

Symptom "Ausstellungsmacherei"

Autor(en): **Fibicher, Bernhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **51 (1994)**

Heft 2: **Berufsbilder in der Kunstgeschichte**

PDF erstellt am: **18.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169412>

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.

Symptom «Ausstellungsmacherei»

von BERNHARD FIBICHER

Die Ausstellungsmacher, Ausstellungsorganisatoren, Ausstellungskommissäre, Kuratoren und wie sie sonst noch genannt werden sind in den letzten Jahren nicht nur zu unumgänglichen Figuren in der zeitgenössischen «Szene» geworden; es wird ihnen oft auch nachgesagt, dass sie – nicht mehr die Künstler – die eigentlichen Hauptakteure im heutigen Kunstgeschehen seien. Die eidgenössische Kunstkommission verleiht seit zwei Jahren anlässlich des für Künstler geschaffenen eidgenössischen Kunststipendiums hervorragenden Ausstellungsmachern und Kunstvermittlern einen Preis – eine Geste, die symptomatische Bedeutung besitzt. Die in den späten siebziger Jahren einsetzende Ausstellungsinflation konnte nur durch die «Krise» der neunziger Jahre gestoppt werden. Jede mittelgrosse Stadt in der Schweiz, in Deutschland und Frankreich hatte unterdessen ihr Museum, ihre Kunsthalle, ihren «Raum für neue Kunst» oder ihr Centre d'art contemporain, deren Aktivitäten heute durch finanzielle Schwierigkeiten beeinträchtigt oder gar verunmöglicht werden. In den achtziger Jahren gab es immer mehr Ausstellungen und immer grössere Ausstellungen. Die Anzahl und die Bedeutung – ich möchte sagen: die Macht – der Ausstellungsmacher, -organisatoren oder -kommissäre nahm ständig zu. Der Vorwurf der Selbstinszenierung wurde immer lauter: Der Ausstellungsmacher stelle sich selbst, seine eigenen Visionen oder Obsessionen zur Schau, er manipulierte die Künstler und benutze die Ausstellung als blosses Machtinstrument. Dazu vier Beispiele aus einer noch ungeschriebenen Anthologie zum Thema:

– Jef Cornelis, der Autor eines anlässlich der dokumenta 5, 1972, gedrehten Films über Harald Szeemann, erklärte kürzlich in einem Interview: «Tous les artistes sont toujours entre eux plus dieu l'un que l'autre, mais avec Szeemann il y a un super-dieu, un super-artiste qui est le dirigeant de l'exposition, qui a tout pouvoir parce qu'il sait tout comme Dieu.»

– In den «Conversations avec Jean-Christophe Ammann», 1990, schreibt Rémy Zaugg:

«Z.: Très bien. Mais j'ai été frappé par le fait qu'à Münster, la position de l'organisateur était souvent plus avancée, plus utopique, plus clairvoyante et audacieuse que celle de l'artiste.

A.: C'est aussi lié à la personnalité de Kasper [König].

Z.: Oui, mais alors, où est la différence entre l'artiste et l'organisateur? Est-ce que le terme d'artiste n'aurait plus de sens? Ou bien retrouverait-il de plus en plus sa signifi-

cation d'origine: artiste égal artisan, où l'artisan exécute les projets d'un visionnaire? Kasper est plus artiste que tant d'autres qui se disent artistes.» (S. 108)

– In der in unzähligen Kunstzeitschriften publizierten Vita des Chefs der letzten dokumenta finden sich Sätze wie: «Jan Hoet war ein schlechter Student.» – «Die katholische Kunstschule von Gent setzte ihn an die Luft...» – «Er ist das fleischgewordene Lob des Wahnsinns.» Nach Hoets Nierenkrebsoperation hiess es im «Spiegel»: «So jemand theoretisiert nicht über Kunst, er stirbt für sie.» Und schliesslich Jan Hoet über sich selbst: «Diese documenta wird gut, sie wird unglaublich gut – weil ein Verrückter dahintersteht.» Solche Aussagen gehören zum Grundstock der Anekdoten und Legenden der traditionellen Künstlerbiographik.

– Letztes Beispiel: Valerie Smith, die Leiterin des New Yorker Artists' Space und Kuratorin der Freilichtausstellung Sonsbeek 1993 in Arnhem, erklärt sich im Ausstellungskatalog selbst zum Thema dieser Veranstaltung. Das gewichtige Buch ist wie ein Tagebuch konzipiert, in dem die Kuratorin ihre Treffen und ihre Korrespondenz mit den beteiligten Künstlern sowie ihre Reaktionen auf die Projekte aufzeichnet. In einer dieser Notizen gibt sie zu: «I want to be able to push it – to press the artists, to push their work to think outside of the confines of the medium they usually use.» Der Ausstellungsmacher, die Ausstellungsmacherin als génie maudit, als autodidaktischer Künstler, als allmächtiger deus artifex, als divino artista.

Wie konnte es dazu kommen? Meiner Meinung nach sind drei Hauptfaktoren für diese Entwicklung verantwortlich. Zuerst einmal ein grundlegender Wandel in der Funktion der Institution Museum. Bis ca. 1970 war die Aufgabe des Museums klar: Es sammelte Kunst, pflegte sie, bearbeitete sie nach «wissenschaftlichen» Kriterien und stellte sie aus, d. h., es hatte eine rein konservatorische Funktion. Nach der allgemeinen In-Frage-Stellung der Tradition und Besinnung auf die Gegenwart in den späten sechziger Jahren passte sich das Museum rasch den neuen gesellschaftlichen Erwartungen an. Den Ausstellungsmacher, -organisator oder -kommissär gibt es, seit die Grenzen zwischen den Institutionen (Museum, Kunsthalle, Galerie) und somit den Verantwortlichen im Bereiche Kunst (Künstler, Museumsdirektor, Kunstkritiker, Kunsthallenleiter, Galerist) unklar geworden sind. Basel z. B. besitzt ein Kunstmuseum, ein Museum für zeitgenössische Kunst und eine Kunsthalle. Im Kunstmuseum kann eine Baselitz-Ausstellung stattfin-

den, in der Kunsthalle können Rothko oder gar Manzú präsentiert werden, während im Museum für Gegenwartskunst Karl Gerstner gezeigt wird. Alles ist austauschbar. Auch die mit Kunst zusammenhängenden Berufe sind nicht mehr auf ein präzises Pflichtenheft angewiesen. Der Leiter eines Museums älterer Kunst, ein Konservator also, kann zu einem Promotor zeitgenössischer Kunst werden, indem er ein noch nicht offiziell anerkanntes «Jungtalent» ausstellt; ein Künstler kann Kunsthallenleiter werden (ich denke etwa an Johannes Gachnang); Kulturphilosophen wie Lischka oder Lyotard organisieren Ausstellungen... Immer öfter werden Künstler als Kuratoren verpflichtet: Der neuste Star der jungen englischen Kunstszenen, Damian Hirst, erhält in der Serpentine Gallery Carte blanche und darf dort sein Musée imaginaire zusammenstellen. John Armleder organisiert im Auftrag des Galeristen Pierre Huber in den Räumen des zur Zeit nur aus einer Hülle bestehenden Museums für zeitgenössische Kunst in Genf eine Ausstellung von Freunden – was es dem gewieften Galeristen erlaubt, gleichsam die Rolle des Museumsleiters zu übernehmen! Der Filmemacher Peter Greenaway wird seit ein paar Jahren in die grössten Museen eingeladen, um von ihm ausgesuchte Werke aus den Sammlungsbeständen nach eigenem Gutdünken zusammenzustellen und in Szene zu setzen. Und hier ein Beispiel für die Variante «Der Sammler als Ausstellungsmacher»: 1991 stellte das Kunstmuseum von Strassburg dem Pariser Sammler Jean Brollly einen Teil seiner Räume zur Verfügung, damit er dort nicht etwa Werke aus seiner Privatsammlung, sondern Künstler nach seiner Wahl präsentieren könne. All das zeigt, dass es unwichtig ist, welche Person mit welchen Fähigkeiten oder Talenten eine Ausstellung organisiert. Eine Maschine kann diese Aufgabe ebenso gut erledigen. An der diesjährigen John-Cage-Ausstellung in Los Angeles determinierte gemäss dem von Cage geschätzten Zufallsprinzip ein Computer, welches Werk zu welchem Zeitpunkt in welchem Saal an welchem präzisen Ort an der Wand oder in der Vitrine ausgestellt wird.

Dieser in groben Zügen skizzierte institutionelle und berufliche Identitätsverlust hatte zur Folge, dass sich die Ausstellung als Medium verselbständigen konnte. Die Kunst brauchte das Museum als Sammlungsort und Forschungsinstitut nicht mehr – wohl aber die Ausstellung, die nunmehr überall – in einer Messehalle, einem Stadtpark, einem Fabrikgebäude, einem privaten Chambre d'amis, in der Küche einer Privatwohnung – stattfinden konnte (nur muss im Falle der Küchenausstellung der nicht einlösbarer Öffentlichkeitsanspruch durch die nachträgliche Herausgabe einer Publikation wettgemacht werden). Die zeitlich begrenzte Ausstellung als werbewirksames Événement ist heute fest in die Museumspraxis integriert. Das Prinzip der Accrochage erlaubt es, aus der Sammlungspräsentation eine (Wechsel-)Ausstellung zu machen. Denn schliesslich kommt es nur noch auf die Fragen an: Wer zeichnet verantwortlich? Wer versieht eine Ausstellung mit seiner Unterschrift? Welcher Gott hält alle Fäden in der Hand?

Zweiter Grund für die wild wuchernde Ausstellungsmacherei: Ich glaube, dass der Beruf des «Ausstellungsmachers» letztlich eine Konsequenz der postmodernistischen Wertung der Kunst ist. Da es keine Moderne und keine Avantgarde mehr gibt und somit die Innovationskraft des Künstlers in Frage gestellt ist, muss jemand anders seine Rolle übernehmen – eben der Ausstellungsmacher. Dieser arbeitet wie der postmoderne Künstler. Anstatt Fragmente und Zitate zu einer Collage zu vereinen, kann er über Künstler und Werke verfügen und sie nach seinem eigenen Gutdünken zu einer Einheit verschmelzen: der Ausstellung. Dieses heterogene Ganze bezieht sich auf die so bequem anwendbaren Prinzipien des Pluralismus einerseits und der Offenheit des Kunstwerks andererseits, Prinzipien, die in den meisten Fällen aber bloss die Haltungslosigkeit des Ausstellungsmachers kaschieren sollen.

Eine dritte Erklärung für das Symptom «Ausstellungsmacherei» sehe ich im Phänomen des Kulturkonsums als Freizeitgestaltung. Die letztjährige dokumenta war der grösste Publikumserfolg, den eine Kunstaussstellung (und dazu eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst!) je erlebt hat: über 600 000 Besucher, ein Budget von ca. 20 Mio. DM – absolute Rekordziffern. In Deutschland sehen sich mehr Leute Ausstellungen als Fussballspiele der Bundesliga an. In Frankreich ziehen die Museen und Centres d'art contemporain ein grösseres Publikum als die Pop- und Rockkonzerte an. Wollen wir ein angenehmes Wochenende verbringen, so reisen wir nach Martigny in die Gianadda-Stiftung, sehen uns die Degas-Ausstellung und das Automobilmuseum an und nehmen an der abschliessenden Raclette-Degustation teil. Die Kunstaussstellung ist zu einem respektablen Spektakel geworden. Dort kann man sich im Glauben, dass man sich bildet, genüsslich vergnügen.

Der Macher einer solchen Ausstellung arbeitet meistens unglaublich professionell: Er kennt sich in den Bereichen, auf die es ankommt – Marktanalyse, Werbestrategie, Marketing, Management, PR, Sponsoring –, bestens aus. Seine Verantwortung ist enorm: Er kann es sich nicht erlauben, bloss die Kosten einer Megashow zu decken, er muss unbedingt Rekordziffern publizieren. Sein Status entspricht dem eines Medienstars, dessen Aura alles ihn Umgebende verblassen lässt. Die Nachrichtensprecherin ist wichtiger als die Tagesschau; der Showmaster ist unersetzlich, die an der Show Beteiligten dagegen sind beliebig auswechselbar. Dieser mit grösster Effizienz organisierte Kulturkonsum führt aber nicht etwa zur oft vorgegebenen Demokratisierung der Kunst, sondern zur totalen Entmündigung des Publikums. Diesem wird nicht nur vorgeschrieben, was es sich anzuschauen hat, d. h. alles, was als Must bezeichnet wird, es wird ihm auch durch allerlei didaktische Mittel beigebracht, wie es ein Bild, eine Skulptur sehen soll (per Kopfhörer gesteuerter Ausstellungsbesuch!), und dazu immer öfter, wann es eine Ausstellung besuchen darf (Stichwort: Billettreservation für einen im voraus zu bestimmenden Tag).

Meine persönliche Schlussfolgerung wird Sie nun enttäuschen. Ursprünglich hatte ich im Sinn, die Universität für einen Grossteil der geschilderten Missstände verantwortlich zu machen. In der Tat gibt es an keiner Schweizer Hochschule eine Ausbildung zum Ausstellungsmacher – wie etwa an der Universität Rennes unter der hervorragenden Leitung von Jean-Marc Poinot. Als ich an der Universität Bern studierte, kam ich nie mit der zeitgenössischen Kunst in Kontakt. Selten wurden übergreifende Themen behandelt. Als ich meine Tätigkeit als Museumskonservator, später auch als unabhängiger Ausstellungsmacher begann, wurde mir mein Erfahrungsdefizit erst recht bewusst. Ich hatte es nie gelernt, Antworten auf so einfache Fragen zu geben wie: Welches Budget steht für eine Ausstellung zur Verfügung? Wer finanziert sie? Wem unterstehe ich? Welches sind meine Partner und Mitarbeiter? Wie komme ich direkt oder indirekt zu einem bestimmten Kunstwerk? Welche Werbemittel muss ich einsetzen? Welche Rolle spielt ein Ausstellungskatalog? Wie gestaltet man ihn? usw. Mir fehlten ausserdem die unbedingt notwendigen Kontakte zu den Museumsleitern, Galeristen, Künstlern und Kunstkritikern. Nach und nach wurde mir bewusst, was mir die Universität alles vorenthalten hat, und ich nahm es ihr übel. Unterdessen bin ich zur Überzeugung gelangt, dass es nicht die Aufgabe der Universität ist, eine solche praxisbezogene Ausbildung anzubieten. Wozu auch? Es gibt schon zu viele Ausstellungsmacher, und ein

halbjähriger Abendkurs genügt, um mich mit den Subtilitäten des Marketings vertraut zu machen. Trotzdem bin ich der Meinung, dass das Fach Kunstgeschichte die beste Grundlage für den Beruf des Ausstellungsmachers bietet – unter der Voraussetzung, dass die Universität nicht Spezialisten heranzüchtet, sondern das Generalistentum fördert; unter der Voraussetzung ferner, dass Kunstgeschichte sich nicht auf Fragen der Zuschreibung und Datierung beschränkt, dass nicht etwa das Problem der stilistischen Entwicklung der Nelkensignatur des Nelkenmeisters im Vordergrund steht, sondern unter der Voraussetzung, dass sich Kunstgeschichte nicht scheut, solche Themenkreise zu behandeln wie: Kunst und Geld; Kunst und Politik; Kunst und Gesellschaft; Kunst und Wissenschaft; Kunst und Libido; das Ausstellungswesen; das künstlerische Zufallsprinzip von Leonardo da Vinci bis heute; Boden/Wand-Beziehungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts; oder: Insekten. Von der gemalten Fliege im holländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts bis zu Peter Koglers computer-gesteuerten Ameisenlabirynthen.

LITERATUR

YVES MICHAUD, *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes 1989.
RÉMY ZAUGG, *Conversations avec Jean-Christophe Ammann*, Dijon 1990.