichnungen, etc. Es entstehen aber auch immer mehr Kunstwerke, die nur für ganz bestimmte, genau definierte Rahmenbedingungen geschaffen werden. Häufig geht der Anstoss von einem kuratorischen Projekt aus. Kuratoren laden Kunstschaffende ein, betrauen sie mit einer bestimmten Fragestellung, stellen einen klar definierten räumlichen wie finanziellen Rahmen zur Verfügung. Das Werk entsteht so gewissermassen nur durch den kuratorischen Input und manifestiert sich ausschliesslich im vorgegebenen Kontext. Deshalb ist auch eine Re-Animation wie sie in Venedig praktiziert wurde, problematisch. Sie zeigt die Grenzen dieses neuen Werkbegriffs auf – ein Werkbegriff notabene, der eine schleichende Auflösung der Urheberschaft mit sich bringt, und die von Aufklärung und Moderne so hart erkämpfte Autonomie des Artefakts wie des Künstlers in Frage stellt.

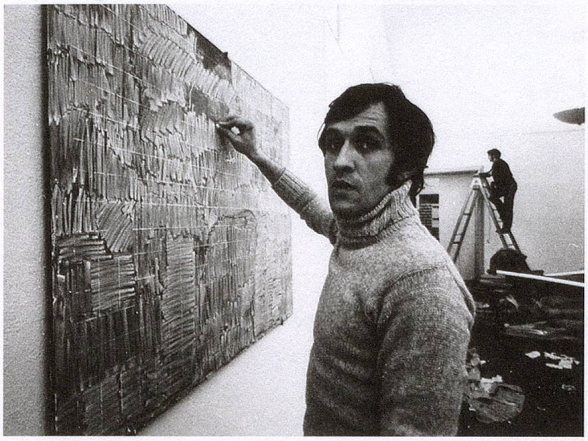
Letztlich findet durch die Zusammenarbeit zwischen Kurator und Künstler eine Verschiebung der Auftraggeberschaft statt – vom repräsentationsbewussten Adligen, Politiker, Kirchenfürsten oder Industriellen zum ambitionierten und kunstgeschichtlich versierten Ausstellungsmacher. Gerade die 1960er und 1970er Jahre können hinsichtlich dieser Verschiebung als exemplarisch bezeichnet werden. In dieser Umbruchsperiode wurden neue Formate erfunden, erprobt und verfeinert. Und in diesem Zeitraum entsteht eine neue, autorenschaftliche Vorstellung vom Ausstellungsmacher, die in einem sich wandelnden Ausstellungsbetrieb und mit der steigenden Bedeutung von Wechselausstellungen selbstredend ein fruchtbares Arbeitsfeld vorfindet.[6]

Mit Szeemanns anfänglich nicht ganz freiwillig bezogenen Rolle als «unabhängiger Kurator» kam zudem eine weitere, neuartige Schnittstelle zum Tragen: die Verbindung zwischen Institution, Kurator und Künstler. Der freie Kurator versteht sich als Fürsprecher, als Vermittler und Brückenbauer zwischen den beiden Kompetenzen, zwischen der Institution einerseits, mit ihrem auf Effizienz und Pro-

VERSO UNA NUOVA CONCEZIONE DEL CURATORE D'ARTE

Quando, nel 1969, allestì la mostra «Live in Your Head. When Attitudes Become Form», il curatore bernese Harald Szeemann segnò per molti versi un cambio di paradigma. A distanza di 44 anni la Fondazione Prada di Venezia ripropone la leggendaria esposizione che riuniva arte povera, arte postminimalista e happening. Oggi, nel suo rifacimento fedele, la mostra sembra curiosamente antiquata. L'efficacia della presentazione dev'essere valutata in una prospettiva di leggenda postuma e alla luce delle attività successive di Szeemann, quale direttore di «documenta 5» e curatore di altre importanti esposizioni.

La mostra suscitò conflitti e divergenze di opinione tanto che nello stesso anno Szeemann si dimesse dalla carica di direttore della Kunsthalle di Berna e si lanciò come curatore indipendente. Per la categoria professionale, quest'atto di indipendenza fu un passo fondamentale verso una nuova concezione della figura del curatore, che è ora visto come parte del processo creativo, assurgendo – in collaborazione con gli artisti – a autore o creatore di mostre. Partendo da questa nuova concezione dell'attività curatoriale, alla fine degli anni 1990 varie scuole universitarie hanno sviluppato corsi e percorsi di studio specifici.



1
Daniel Buren, Affichages sauvages, 1969, «When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013», Venice, 1 June–3 November 2013.
Photo: Attilio Maranzano
Courtesy: Fondazione Prada

2
Alighiero Boetti working on La Luna, 1969, «When Attitudes Become Form», Kunsthalle Bern, 1969.
Photo: Shunk Kender
© Roy Lichtenstein Foundation

3
Blick in die Ausstellung «When Attitudes Become Form» From left to right Model (Ghost) Medicine Cabinet, 1966; Street Head II (Pear), 1960 and Pants Pocket with Pocket Objects, 1963 by Claes Oldenburg Kunsthalle Bern, 1969.
Photo: Siegfried Kuhn
© StAAG / RBA

duktivität ausgerichteten Betrieb und dem Kunstschaffenden andererseits, und dessen individualistischen Bedürfnissen und Forderungen. Der gute und erfolgreiche Kurator muss eine fruchtbare Lösung dieses Zielkonfliktes finden, der sich nahezu immer beim Projektieren einer Ausstellung zwischen den beiden Partnern (Institution, Künstler) einstellt. Aus Sicht des Kurators sind die Hilfestellungen vielfältig – Szeemann nannte das Tätigkeitsfeld mir gegenüber lapidar «von der Idee bis zum Nagel». Gemeint war eine Berufstätigkeit, die sowohl kreativ-intellektuelle wie praktische Fähigkeiten verlangte.

Der Ausschluss aus dem Paradies als Genese des modernen Kuratorentums

Es ist eine Überlegung wert, was passiert wäre, wenn Harald Szeemann die Kunsthalle Bern nicht hätte verlassen müssen. Gut möglich, dass dann seine Karriere nicht diese grossartige Wendung genommen hätte. Denn es ist äusserst wahrscheinlich, dass erst der Ausschluss aus dem Paradies zu einer Radikalisierung seiner Tätigkeit geführt hat. Während der institutionelle Rahmen mit seinen Ritualen der Präsentation der Kunst gewissermassen eine selbstverständliche Form liefert, ist der freie Kurator angehalten, diese immer wieder neu zu erfinden oder sie zumindest so zu variieren, dass sie eine frische Sicht auf die Themen und Artefakte ermöglicht.

Diese Kunst des Ausstellens[7] hat sich seit 1969 zu einer eigenständigen Disziplin entwickelt, die vor allem von nichtinstitutionellen Impulsen, also von Innovationen der freien Kuratoren getragen worden ist. Als wesentlicher Treiber dieser Entwicklung fungieren die Biennalen, Triennalen und Kunstmessen (sic!), wo permanent neue Formate erprobt werden. Während Institutionen wie Galerien, Museen, Kunsthallen oder auch Privatsammlungen einen relativ eng gesteckten Rahmen aufweisen, sind temporäre Plattformen viel freier in ihrem Handlungsrahmen. Weil den temporären Ausstellungen ein permanenter Rahmen fehlt, ist es unabdingbar, dass sie sich mit jedem Mal wieder neu erfinden. In diesem Regelkreis hat der autorenschaftlich agierende Kurator sein wichtigstes Tätigkeitsfeld gefunden. Im Dialog mit den Kunstschaffenden werden an dieser Schnittstelle die Grenzen des Werks- und Ausstellungsbegriffs ausgedehnt. Die so entstehenden Werke weisen häufig eine temporäre Existenz auf und haben wenig gemeinsam mit den klassischen Formaten, wie sie weiterhin für den Kunstmarkt entstehen. Es wird eine grosse Herausforderung sein, diesen neuen Dualismus zu überwinden, die Kunst und die Kuratoren wieder heimzuholen ins Paradies der klaren Berufsbilder. – Aber vielleicht ist das auch gar nicht nötig.

1 *Germano Celant (Hg.),* When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013, *Ausst.-Kat, Fondazione Prada, Venice/Progetto Prada Arte, Milano 2013.*

2 *Samuel Herzog, «Es war einmal eine grosse Behauptung», in:* Neue Zürcher Zeitung, *22. Juli 2013, S. 31.*

3 *Die Briefe der Mutter wurden in Venedig ausgestellt; sie sind Teil des Szeemann-Archivs, das sich im Getty Research Institute in Los Angeles befindet.*

4 *Daniel Buren im Katalog zur documenta 5, zitiert nach Oskar Bätschmann,* Ausstellungskünstler, *DuMont, Köln 1997, S. 222.*

5 *Ebd., S. 223.*

6 *Vgl.: ICOM Schweiz – Internationaler Museumsrat (Hg.),* Museumsberufe in der Schweiz, Anforderungsprofile, *Zürich 2010.*

7 *Vgl. hierzu das gleichnamige Buch, das eine Tagung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart von 2001 dokumentiert: Hans Dieter Huber/Hubert Locher/Karin Schulte (Hg.),* Die Kunst des Ausstellens, *Hatje/Cantz, Ostfildern 2002.*