

# Harald Szeemann : natürliches Pathos (1933-2005) = natural Pathos (1933-2005)

Autor(en): **Bezzola, Tobia / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 73: **Collaborations Ellen Gallagher, Anri Sala, Paul McCarthy**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680238>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## NATÜRLICHES PATHOS

# HARALD SZEEMANN

TOBIA BEZZOLA

(1933–2005)

Anfang der 60er Jahre war Harald Szeemann klar, dass Bewegungen der Kunst längst auch die Arbeit ihrer Betreuer hätten verändern müssen. Ausstellungen fragten immer wieder: «Was ist Kunst?» Die Kunst fragte sich längst: «Was ist eine Ausstellung?» Eine Kunst, die seit Futurismus und Dada mit ihrer Geschichte, und seit Duchamp und Picabia mit Geschmack und ästhetischem Urteil gebrochen hatte, verlangte neue Weisen der Vermittlung. Historische und ästhetische Zugriffe wurden ihr nicht mehr gerecht. Zudem war ein Ausstellungsbetrieb herangewachsen. Nun unterschieden sich Museumsleiter – wie Manuel Gasser in der *Weltwoche* schon 1952 feststellte – kaum noch von Theater- und Revuedirektoren, Kino- und Zirkusbesitzern und was der öffentlichen Schausteller mehr sind. Indem sich in der Nachkriegszeit ein avantgardistisch verflüssigter Kunstbegriff durchsetzt und die ahistorischen und anästhetischen Avantgarden den Spielplan des Kunstbetriebs zunehmend besetzen, verschwimmen die Be-

---

TOBIA BEZZOLA ist Kurator am Kunsthaus Zürich.

rufsbilder. Eine neue Schaustellerei wird institutionell möglich. An die Seite des historisch gebildeten Konservators – Hüter der Schätze – und des ästhetisch gebildeten Kritikers – Hüter der Schwelle – tritt eine neue Figur: der ahistorisch und geschmacksungebunden agierende Inszenierer, ein *metteur en scène*, ein reiner Aussteller, oder, wie man seit den 70er Jahren sagt: ein «Ausstellungsmacher». Harald Szeemann hat diese Neudefinition des Metiers des Organisators von Ausstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts fast im Alleingang in Theorie und Praxis vorangetrieben.

Der «gesunde Hang zum Exhibitionismus», den er sich gern selbst nachsagte, reichte dazu noch nicht aus. Der Bruch der Kunst mit ihrer Geschichte und mit der Ästhetik erforderte ein neues Prinzip der Auswahl und der Präsentation. Szeemann, noch Student der Kunstgeschichte, fand es für sich in den 50er Jahren in der Auseinandersetzung mit den drei «Initialgesten» der Moderne: Kandinsky, Malewitsch, Duchamp. Als das Gemeinsame so

unterschiedlicher Kunstrevolutionen identifiziert er das Prinzip der «Intensität». Die Intensität der Kreation, statt der Stilqualität der Produkte, ist für Szeemann fortan letztmögliche Basis des Urteils über Kunst, der Auswahl und der Präsentation von Kunst. Eine subjektive, sinnlichkeitsgeleitete «Erregungslogik» löst die allgemein verbindliche Verstandeslogik ab. Weder historische noch ästhetische Gründe und Argumente sind gefragt, gesucht wird vielmehr die unmittelbare Übertragung intensiver Erlebnisse. (Theoriegeschichtlich gesehen ein Rückgriff auf eine reiche Tradition der Enthusiasmus-Ästhetik, und gewiss kein Zufall, dass ein Mann des Theaters diese in der bildenden Kunst wieder aktualisiert.) Die damit implizierte «Hypersubjektivität» rettet den absoluten und utopischen Anspruch der Avantgarde ins Refugium der «individuellen Mythologie». Der von Intensitätserlebnissen inspirierte und begeisterte Beobachter der Kunst löst sich von der Bindung an die akademische Historie, die dem traditionellen Konservator die Prinzipien seiner Auswahl und seiner Kommentierungen vorgibt. Er löst sich auch von Bünd-

nissen und Bekenntnissen – zu einem Stil, einer Schule, einem Künstler (was dem Kritiker seine Autorität kraft Intimität verschafft hatte). Er löst sich von der Bindung an die Stilkunst überhaupt. Öffnungen, nicht nur zu abwegigen kulturellen Produktionen hin, sondern zu überhaupt fast jeder enthusiastischen und enthusiastierenden menschlichen Tätigkeit, werden möglich. Der Kosmos des Ausstellbaren wird grenzenlos, bis hin zur «Obsession» – so Szeemanns Selbstbeschreibung –, «Dinge zu zeigen, die es eigentlich gar nicht gibt».

Harald Szeemann hat fast fünfzig Jahre lang Ausstellungen organisiert. Das Werk – so kann man es getrost nennen – zerfällt dabei in drei Teile. In den 60er Jahren erarbeiten die Ausstellungen an der Kunsthalle Bern den Fonds einer neuen Methodologie und einen enormen Fundus an Wissen, Ressource für alles Spätere. Das in Bern Geleistete findet 1972 in der Documenta 5 seine Synthese: Dazu gehören die Öffnung gegenüber der Kunst von Aussenseitern (Bildneri der Geisteskranken/art brut/«Insania pingens», 1963), gegenüber der Volkskunst («ex voto», 1964), gegenüber der Kommerz-, Populär- und Triviale Kultur («Science Fiction», 1967) sowie ein Interesse für verschrobene Individualisten abseits und jenseits der Stilkunst (wie Etienne Martin, 1964). Und dazu gehört vor allem, in Einklang mit der Werkauffassung der damals jüngsten Generation, dass Werke überhaupt erst für einen Ausstellungsraum, im Ausstellungsraum, als Ausstellung geschaffen werden («12 Environments», 1968; «When Attitudes Become Form», 1969), sowie dass begleitende Happenings und Performances die Ausstellung zum permanenten Ereignis machen.

Im Anschluss an den Documenta-Rummel zieht sich Szeemann ins Tessin zurück. Dort erfindet er für sich das Metier des selbständigen Ausstellungsmachers. Er gründet dazu in pataphysischem Unternehmergeist das Vehikel der «Agentur für Geistige Gastarbeit» im Dienste des (imaginären) «Museums der Obsessionen». Die Agentur beauftragt fortan ihren einzigen Mitarbeiter, Harald Szeemann, spekulative Ausstellungskonzepte zu entwickeln, mit immensem Forschungsaufwand Material zu sichten und im Archiv der Agentur zu sichern, alsdann eine internationale Tour zu organisieren und die Ausstellung schliesslich an jeder Station bis zum letzten Nagel selbst einzurichten und zu promoten. Dabei entsteht eine neue Art von Ausstellung. «Ich konnte den Museen und Kunsthallen natürlich nicht einfach eine weitere Duchamp-Ausstellung oder so etwas anbieten; darauf konnten sie ja auch noch selbst kommen...» Die neue Organisationsform erlaubt es vielmehr, neue, im Rahmen eines traditionellen institutionsverankerten Ausstellungswesens nicht denkbare Konzepte tatsächlich zu realisieren. Und Szeemann dehnt in der Folge das Medium bis an die Grenze. Er geht thematisch-historische Komplexe auf der Basis akribischer Recherche mit den Mitteln der assoziativ-poetischen Inszenierung von Artefakten, Dokumenten und Kunstwerken an und nimmt für dieselben eine poetische Kraft und eine Wahrheit ganz eigener Art in Anspruch. «Grossvater» (1974), «Junggesellenmaschinen» (1975) und «Monte Verità» (1978) definieren den Typus.

Die dritte Karrierephase ist geprägt von regelmässigen Engagements am Kunsthaus Zürich und einem nomadischen Leben mit weltweiten Gastspie-

len als bekanntester Meister einer von ihm erfundenen Zunft. Es entstehen beinahe hundert Ausstellungen in Dutzenden von Ländern. In den 80er Jahren steht die auratische Inszenierung grosser Skulpturenausstellungen – gern in erstmals für die Kunst erschlossenen Räumen – im Vordergrund («De Sculptura», 1986; «Zeitlos», 1988; «Einleuchten», 1989). Bevor er damit als Skulpturenregisseur selbst wieder in Stil und Geschmack zurückverfällt, bringen die 90er eine erneute Anarchisierung: Sie äussert sich als Öffnung gegenüber der allerjüngsten Kunst, auch nichtwestlicher Provenienz, sowie als Rückkehr zur spektakulär ahistorischen Aufbereitung kulturhistorischer Themen («Visionäre Schweiz», 1991; «Austria im Rosennetz», 1996; «Geld und Wert – Das letzte Tabu», 2002; «Visionäres Belgien», 2005).

Als «Verzauberung auf Zeit» charakterisierte Szeemann einmal den Zweck seines Tuns. Verzauberung ist Sache eines Zauberers, und ein solcher muss viele Talente vereinen. «Natürlich habe ich mich geängstigt, ob ich das alles mal zusammenbringen kann...», bemerkte er im Rückblick auf die Jugendjahre, wo er in Bern und Paris gleichzeitig als Schauspieler, Autor, Regisseur, Bühnenbildner, Werbegrafiker und Kunsthistoriker beschäftigt war. Wie bei jedem guten Zauberer erschienen seine Fähigkeiten immer unbeschränkt. Die Ausstellungen unterschieden nicht nur mit Verstand und Urteilskraft, sondern vor allem führten sie mit Witz und Scharfsinn das Unterschiedene überraschend wieder neu zusammen. Szeemann stellte schlagfertig aus; mit präzisiertem Plan zwar, aber es war nie zu spät oder zu anstrengend, auf eine neue Situation oder einen besseren Einfall mit einer

überraschenden Volte zu reagieren. So viel Kontrolle bei so viel Lässigkeit erfordern viel Energie, ein gutes Gedächtnis, grosse Geduld und vor allem ein grosses Herz: um jahrzehntelang in einem zuweilen auch lästigen und albernen Betrieb immer geradeaus, über die Köpfe von Intriganten und Schmeichlern hinweg, voll Liebe und Hingabe nur auf die Sache zu blicken; sich mit Fehden und Bestechungsversuchen nicht abzugeben, den Alleingang in völliger Unabhängigkeit und

ohne Sicherheitsnetz, unerschrocken, geschickt und mutig bis ans Ziel zu gehen. Harald Szeemann hatte dieses grosse Herz. Und daraus floss in Hunderte von Ausstellungen ein, was er von Anfang an immer selbst gesucht hatte und seine Inszenierungen zu schaffen verstanden: «natürliches Pathos».

Die Zitate stammen aus fünf mehrstündigen, unpublizierten Interviews, die Roman Kurzmeyer und der Verfasser im Sommer 1996 mit Harry Szeemann führten.

Im Herbst 2005 erscheint der Band: *Harald Szeemann, with / by / through / because / towards / despite. Catalogue of all Exhibitions*, hg. v. Tobia Bezzola und Roman Kurzmeyer, ca. 800 S. und 1000 Ill., Edition Voldemeer, Zürich, und Springer Verlag, Wien, New York.

## NATURAL PATHOS

# HARALD SZEEMANN

TOBIA BEZZOLA

(1933–2005)

By the beginning of the sixties, Harald Szeemann knew that art movements should long since have exerted an influence on the work of its agents as well. Exhibitions were always asking, "What is art?" But art had already taken the lead by asking, "What is an exhibition?" Art, which had broken with its history since Futurism and Dada, and with taste and aesthetic judgment since Duchamp and Picabia, required new modes of transmission. Historical and aesthetic avenues of approach no

TOBIA BEZZOLA is a curator at the Kunsthaus Zürich.

longer sufficed. And exhibition operations were burgeoning. One could hardly distinguish anymore between the director of a museum and theater and vaudeville directors, movie and circus owners and, in fact, showmen in general, as Manuel Gasser observed in the *Weltwoche* back in 1952. After the war, the avant-garde meltdown of the concept of art took center stage and an ahistorical and anesthetic avant-garde increasingly monopolized the repertoire of art institutions, hence blurring job descriptions in art and paving the way for new forms of institutional presentation. A third figure merged

alongside the historically trained curator—guardian of the treasure—and the aesthetically trained critic—guardian of the threshold: the ahistorical, taste-independent presenter, the *metteur en scène*, the pure exhibitor or the "exhibition maker," as it has been called since the seventies. Almost single-handed, Harald Szeemann advanced and redefined both the theory and practice of organizing exhibitions of modern and contemporary art in the second half of the twentieth century.

This achievement required more than the "healthy penchant for exhibitionism," which he often ascribed to

himself. The rupture between art and its history and aesthetics called for a new principle of selection and presentation. Szeemann found one for himself in the fifties while studying art history and especially the three "initial gestures" of modernism: Kandinsky, Malevich, and Duchamp. He identified the principle of "intensity" as the common factor in these extremely divergent artistic revolutions. From then on, Szeemann's ultimate criterion for judging, selecting, and presenting art was the intensity of creation rather than the stylistic quality of the products. A subjective, sensually motivated "logic of excitement" replaced the generally binding logic of reason. Neither historical nor aesthetic explanations and arguments were in demand but rather the immediate communication of intense experiences. (In terms of the history of ideas, this signifies a return to the rich tradition of an aesthetics of enthusiasm and it is most certainly no accident that a man of the theater updated this tradition in the fine arts.) This implied "hyper subjectivity" rescued the avant-garde's utopian claim to the absolute by offering the refuge of "individual mythologies." The observer of art, inspired and enthused by the intensity of experience, loosened his ties to academic history, which hitherto dictated the principles of selection and analysis for traditional curators. He also loosened his ties to the alliances and commitments—to a style, a school, an artist (an intimacy that had lent the critic authority). In fact, he broke all ties with art styles. The embrace not only of deviating cultural productions but of practically every enthusiastic and enthusing human activity became possible. The universe of things that can be exhibited became

unbounded to the point of becoming "obsessed with showing things that don't actually exist"—as Szeemann himself described it.

Harald Szeemann organized exhibitions for close to fifty years. His oeuvre—a well-deserved designation—can be divided into three phases. The exhibitions of the sixties at the Kunsthalle Bern led to a new methodology and the acquisition of an enormous inventory of knowledge, providing the resources for everything that was to follow. The achievements in Bern found their synthesis at Documenta 5 in 1972: these included the recognition of art by outsiders ("Bildneri der Geisteskranken—Art Brut—Insania pingens," 1963), folk art ("ex voto," 1964), the products of commerce and popular culture ("Science Fiction," 1967) as well as interest in eccentric characters positioned beside and beyond official styles ("Etienne Martin," 1964). Above all, it meant embracing the approach of young art practitioners in those days, who pioneered the creation of art specifically for or in exhibition spaces ("12 Environments," 1968; "When Attitudes Become Form," 1969) as well as the attendant Happenings and Performances, which turned the exhibition into a nonstop event.

Following the brouhaha of Documenta 5, Szeemann retired to Ticino and there invented his own profession as an independent exhibition maker. In a spirit of pataphysical enterprise, he founded the "Agency for Spiritual Guest Labor" as a subsidiary of the (imaginary) "Museum of Obsessions." The agency commissioned its one employee, Harald Szeemann, to work out speculative proposals for exhibitions, to conduct extremely elaborate research and file it in the archives of the

agency, to organize an international tour, and, finally, to install and promote the entire exhibition at every stop of the tour. The outcome was a new kind of exhibition. "I couldn't simply offer museums and kunsthallen another Duchamp exhibition or something like that; they could come up with such an idea themselves..." The new form of organization enabled him to implement new ideas that would have been inconceivable within the context of traditional, institutionally defined exhibition operations. Szeemann proceeded to push the medium to extremes. Meticulous study of selected themes and historical issues fed into his associative and poetic scenarios of artifacts, documents, and works of art, in turn requiring them to generate great poetic power and a distinctive truth of their own. "Grossvater" (1974), "Junggesellenmaschinen" (1975), and "Monte Verità" (1978) have become classical exemplars of this entirely new type of exhibition.

The third phase of Szeemann's career is marked by regular productions at the Kunsthau Zürich and the life of a nomad with guest performances all over the world as the most famous master of the guild he had himself invented. He chalked up close to 100 more exhibitions in dozens of countries. The eighties saw large-scale, aurally mounted exhibitions of sculpture, often inaugurating new spaces for art, as in "De Sculptura" (1986), "Zeitlos" (1988), and "Einleuchten" (1989). But the director of sculpture did not lapse into style and taste; instead the nineties saw a renewed period of anarchy, thanks once again to the unabashed embrace of the most recent art—not only from the West—as well as a return to the spectacular ahistorical



Harry Szeemann in seinem Archiv in Tegno, Tessin / in his archives in Tegno, Ticino, Switzerland. (PHOTO: ANDREA STAPPERT)

treatment of cultural and historical issues, as in "Visionäre Schweiz" (1991), "Austria im Rosennetz" (1996), "Geld und Wert—Das letzte Tabu" (2002), and "Visionäres Belgien" (2005).

Szeemann once described his purpose as "enchantment pro tem." Enchantment is the job of a magician and magicians must be possessed of many talents. "Obviously I worried about being able to bring everything together," he remarked, looking back on his early years in Bern and Paris, when he was working simultaneously as an actor, writer, director, stage-set designer, commercial artist, and art historian. Like a good magician, his skills always seemed unlimited. The exhibitions not only revealed and refined distinctions with intelligence and discriminating

verve; they also wittily and wisely showed a startling unity of the discrete. Szeemann was not only sharp but also quick-witted; though his plans were always precise, it was never too late or too laborious to react to a new situation or a better idea with astonishing dexterity. So much control and so much nonchalance require substantial energy, a good memory, exceptional patience, and, above all, a big heart—in order to succeed for decades in an occasionally annoying and sometimes even inane art world, immune to intrigues and flattery, fully and lovingly focusing on subject matter alone, oblivious to feuds and attempted bribery, walking a solitary path in complete independence and without a safety net, fearlessly, skillfully, courageously pursuing his

aims. Harald Szeemann had a large heart and, into hundreds of exhibitions, flowed what he himself had always sought and successfully injected into his productions: "natural pathos."

(Translation: Catherine Schelbert)

Harald Szeemann is quoted from five unpublished interviews of several hours each, conducted by Roman Kurzmeyer and the writer in the summer of 1996.

Forthcoming in autumn 2005:

*Harald Szeemann, with / by / through / because / towards / despite. Catalogue of all Exhibitions*, ed. by Tobia Bezzola and Roman Kurzmeyer, ca. 800 p., ca. 1000 ill. (Zürich: Edition Voldemeer; Wien & New York: Springer Verlag).