

Ausstellungsautorschaft

Die Konstruktion der
auktorialen Position
des Kurators bei
Harald Szeemann.

Eine Mikroanalyse
von *Søren Grammel*



Ausstellungsautorschaft

Die Konstruktion der
auktorialen Position
des Kurators bei
Harald Szeemann.

Eine Mikroanalyse
von *Søren Grammel*



Inhalt

1.	Einleitung	9
2.	»Ich bleibe meine eigene Institution«: Bestimmung der Position des Ausstellungsautors im Verhältnis zu Institution und Posten	10
2.1	»Die Agentur für Geistige Gastarbeit im Dienste der Visualisierung eines Museums der Obsessionen«: Der Ausstellungsautor als Unter- nehmer	11
2.2	»Von der Vision bis zum Nagel«: arbeitsteiliges und auktoriales Produktionsmodell	13
2.3	»Meine Agentur ist eine wirkliche Alternative um mehr Zeit zum Prospektieren zu haben«: Bedeutung des kuratorischen Aufgabenbereiches der Präsentation für die Position des Aus- stellungsautors	17
3.	»Die lebendigsten Institutionen werden von Leuten geführt, die behaupten, dass nur ihr Subjektivstes letztlich zum Objektivsten wird«: Subjektivierung des künstlerischen Wertes	21
3.1	Die Einladungsausstellung »Wenn Haltungen Form werden« (1969): Personifizierung der Ausstellung	22
3.1.1	Die Personifizierung des künstlerischen Wertes: Bedeutungsverlagerung vom Kunstwerk zur Person des Künstlers und zur künstlerischen Haltung	23
3.1.2	Kurator und Künstler als Partner: Die Angleichung der Produktionsbedingungen von Kurator und Künstler	27
3.2	Die autobiographische Wohnungsausstellung »Großvater, ein Pionier wie wir« (1974): Der Kurator als Gegenstand der Ausstellung	31

3.2.1	Auktoriale Erzählperspektive in »Großvater, ein Pionier wie wir«: »Der Ausstellungsmacherberuf und sein Kontext sind für mich nur im Wiedereinbeziehen der Dimension der Intimität erneuerbar« _____	34
3.2.2	Inszenierungsweise in »Großvater, ein Pionier wie wir«: Der Kurator als »Symbolschaffer« _____	36
3.3	Die Ausstellung »a-Historische klanken« (1988): Privilegierung der Form der Darstellung gegenüber dem Inhalt des Dargestellten _____	41
3.3.1	»Die ausgestellten Werke sind die sorgfältig ausgewählten Farbtupfen eines Bildes«: »a-Historische klanken« als Figur-Grund Konstellation _____	43
3.3.2	Die ausstellungsimmanente Werksignatur: Stilbegriff und Rekonstruktion des Ausstellungsauteurs aus der Werkschau _____	46
3.3.2.1	»Wo Obsession nicht spürbar ist, brauche ich mich nicht aufzuhalten«: Die »Einfühlung« als universales Instrument des Kurators _____	47
3.3.2.2	Die Konstitution der persönlichen kuratorischen Handschrift im Kontext der Ausstellungsinszenierung _____	49
3.3.2.3	Die Konstitution des Objektcharakters der Ausstellung _____	51
3.3.2.4	»Dem Nagel den Platz aufzwingen, den das Bild braucht«: Mittels der Inszenierung wird die persönliche Perspektive des Kurators zur Perspektive des Werks gemacht _____	53
3.3.2.5	Das »Museum der Obsessionen« als Authentifizierungsstrategie _____	54
4.	Epilog »gesichert« bei Siegfried Lenz _____	59
5.	Literaturverzeichnis Harald Szeemann _____	60

1. Einleitung

Keine Monografie-Monografie: Der Text beschreibt das Fragment einer Mechanik, in der sich die Position des Scharniers verändert. So minutiös und flächendeckend die Beschreibung des Scharniers auch ausfällt, der eigentliche Gegenstand des Interesses bleibt die Mechanik selbst, das System, in welches es als Funktionsträger eingebunden ist und auf das es über die Untersuchung seiner Beschaffenheit Rückschlüsse erlaubt.

Das vorliegende Monodrama bietet kein philosophisch/ästhetisches Modell von Autorenschaft¹ oder eine kritische Analyse des Autorenmodells als politisch-ökonomische Funktion² an. Es könnte in diesem Kontext aber als punktuelles Fragment gelesen werden. In der Kritik gibt es ein breites Materialvorkommen, das aber weniger den Kurator als Autor analysiert, sondern diesen – ob bewusst oder unbewusst – als Autor affirmiert, indem Ausstellungen als das Produkt einer einzigen und hauptverantwortlichen Person gelesen, dargestellt, untersucht und kritisiert werden. In der Museologie streift die Diskussion auch Autorschaftsfragen. Es geht hier aber weniger um das Erkennen von Eigenschaften und Kriterien, mittels derer sich der Autorenstatus durch die Ausstellungsarbeit konstruiert, als vorrangig um eine am Konzept der Inszenierung aufgehängte Diskussion über die Vermittlungsstrategien und Möglichkeiten des Museums, bzw. der Museumsausstellung. Dies ist eine andere, wenn auch verwandte Diskussion, weil in ihr gefragt wird, wie die Ausstellung kommunizieren kann oder muss. Diese Frage richtet sich auf das Verhältnis zwischen dem Medium (museale) Präsentation und Rezipient. In der vorliegenden Arbeit frage ich aber, wie das Individuum Kurator durch oder mittels der Ausstellung spricht. Die Frage nach dem Ausstellungsautor richtet sich so auf das Verhältnis zwischen dem Medium (temporäre) Ausstellung und dem Individuum Kurator. In dem Text »Was ist ein Autor«³ beschreibt Michel Foucault den Autor als eine »Spezifikation« eines bestimmten Stoffs (Sprache, Kunst), den er oder sie repräsentiert bzw. kennzeichnet; der Autor ist so eine bestimmte Weise, in der ein Stoff (als künstlerische Produktion) im Diskurs erscheinen kann. Aus diesem Blickwinkel gehört der Autor selber zu dem Stoff, den er oder sie kennzeichnet, anstatt zu der Struktur an Bedingungen, mittels derer dieser Stoff im Diskurs zur Erscheinung kommen kann. Es erscheint offensichtlich, dass das Erscheinen eines Stoffs im Diskurs an die Bedingung seiner Autorisierung gekoppelt ist; wie verschiebt sich aber die Position des Kurators, der traditionell zu der institutionellen Seite der Manifestation des Diskurses Kunst (»Betriebssystem Kunst«) gehört – also zu der Struktur an »Bedingungen« für das Erscheinen von Kunstproduktion – hin zu der Position des Autors, der selber als Merkmal, Produzent und Anteil eines bestimmten Stoffes erscheint?⁴

Diese Fragen lassen sich in Bezug auf ein einziges Beispiel nicht allgemein beantworten. Sie stellen aber den Diskurs dar, innerhalb dessen sich Thema und Erkenntnisinteresse dieses Texts lokalisieren lassen.⁵

¹ Vgl. Burke, Seán: *The Death and Return of the Author*, London, 1992; Caughie, John: *Theories of Authorship. A Reader*, London, 1988; Bal, Meike und Bryson, Norman: »Semiotics and Art History« in *Arts Bulletin*, Juni 1991; Gilbert-Rolfe, G.: »From Reading to Unreading« in *Arts Magazine*, April 1989; Foucault, Michel: »Was ist ein Autor?« in ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a.M., Ullstein, 1979, S.7-32. (Original: Vortrag Französische Gesellschaft für Philosophie, 22.2.1969); Barthes, Roland: »The Death of the Author« in Stephen Heath (Hg.), *Image Music Text*, London, Fontana Press, 1977 (Original: 1967)

² Vgl. Woodmansee, Martha: *The Author, Art and the Market*, New York, Columbia University Press, 1994; Wolff, Janet: *The Social Production of Art*, London and Basingstoke, 1981

³ Vgl. Foucault 1979, a.a.O., S.30

⁴ Vgl. Greenberg, Reesa und Ferguson, Bruce W. und Nairne, Sandy (Hg.): *Thinking about Exhibitions*, London, Routledge, 1996. Vgl. Duncan, Carol: »Who Rules the Artworld« in ders. *The Aesthetics of Power*, Cambridge, 1993

⁵ Hauptgegenstand der Arbeit ist das kuratorische Selbstverständnis Szeemanns. Daher ist ein eigenes Literaturverzeichnis für ihn angelegt, in dem die jeweils vollständige Referenz eines Zitats gefunden werden kann. Außer dem erschien es sinnvoll, Abweichungen zwischen den von mir benutzten Quellen und den Originalquellen zu markieren, und das Erscheinungsdatum der Originalquelle der benutzten Quelle voran zu stellen, beispielsweise: »Szeemann 1969/1981, S.110«.

2.

»Ich bleibe meine eigene Institution«⁶: Bestimmung der Position des Ausstellungsautors im Verhältnis zu Institution und Posten

Was kennzeichnet die Position, aus der heraus der Kurator den Status des Ausstellungsautors erreicht und in welchen Arbeitsgebieten kann sich die Position des Ausstellungsautors konstituieren? Wenn es im Bereich des Museums zur Entstehung der Position des Ausstellungsautors kommt, der sich und die Ausstellung durch individuelle Eigenschaften und besondere Merkmale kennzeichnet und so der bis dahin üblichen institutionell bedingten Anonymität des Museumskurators zuwiderläuft, inwiefern ist dann die Entstehung einer auktorialen Position an strukturelle Veränderungen im Bereich Museum und Kunstaussstellung geknüpft? Und: Wo liegt genau die Abgrenzung zur Tätigkeit des Museumskurators vor? Diese Fragen basieren auf der Annahme, dass die Konstitution der Position des Ausstellungsautors zwar über ästhetische Merkmale verläuft, das aber die Bedingungen für die Möglichkeit dieser Merkmale in einer Sonderstellung des Autors als Produzierender zu suchen sind, der erstens in relativer Unabhängigkeit zur Institution produziert und zweitens nur temporär, für bestimmte Zeiträume. Ich gehe davon aus, dass das besondere Verhältnis des Ausstellungsautors zur Institution nicht nur ein berufssoziologischer Nebenaspekt ist, sondern mit den ästhetischen Produktionsmöglichkeiten des Ausstellungsautors eng verknüpft ist. Mir erscheint es daher wichtig zu fragen, in was für ein Verhältnis sich Szeemann selber in Bezug auf institutionelle Strukturen, festen Posten und Verwaltung setzt. Dazu ist es zunächst wichtig, einen Blick auf die berufliche Organisationsform Szeemanns zu werfen.

2.1

»Die Agentur für Geistige Gastarbeit im Dienste der Visualisierung eines Museums der Obsessionen«⁷: Der Ausstellungsautor als Unternehmer

Harald Szeemann beschreibt die Funktionen, die der Beruf des Kurators umfasst, als »Verwalter, sensibler Kunstliebhaber, Vorwortschreiber, Bibliothekar, Manager, Buchhalter, Animator, Konservator, Finanzmann, Diplomat und so weiter.«⁸ Eine Auflistung, die der Kurator Hans Ulrich Obrist übrigens noch für »erweiterbar« hält⁹. »Organisatoren von Ausstellungen« sind für Szeemann »ambivalente Figuren: ... Sie funktionieren zwar auf dem Hintergrund der großen Manipulation sehr autonom, sind aber doch in all ihren Teilfunktionen überkonditioniert.«¹⁰ Um der »Überkonditionierung« zu entgehen, hat Szeemann 1969 freiwillig seine Stellung als Leiter der Kunsthalle Bern aufgegeben und seine eigene Agentur gegründet, um den »Beruf wieder etwas menschlicher zu machen«¹¹ und um »mehr Zeit zum Prospektieren zu haben«¹², d.h. für den Anteil der Präsentation von Kunst innerhalb des kuratorischen Aufgabenspektrums. Die »Agentur für geistige Gastarbeit im Dienste der Visualisierung eines möglichen Museums der Obsessionen« ist keine offiziell eingetragene Agentur und besitzt keinen rechtlichen Status. Auf die Frage von Nathalie Heinich, ob »... diese ›Agentur‹ keine rechtliche Struktur hat«, antwortet Szeemann mit »Nein«¹³. Seither arbeitet Harald Szeemann als freier Kurator¹⁴. Der berufliche Status Szeemanns kennzeichnet sich durch die bewusst gesetzte Autonomie gegenüber der Einordnung in berufliche Kategorien oder die Anbindung an eine institutionelle Struktur. Szeemanns berufliche Position als Kurator lässt sich nicht über eine klar umrissene Funktion definieren. In Bezug auf die Frage nach dem rechtlichen Status, den er bei Vertragsabschlüssen erhält, antwortet Szeemann: »Dort schreiben sie dann Ausstellungsorganisator, oder etwas anderes, manchmal sogar Schriftsteller ... Auf alle Fälle nicht Museumskurator ... Ich war niemals Museumskurator: ich bin Leiter der Kunsthalle Bern gewesen.«¹⁵ Er definiert seine Position über keinen Titel bzw. keinen bestimmten Posten, wie sich aus der betonten Distanznahme zur Position des Museumskurators erkennen lässt.

Die Position Szeemanns lässt sich nicht unabhängig vom Individuum Szeemann definieren. Vielmehr definiert das Individuum Szeemann bewusst die eigene berufliche Identität: »Durchaus als Stellungnahme bezeichne ich mich seit 1969, seit ich von der Kunsthalle Bern zurückgetreten bin, als ›Agentur für Geistige Gastarbeit‹ und später versah ich diese Bezeichnung mit dem Zusatz ›im Dienste der möglichen Visualisierung eines Museums der Obsessionen‹ ... «¹⁶ Dieser Berufsbezeichnung liegen die oben genannten Offenheiten erstens in Bezug auf die hohe Anzahl an Aufgaben und Eigenschaften (Polyvalenz der Funktion) und zweitens hinsichtlich der Definition des Titels oder Postens zugrunde: Erstere, die Polyvalenz der Funktionen umfasst die Beschreibung eines intellektuellen Anteils der Arbeit (»geistige Gastarbeit«) sowie eines musealen Kompetenzbereichs (»Visualisierung eines Museums der Obsessionen«). Auch wenn das Museum der

7 Szeemann 1991b/1994, S.22f.

8 Szeemann 1970, S.26

9 Obrist, Hans Ulrich: Delta X. Der Kurator als Katalysator, Regensburg, Lindinger und Schmid, 1996

10 Szeemann 1979/1981, S.107

11 Szeemann 1970, S.26

12 Ebd., S.26

13 Szeemann 1995, S.16

14 Die einzige weitere Ausnahme eines offiziellen Amtes war das als »Generalsekretär der Documenta 5«, 1972.

15 Szeemann 1995, S.16

16 Szeemann 1991b/1994, S.22f

17 »...ein Museum der Obsessionen kann man nicht machen, es ist ein Museum, das nur im Kopf existiert... Alles was ich also mache sind Annäherungen in Bezug auf eine Sache, die man nicht machen kann.«, Szeemann 1995, S.16

18 Szeemann 1995, S.40

19 Szeemann 1994c/1994, S.406

20 Szeemann 1995, S.15

21 Szeemann 1988/1994, S.52

22 Szeemann 1994, S.9

23 Szeemann 1995, S. 16

24 Szeemann 1970, S.25

Obsessionen kein realexistierendes Museum ist¹⁷, sondern ein kuratorisches Konzept (siehe hierzu 3.3.2.1), so umfassen die Dienste zu seiner Visualisierung sämtliche Kompetenzbereiche der Ausstellungsarbeit. Die Agentur, bzw. ihr »Verkörperer« Szeemann, ist allein für diese Bereiche zuständig: »Zum Beispiel als ich ›Zeitlos« in Berlin gemacht habe. Das ist eine Dienstleistung, die von der Idee bis zum letzten Moment geboten wird – alles inklusive.«¹⁸ Letzteres, die Verweigerung der Definition der eigenen Position über Titel oder Posten, impliziert die Ambivalenz der beruflichen Identität Szeemanns als Verbindung, die zum einen persönlich und autoreferenziell als Ich-Instanz auftritt: »...die Agentur für Geistige Gastarbeit ist und bleibt bis zum Ableben ihres Verkörperers ein idealistisches Einmann-Unternehmen.«¹⁹ Und zum anderen das kollektive und unpersönliche Moment der »Agentur« aufweist, das noch durch eine internationale Dimension verstärkt wird: »Im Grunde nenne ich mich: Agentur für geistige Arbeit im Ausland... Ich gehe ins Ausland, um zu arbeiten.«²⁰

Die bewusste Setzung des Eintritts in die Dienste eines Museums, das nur im eigenen Kopf existieren kann, betont Szeemanns Distanznahme von der real existierenden Institution Museum. Die Fiktion der kollektiven Arbeitsform der »Agentur« und die Selbst-Setzung einer übergeordneten Struktur des »Museums« garantieren so die Automatisierung aller Funktionen innerhalb der Position Szeemanns: »Das Museum der Obsessionen und sein Exekutivorgan, die Agentur für Geistige Gastarbeit...«²¹ werden durch Szeemann allein »verkörpert«. Das Aufgabengebiet der Agentur umfasst alle Aspekte der Arbeit des Ausstellungsmachens: »...der Prozess des ›Von der Vision bis zum Nagel‹, wie die über Jahrzehnte gleiche Devise der ›Agentur für Geistige Gastarbeit im Dienste der Visualisierung eines möglichen Museums der Obsessionen‹ lautet.«²² Die paradoxe Verbindung zwischen einem bewusst gesetzten Ich und der kollektiven Form der Agentur bewahrt Szeemann sogar noch als Inhaber eines offiziellen Amtes: »...ich habe immer gesagt: die Documenta hat die Agentur beauftragt, eine Documenta zu machen, mit dem Wunsch, dass die Agentur ihren Mitarbeiter Szeemann einsetzt.«²³ Die Sorgfalt, mit der die Bezeichnung der eigenen beruflichen Identität durch den selbst-gegebenen Titel »Agentur für Geistige Gastarbeit im Dienste der möglichen Visualisierung eines Museums der Obsessionen« erfolgt, unterstreicht nicht nur die Schwierigkeit, diese Position objektiv durch bestimmte Eigenschaften oder generalisierbare Referenzen zu bezeichnen; sie demonstriert den bewussten Anspruch Szeemanns, sich all dieser Kategorien zu entziehen, mit dem Ziel, den besonderen Status der eigenen Position selbst zu kreieren und zu bestätigen. Das besondere Merkmal dieses Status bezeichne ich als *produktionsästhetische Autonomie*: unabhängig und auf sich selbst gestellt kontrolliert Szeemann alle Bereiche der Produktion: »Die Agentur erlaubt mir jetzt, ohne Rücksicht auf die Verwaltung eines gegebenen Ortes, verschiedenste Dinge zu tun, temporäre Aktionen, die genauso lange dauern, wie sie wollen und sollen.«²⁴

2.2

»Von der Vision bis zum Nagel«²⁵: arbeitsteiliges und auktoriales Produktionsmodell

Eine einzelne Person kann keine komplette Ausstellung abliefern. Zumal wenn es sich, wie in Szeemanns Fall, häufig um komplexe, thematische Gruppenausstellungen handelt. Der Kurator muss auf eine entweder bereits existente Struktur zurückgreifen oder seine eigene Institution werden, d.h. eine sich von Fall zu Fall neu konfigurierende Struktur schaffen, die sich eigens zur Unterstützung der Ziele des Kurators organisiert und meist administrative und organisatorische Aufgaben übernimmt (zum Beispiel den Transport und die Versicherung von Kunstwerken). Es muss aber ein besonderer Status des Kurators innerhalb des kollektiven Arbeitsprozesses analysiert werden können, insofern der Kurator in der Lage ist, als Ausstellungsautor innerhalb der Produktion zu erscheinen.

Seit 1972 arbeitet Szeemann meist allein oder mit einem festen Team, das er für bestimmte Projektphasen temporär um sich versammelt.²⁶ Das Team besteht immer aus den gleichen und Szeemann sehr nahe stehenden Personen, die von Szeemann kaum noch instruiert werden müssen, da sie mit seinen Absichten voll vertraut sind. Der in Kapitel 2.1 anhand der Automatisierung der Funktion bezeichnete Anspruch Szeemanns auf die komplette Autonomie innerhalb der Produktion der Ausstellung wird durch das Team nicht gefährdet. Das Team setzt sich ganz für die Sache Szeemanns ein, der letztlich jedes »Detail« kontrolliert. Die Qualität des Teams konstituiert sich nicht durch die kollaborative Gleichberechtigung seiner Mitglieder, sondern durch deren Fähigkeit und Bereitschaft, alles genauso zu machen, wie Szeemann es selbst machen würde. Die umfassende Vorstellung, wie alles als Ganzes zu sein hat, anstatt der Spezialisierung auf bestimmte Teilaufgaben, bringt Szeemann innerhalb des Teams in die Position eines Koordinators oder Übersehers, der verschiedene Arbeitsgänge und Aufgaben zusammenführt: »Es ist wichtig, immer das selbe Team zu haben... man muss kaum noch Anweisungen geben: das läuft wie von selbst... das ist ein ganzer Schwarm von Menschen, der sich einsetzt für eine Sache, bei der ich jedes Detail kontrollieren muss!«²⁷ In Bezug auf die Konstitution einer besonderen Position des Kurators in der arbeitsteilig strukturierten Ausstellungsarbeit schreibt der Kulturproduzent Jochen Becker: »Bei GruppenausstellungsmacherInnen läuft die Definition des Themas, des Kontextes, der Gruppe von Beteiligten und der entsprechenden Öffentlichkeitsarbeit zusammen. Nicht Detailwissen ist dabei gefragt, sondern das Delegieren klar umgrenzter Aufgaben an jeweilige Spezialisten (KünstlerInnen, KatalogautorInnen, AssistentInnen, Sekretariat...). Damit die AusstellungsmacherInnen ihre Besonderheiten herausstellen können, muss eine Verbindung zwischen ihnen und der arbeitsteilig geleisteten (Fremd) Produktion geknüpft werden.«²⁸ Diese Verbindung zwischen der kollektiven Leistung eines Teams und der Person eines Kurators als autorisierender Instanz, als Ausstellungsautor, ist in der kuratorischen Entwicklung Szeemanns sehr früh festzustellen: noch vor der Gründung seines festen Teams und bereits innerhalb seiner Anbindung an offizielle Ämter. Den ersten

25 Szeemann 1994d, S.9

26 »...eine feste Belegschaft ist das. Es gibt den Transportleiter... der irgendwie alles verwaltet, wenn er mit mir arbeitet: die Transporte, die Versicherungen, die Löhne für das Team, die Organisation von Kränen und Maschinen für den Aufbau... Es gibt einen jungen Architekten, der normalerweise die Pläne für die Arbeiter macht, und der mir beim Aufbau hilft. Es gibt den jungen Ethnologen, der auch beim Katalog und beim Aufbau mit hilft. Es gibt meinen Sohn, der Innenarchitekt ist – auch er ist fest angestellt.«, Szeemann 1995, S.50

27 Szeemann 1995, S.51

28 Becker, Jochen: »Kritische Masse« in Babias, Marius: Im Zentrum der Peripherie: Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren, Dresden, Verlag der Kunst, 1995

29 Auf die Ausstellung gehe ich hier nicht näher ein, da sie in Kapitel 3 ausführliche Beachtung findet.

30 Szeemann 1995, S.22

31 Szeemann 1970, S.25

32 A.a.O.

33 Heinrich, Nathalie und Pollak, Michael: »From Museum Curator to Exhibition Auteur: inventing a singular position« in Greenberg, Ferguson und Nairne 1996, a.a.O., S.242 (Original: 1989)

34 Szeemann 1989, S.483

grundlegenden Schritt zu einer auktorialen Position Szeemanns stellt die Ausstellung »Wenn Haltungen Form werden« (Kunsthalle Bern, 1969) dar.²⁹ Und in Bezug auf Documenta 5 schreibt Szeemann: »Und dann gab es natürlich auch psychologische Probleme, denn es war das erste Mal, dass eine so große Ausstellung nicht von einem Komitee, sondern von einem einzigen Verantwortlichen organisiert wurde (d.h. von einem »einzigem« in puncto Verantwortung, aber ich war nicht der Einzige, der diese Documenta gemacht hat!): ich habe also in den Augen vieler Leute die Regeln gebrochen!«³⁰

Das beschriebene Verhältnis lässt sich nicht nur zwischen Szeemann und seinen Mitarbeitern oder der kollaborierenden Institution feststellen, sondern auch im Verhältnis zu den Künstlern selbst: »Bezeichnen-derweise wurden nicht mehr die Produkte der Künstler besprochen, sondern meine Inszenierungen und Nichtinszenierungen. Das heißt, der, der den Künstlern erlaubte, etwas... zu tun, wurde auch gleich fürs Werk verantwortlich erklärt.«³¹ Die Rezeption der Ausstellung als das Produkt eines bestimmten Individuums basiert auf der Anerkennung des besonderen Status des Kurators – des Ausstellungsautors – durch die Kritik und damit der Öffentlichkeit. Dieser Mechanismus lässt sich nicht auf die Signierung der Ausstellung durch den Kurator im Katalog reduzieren, sondern manifestiert sich durch die Form der Ausstellung. Da es immer selbstverständlicher für Kuratoren wird, Autorenstatus zu erlangen, möchte ich auf die grundsätzliche Entwicklung in der Presse hinweisen, die Ausstellung über den Kurator zu verhandeln. Einige deutliche Beispiele hierfür stellen in den letzten zehn Jahren die Großausstellungen »documenta X« 1997 (Cathérine David), »Manifesta 2« 1998 (Barbara Vanderlinden, Robert Fleck und Maria Lind) und »Berlin Biennale« 1998 (Hans Ulrich Obrist, Klaus Biesenbach und Nancy Spector) dar. In letzterem Fall ist besonders interessant, dass, nachdem Obrist und Spector das Team verlassen hatten, aufgrund des Popularitätsgrades von Obrist die Ausstellung trotzdem in der Kritik als Obristsche Koproduktion weiter verhandelt wurde. Nach Becker stellt das Kontrollieren und Delegieren von Kollaborateuren einen wichtigen Aspekt in der Arbeit von Kuratoren dar.³² Auch Heinrich und Pollak verweisen auf den Aspekt, dass sich durch das Prinzip der Arbeitsteilung in verschiedene Teilbereiche der Ausstellung die Bedeutung (»Autorität«) eines Koordinators erhöht: »The multiplicity of collaborations has the paradoxical property of diluting responsibilities overall while rendering the authority of the overseer – in this instance the exhibition's general curator...«³³

Während Szeemann einerseits »jedes Detail« (s.o.) kontrolliert und damit eine klare Autorität vertritt, lehnt er den Aspekt des Delegierens ab und schlägt ihn der Sphäre der Institution zu: »Ich sehe kaum eine Möglichkeit, eine feste Institution zu übernehmen... Nach 32 Jahren nun noch mit dem Delegieren anzufangen...«³⁴ Im Gegensatz zu den von Becker und Heinrich/Pollak beschriebenen Modellen unterscheidet sich Szeemann, indem er sich erstens selbständig gemacht und zweitens spezialisiert hat: »...ich habe mich selbständig gemacht und dadurch wurde ich freier, komplexere Strukturen anzugehen. Ich wurde zugleich offener, andere, wenn auch zögernd, wieder einzubeziehen.

Der berühmte Sprung vom Ich zum Wir...«³⁵ Mit den überschaubaren Ausmaßen eines mittelständischen Kleinbetriebs und der Ausstellung als Komplettangebot (siehe 2.1) funktionieren Szeemann und sein Team eher wie eine Produktionseinheit anstatt als ein arbeitsteiliges Kollektiv. Der von Szeemann erwähnte Sprung vom »Ich« zum »Wir«, das »zögernde Wiedereinbeziehen«, basiert auf der bedingungslosen Anerkennung der Arbeits- und Organisationsweise der immer noch kompromisslos durch Szeemann verkörperten »Agentur« durch die Teammitglieder. An die Agentur knüpft sich auch ein marktwirtschaftlicher Aspekt: »Dazu kommt der finanzielle Aspekt: Ein Museum zahlt stets alle Dienstleistungen (Transport, Versicherung, Aufsicht), der Händler jedoch verkörpert sie alle in einer Person.«³⁶ Das öffentliche Geld, mit dem die Institution Museum finanziert wird und welches beantragt und verwaltet werden muss, kostet Zeit. Als »Händler« kann Szeemann dagegen die Kosten für seine Aktivitäten direkt als Preis für seine Leistungen verrechnen. »Ein fester Job frisst sehr viel Geld für Unkreatives und er würde mich der physischen und finanziellen Möglichkeiten berauben, die spannenden Aufgaben... wahrzunehmen. Deshalb bleibe ich meine eigene Institution und beende weder meine Kollegen an Museen noch an Kunsthallen.«³⁷ So schafft sich Szeemann durch die eigene Setzung als »Institution« ein weiteres Stück Unabhängigkeit von den institutionellen Produktionsbedingungen, an welche die Produktion von Ausstellungen ursprünglich geknüpft ist. Durch die völlige Kontrolle einer Art Kleinbetrieb entsteht – ähnlich dem Effekt, den Becker beschreibt – die Verbindung zwischen der Arbeit, die das Team als Ganzes leistet, und der Person Szeemanns als Einzelnen (»Verkörperer«, s.o.): Trotz der Arbeit mit einem Team behält die Produktion den individuellen Charakter und alle Merkmale der Handschrift Szeemanns, der die Ausstellung (öffentlich) als Schöpfer autorisiert bzw. als sein Produkt signiert. Szeemann ist so in der Lage, durch seine Arbeit einen vielschichtigen Sonderstatus für seine Person aufzubauen: Erstens behauptet er den autonomen Status der absoluten Kontrolle über alle Details der Produktion, zweitens konstituiert sich innerhalb der arbeitsteiligen Ausstellungsproduktion die Urheberschaft Szeemanns für das entstandene Produkt und drittens ist Szeemann in der Lage, den eigenen Sonderstatus auch auf institutionelle Strukturen zu übertragen: im Beispiel von »documenta 5« passt die Institution ihre Struktur dem autonomen Sonderstatus Szeemanns an und schaltet von der Logik des Komitees um auf die Übertragung von Einzelverantwortlichkeit; so ist es letztlich die Institution selber, die den »Regelbruch« begeht, indem sie ihr tradiertes Organisationsprinzip verwirft.³⁸

Im Vergleich zwischen dem arbeitsteiligen Modell, das Becker beschreibt, und der Konzentration aller Funktionen innerhalb eines Individuums bei Szeemann, lassen sich so zwei verschiedene Arten der Übernahme von Verantwortlichkeit durch den Kurator erkennen: Im ersten Fall unterliegt die Ausstellung einem arbeitsteiligen Modell, in dem klar voneinander abgegrenzt verschiedene, spezialisierte Funktionen verteilt werden (Ausstellungsarchitektur, Ideengeschichte, Fotografie, Sekretariat usw.). Der Kurator übernimmt in diesem Fall die Rolle des traditionellen Produzenten: er verteilt alle spezialisierten

35 Szeemann 1991b/1994, S.24

36 Szeemann 1979/1981, S.110

37 Szeemann 1989, S.483

38 »documenta« stellt ein interessantes Beispiel für die allgemeine Entwicklung vom Komitee zur Einzelverantwortlichkeit im Ausstellungswesen dar. Vgl. Grasskamp, Walter: »Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht?« in Kunstforum International, 49, 1982

39 Ein Beispiel hierfür sind die großen, interdisziplinären Ausstellungen am Centres George Pompidou in Paris oder auch die Präsentationen zeitgenössischer Kunst in der Tate Gallery in London.

40 Zum Beispiel im Zusammenhang mit der Ausstellung »a-Historische klanken« im Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1988: »Das Museum der Obsessionen plädiert also mit diesem Gastspiel (original Katalog: »In its guest appearance«) in Rotterdam für ...«, Szeemann 1988/1994, S.54

41 Heinich und Pollak, 1996, a.a.O., S.246. Vgl. Lapsley, Robert und Westlake, Michael: »Authorship« in dies. Film Theory: An Introduction, Manchester, Manchester University Press, 1988; Kamp, Werner: Autorenkonzepte und Filminterpretation, Frankfurt a.M., Europa Verlag der Wissenschaft, 1996

Teilbereiche an verschiedene, von ihm ausgesuchte Kollaborateure, wobei er die Verantwortung und Übersicht für die gesamte Produktion behält. Dabei ist er meistens fest an eine bestimmte Institution gebunden, für die er immer wieder verschiedene Produktionen übernimmt.³⁹ Dieses erste Modell entspricht dem von Becker beschriebenen. Den zweiten, gegenteiligen Fall repräsentiert Szeemann: mit dem Komplettangebot der Ausstellung »Von der Vision bis zum Nagel« konzentrieren sich sämtliche Funktionen und Arbeitsbereiche auf eine einzige spezialisierte Person, dem Ausstellungsautor, der seine Dienste temporär und für einen bestimmten Lohn anbietet. Die so entstehende Ausstellung wird von der Öffentlichkeit nicht als das Produkt der gastgebenden Institution, bzw. ihres auftraggebenden Produzenten oder Direktors angesehen, sondern als das Produkt ihres Autors. Entgegengesetzt wird beim ersten, arbeitsteiligen Modell die Ausstellung in der Öffentlichkeit nicht als das Produkt ihres Produzenten rezipiert werden, sondern als Produktion der Institution. Aufgrund dieser Prozesse redet Szeemann von seinen Ausstellungen häufig als »Gastspiel«⁴⁰.

Ich möchte die beiden genannten Modelle einer Definition des »Amerikanischen« und des »Französischen« Modells der Filmproduktion frei nach Heinich und Pollak (a.a.O.) gegenüberstellen, um den spezifischen Unterschied zwischen beiden Modellen herauszustellen. Hierbei zeigt sich, dass das französische Modell, das nach Heinich und Pollak der Produktionsform des Autorenfilms entspricht, Parallelen zu dem hier entworfenen Produktionsmodell Szeemanns aufzeigt. Diese Gegenüberstellung soll nicht den Filmautor (auteur d'cinéma) mit dem in diesem Text noch zu entwickelnden Begriff des Ausstellungsautors gleichstellen. Es zeigt sich aber, dass die Möglichkeit des Erlangens des Autorenstatus, wie sie in der Diskussion des cinéma d'auteur um den Filmregisseur bereits seit den 50er Jahren diskutiert wird, hier ebenfalls nicht nur an ästhetischen, sondern auch an produktionsspezifischen Kriterien festgemacht wird, wie ich sie bisher am Beispiel Szeemanns zu erarbeiten versucht habe: Im Vergleich mit einem arbeitsteiligen Produktionsmodell, in dem die Rolle des Kurators mit der des Produzenten vergleichbar wird, bietet sich das »American model« an: »...a relatively formal division of labour within an association managing various »professional« bodies...«, das wiederum der Produktionsform des »French Model« gegenübergestellt werden kann, welches mit einer Produktionsform vergleichbar ist, wie ich sie bisher am Beispiel Szeemanns analysiert habe: »French model: the concentration of functions within one individual who remains relatively singular and autonomous in relation to the institution – in other words, the auteur.«⁴¹

Es zeigt sich, dass das Erlangen von Autorenstatus an eine besondere (singuläre) Stellung des Individuums innerhalb der Produktion (Automatisierung der Funktion), bzw. gegenüber der Institution (Autonomisierung der Position) geknüpft ist. Nur so kann die Ausstellung überhaupt als das Werk eines Individuums mit einem bestimmten Namen, eines Autors, wahrgenommen werden. Die Frage, welche sich hier in Bezug auf beide Medien (Ausstellung und Film) stellen lässt,

lautet: Wie konstituiert sich eine Ich-Perspektive durch das Medium einer ursprünglich arbeitsteiligen Produktion? An dem o.g. Zitat von Heinich und Pollak wird deutlich, dass die bisher analysierte Tendenz der Organisationsform Szeemanns, die sich als Autonomisierung der eigenen Produktionsbedingungen und als besonderer (Produktions-) Status äußert, zudem mit einer Konzentration der Funktionen (»concentration of functions«), also einer Spezialisierung einhergeht. Diese Spezialisierung trägt maßgeblich zu der Unterscheidung zwischen Museumskurator und Ausstellungsautor bei und wird im weiteren Verlauf deutlich machen, inwiefern die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators primär über die Spezialisierung und Neuerfindung eines bestimmten – dem Museumskurator traditionell sekundären – Aufgabengebiets stattfindet: der temporären Ausstellung. Diese Entwicklung wird im nächsten Kapitel als an bestimmte strukturelle Veränderungen im Ausstellungswesen gekoppelt dargestellt, um zu zeigen, dass die Figur des Ausstellungsautors keine zufällige Erscheinung (Erfindung) ist, sondern sich als Möglichkeit überhaupt erst auf der Grundlage eines Funktionswandels der Ausstellung und damit einhergehend der Rolle des Kurators konstituiert.

2.3

»Meine Agentur ist eine wirkliche Alternative um mehr Zeit zum Prospektieren zu haben.«⁴²: Bedeutung des kuratorischen Aufgabenbereichs der Präsentation für die Position des Ausstellungsautors

In 2.1 wurde deutlich, dass Szeemann sich bewusst nicht als Museumskurator bezeichnet. Szeemann stellt die Neudefinition kuratorischer Tätigkeit als einzige Alternative zur »Repetition« institutionalisierter Funktionen dar: »Das Verbleiben im Kunstkontext jedoch legt mit der Zeit die Alternative nahe: Verwalten des Erworbenen durch Repetition der Tätigkeit oder Appropriierung der Ausstellung als persönliches Ausdrucksmittel.«⁴³ Um Ausdrucksmedium sein zu können, muss die Ausstellung für Szeemann insofern autonomes Gebiet sein, als dass die Produktionsbedingungen in einem scheinbar völligen Freiraum gegenüber äußeren Einflüssen existieren. Darauf weist Szeemanns Abneigung gegenüber allen öffentlichen und administrativen Zwängen hin, wie dem »Postulat des Zur-Zeit-Fertigwerdens«, dass sich durch den institutionellen Zeit- und Termindruck formuliert: »Dieses Postulat des Zur-Zeit-Fertigwerdens ...ist für denjenigen, der das Ausstellungsmachen nicht nur als Vermittlertätigkeit auffasst, sondern ebenso sehr als nach aussen hin manifestierte Entwicklung zur Selbstverwirklichung, äußerst frustrierend.«⁴⁴ Oder auch gegenüber den »subjektiv nicht als notwendig« empfundenen Meinungen anderer, die sich innerhalb der für »nutzlos« erklärten »Gespräche und Konferenzen« äußern können: »Im Grunde genommen möchte man alle diese Energien, die in nutzlosen Gesprächen, Sitzungen ...organisatorischen Nichtigkeiten... verpuffen, anders verwenden: Auf seine eigene Obsession, und was sie nährt, d.h. nur das subjektiv als Notwendigkeit empfundene.«⁴⁵ In diesem Selbstverhältnis zum Medium Ausstellung lässt sich das in Kapitel 2.1 und 2.2 analysierte Arbeitsmodell Szeemanns

42 Szeemann 1970, S.26

43 Szeemann 1979/1981, S.109

44 Ebd., S.112

45 Ebd. Oder auch: »...in einer stillen Stunde des Auf- und Abgehens kann ich Monate einsparen, weil ich mit Sitzungen kaum Zeit verliere.«, Szeemann 1989, S.481

manns in Bezug auf Position, Funktion und Kollaboration (Herstellung einer produktionsästhetischen Autonomie) als die Idealvorstellung autonomen Schöpfungstums durch uneingeschränkte individuelle Kreative- und Ausdrucksmöglichkeiten des Individuums wieder erkennen: »Ist man aber als Vermittler einmal da angelangt, so muss der Rückzug ins Private wohl in Griffnähe rücken, weil nur der erlaubt, die Energien, die fürs Öffentlichsein aufgewendet werden, an die Kreation einer visualisierten Weltschau abzugeben, für die Ausstellung...«⁴⁶ Das einzig wichtige Moment der Produktion verbleibt so in der Entwicklung des Konzepts, bzw. in der Findung der Idee (»Vision«) der Ausstellung und ihrer Umsetzung auf der ästhetischen Ebene der Präsentation – konkret: der Installation der Kunstwerke im Raum (»Verwirklichung der Vision«).

Wie in 2.2 gezeigt, setzt sich dieses Verhältnis zwischen der »kreativen« und der »administrativ-öffentlichen« Seite der Arbeit vom Verhältnis zur Institution bis in die Struktur des eigenen Teams fort, wo bestimmte Leute den Transport, Aufbau, Versicherung, Löhne etc. besorgen (also den Part der institutionellen Aufgaben übernehmen), während sich Szeemann auf den eigentlichen Hauptpart konzentriert, der als der kreative (künstlerische) Anteil der Arbeit gilt. Alle anderen Aufgaben sind für Szeemann hinderliche Nebensache, die der Instrumentalisierung der Ausstellung als persönliches Ausdrucksmedium entgegenstehen. Die so geschaffenen Produktionsbedingungen gleichen vielmehr den Produktionsbedingungen von Künstlern (im traditionellen Muster des Künstlers im bürgerlichen Zeitalter), als den für die Organisation von Kunstaussstellungen her bis dato gewohnten. Die Spezialisierung Szeemanns auf die Domäne der temporären Ausstellung (und innerhalb dieser auf den Aspekt der Präsentation/Visualität, Konzeption) sowie ihrer Transformation zum Ausdrucksmedium, muss als neue Möglichkeit kuratorischer Tätigkeit und als Motor des Funktionswandels der traditionellen Rolle des Kurators realisiert werden. Diese Möglichkeit basiert auf strukturellen Veränderungen im Ausstellungswesen, die ich hier kurz skizziere, um den Zusammenhang zwischen Szeemanns spezifischer Produktionshaltung und den diese Haltung ermöglichenden, neu entstandenen äußeren Bedingungen herzustellen.

Die Bedeutung der Ausstellung, also der temporären Präsentation für die Öffentlichkeit, hat sich innerhalb der kunstvermittelnden Institutionen in den letzten dreissig Jahren in Bezug auf Häufigkeit, Besucherzahlen und Ansehen der Institution um ein vielfaches erhöht.⁴⁷ Die Entwicklung hebt sich deutlich vor dem Hintergrund ab, dass sich die Präsentation von Kunst traditionell vor allem auf das Ausstellen der permanenten Sammlung beschränkt hat, die gegenüber der temporären Hängung vor der skizzierten Entwicklung deutlich privilegiert wurde.⁴⁸ Mit der Entwicklung begründet sich ein Funktionswandel in den vier traditionellen kuratorischen Aufgabengebieten seit der Professionalisierung des Berufs des Kurators:⁴⁹ Erstens, dem Behüten und Konservieren (Archivieren) des kulturellen Erbes, zweitens der Anreicherung der Sammlung (mittels Akquisition), drittens der wissenschaftlichen Forschung (als Produktion von Wissen um die Samm-

lung) und viertens dem Bereich der Ausstellung (Präsentation), der in der Tradition des Berufs immer den geringsten Status gehabt hat. Dieser vierte Bereich wird nun in zunehmendem Maße vor den anderen Bereichen privilegiert: in dem Maße, wie innerhalb der Institution die temporäre Präsentation an Bedeutung vor der Sammlung gewinnt, so gewinnt der Anteil der kuratorischen Arbeit, welcher sich mit der Präsentation von Kunst beschäftigt, an Bedeutung vor den übrigen drei kuratorischen Arbeitsbereichen, die sich auf die Sammlung konzentrieren. Diese Entwicklung ist auf die allgemein angestiegene Konsumption künstlerischer Produkte zurückzuführen⁵⁰, die parallel zum Anstieg öffentlicher Subventionen für Kultur, zahlreichen Museumsneubauten und dem Zuwachs an Grossveranstaltungsausstellungen mit touristischem Event-Charakter (wie z.B. Manifesta, Skulpturenpark Münster etc.) in Westeuropa zu verzeichnen ist. Diese Entwicklung verweist auf einen Anstieg der ökonomischen sowie der kulturpolitischen Bedeutung und Instrumentalisierung der Ausstellung. Der Museologe Jean-Marc Poinot beispielsweise schreibt in Bezug auf die von Kaspar König kuratierte Großausstellung »Von hier aus«: »When the city of Düsseldorf ... asked Kaspar König to ensure the production of a major exhibition, the theme had yet to be defined. No specific artistic urgency occasioned its approach. Rivalry for cultural supremacy between two great neighbouring metropolitan centres, seeking a symbol for a more general supremacy, was the sole motivating factor for the production of a representation of current German art in ›Von hier aus‹ (Düsseldorf 1984, Messegelände).«⁵¹ Und Klüser und Hegewisch schreiben: »Seit langem schon spielt, wie wir gesehen haben, der Ausstellungsbetrieb eine nicht zu unterschätzende Rolle als Wirtschaftsfaktor.«⁵²

Im »... immer schneller drehenden Ausstellungskarussell...«⁵³ ist auch eine zunehmende Spezialisierung von Ausstellungen in verschiedene Gebiete wie zum Beispiel »monographische Ausstellung«, »historische Ausstellung«, »geographische Ausstellung«, »Gruppen/Einzelausstellung« und »thematisch/enzyklopädische Ausstellung« zu verzeichnen.⁵⁴ Die Spezialisierung von Ausstellungen vor dem Hintergrund eines explosionsartigen Anstiegs an Ausstellungsaktivität deutet auf den wettbewerbsbedingten Innovationszwang für Kuratoren hin. Jochen Becker schreibt: »Das Profil der Ausstellung ist nicht zuletzt für ein berufliches Fortkommen der AusstellungsmacherInnen wichtig. Dies führt häufig zur Wahl ausgefallener Themen und Gimmicks...«⁵⁵ Der Kanon der deutschen, heute eher kulturpessimistischen Feuilleton-Kritik wird exemplarisch durch Eduard Beaucamp vertreten: »...die Schwierigkeit, unter lauter debütierenden Zeitgeistern den Zeitgeist selber zu fassen, ermächtigen heute die Subjektivität, entfesseln die Phantasie. Die Akteure, die heute den Kunstbetrieb beherrschen... erfinden nach Marketing-Art Stichworte und Signale für ihre Ausstellungsprojekte und retten sich vor allem in Deutungsspiele und originelle Inszenierungen.«⁵⁶ Pragmatischer sieht es der Kurator Wulf Herzogenrath: »Nur wer sich selbst poetisiert, kann nicht mehr festgelegt werden. Indifferenz ist Trumpf und scheint einigen aktueller als verantwortliche Bekenntnisse oder gar Begründungen.«⁵⁷ Eine produktive, sogar positive Entwicklung wird dagegen von Heinrich

50 »Das Phänomen der weltweit gewachsenen Besucherzahlen historischer und zeitgenössischer Kunstausstellungen muß primär als quantitativer Erfolg gewertet werden.« in Klüser und Hegewisch 1995, a.a.O., S.7) Vgl. Karp, Ivan und Lavine, Steven: Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display, Smithsonian Institute, 1991; Babias, Marius, 1995, a.a.O.; Lohers, Veit: Aus...Stellung: Die Krise der Präsentation, Regensburg, Lindinger und Schmid, 1994 und die bereits erwähnte Strukturanalyse von Hammer, 1983, a.a.O.

51 Poinot, Jean-Marc: »Large Exhibitions. A Sketch of a Typology« in Greenberg, Ferguson und Nairne 1996, a.a.O., S.39-67

52 Klüser und Hegewisch 1995, a.a.O., S.13

53 Ebd.

54 Vgl. Hammer 1983, a.a.O.

55 Becker, Jochen 1995, a.a.O., S.64

56 Beaucamp, Eduard: »Kunterbunter Geschichtsverschnitt« in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.4.1989, S.27

57 Herzogenrath, Wulf: Unausgewogen: Freie Ausstellungsmacher in Köln, Köln, Wienand, 1986, S.8

47 Vgl. die Untersuchungen von Heinrich und Pollak, 1996, a.a.O.; 1996; Klüser, Bernd und Hegewisch, Katharina (Hg.): Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt a.M., Insel, 1995; Rattemeyer, Volker: Zur Organisation von Kunstaussstellungen, Bonn, Der Bundesminister für Bildung und Wissenschaft, 1989; Hammer, Brigitte: Organisierte Kunstvermittlung und Öffentlichkeit: Untersuchungen zur Struktur des Ausstellungswesens in der BRD, Frankfurt am Main, Haag und Herchen, 1983; Ebeling, Knut: »Die Euphorie der Diskurse. Über eine gewisse Entropie in der Ausstellungskultur.« in Neue Bildende Kunst, 6, 1996, S.69-72; Harding, Anna (Hg.): Curating, London, A&D, 1997; Sherman, Daniel und Rogoff, Irit (Hg.): Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles, London, Routledge, 1994. Bernd Klüser schreibt: »Die Zahl der Ausstellungen zeitgenössischer Kunst ist in den letzten Jahren signifikant gestiegen. Immer größer, teurer und ambitionierter wurden die Unternehmungen.«, Klüser und Hegewisch, a.a.O., S.7

48 Diese Entwicklung bewirkt eine interessante Rückkoppelung, wenn zum Beispiel die »Eremitage zu Gast in Bonn« ist, wenn also eine ganze Sammlung für einen bestimmten Zeitraum zur temporären Ausstellung transformiert wird.

49 Der Beruf hat seine Wurzeln in der Figur des Konservators, der rein kunststodische Aufgaben (das Bewahren und Konservieren) in den königlichen Sammlungen des französischen Ancien Régime (18. Jhd.) wahrnahm. Mit der Professionalisierung des Berufs (erste Ausbildung mit festen Aufnahmebedingungen und offiziellem Titel des Kurators seit 1882 an der Ecole du Louvre) erweiterten sich die Aufgaben um die obengenannten (vgl. Ward, Martha: »What's important about the History of Modern Art Exhibitions?« in Greenberg, Ferguson und Nairne 1996, a.a.O., S.451- 465

und Pollak in Zusammenhang mit der Entstehung subjektiver Merkmale um die Figur des Kurators im »Reich der persönlichen Selbstverleugnung« (realm of personal abnegation) – dem Museum – gesehen: »We shall see that it is possible to envisage this phenomenon from a positive rather than a negative point of view in the emergence in this realm of an original manner.«⁵⁸ Vor allem die thematisch/enzyklopädische Ausstellung – repräsentiert durch große interdisziplinäre Ausstellungen wie z.B. »Documenta X« (Catherine David 1997), »Les Immatériels« (Jean-Francois Lyotard, 1995⁵⁹) oder auch – exemplarisch – Harald Szeemanns »Der Hang zum Gesamtkunstwerk« (1983) – markiert die Tendenz der Spezialisierung und des Komplexer-Werdens von Ausstellungen: »...we are at a far remove from Picasso's dictum that his work should be hung ›off the back of a truck‹.«⁶⁰ Diese Entwicklung steht in Zusammenhang mit der Transformation der Rolle des Kurators, die sich in der Erweiterung kuratorischer Funktionen zeigt: Anfang der 60er Jahre sind die Funktionen des Kurators bei der Entwicklung einer Ausstellung mit erstens der Auswahl (der Künstler, bzw. der gezeigten Arbeiten), zweitens der Organisation (Beschaffung der Werke) und drittens der Installation (Hängen, Stellen der Werke) im Groben beschrieben. Anfang der 70er Jahre lassen sich die Funktionen bereits um die Entwicklung des konzeptuellen Rahmens⁶¹, der Auswahl von Mitarbeiter/innen⁶², dem Dirigieren verschiedener Arbeitscrews⁶³ und der Entwicklung enzyklopädischer Kataloge⁶⁴ erweitern. Dieses Mehr an Funktion bedeutet auch ein Mehr hinsichtlich der Ausdrucksmöglichkeiten, welche die Ausstellung dem Kurator bietet. Die Ausstellung wird zu einem autonomen Gebiet innerhalb der Institution – zu einem Privileg⁶⁵, sowie zur Ausdrucksmöglichkeit für den, der sie macht.

Indem die Ausstellung in der Öffentlichkeit als Objekt rezipiert wird – als das Werk eines bestimmten Individuums mit einem bestimmten Namen, anstatt als von einer Institution produziertes Medium – bietet die temporäre Ausstellung dem Kurator überhaupt die Möglichkeit, den Status des Ausstellungsautors zu erlangen. Dieser Status bedeutet die Personalisierung der Ausstellung durch den Kurator, bzw. die Zuschreibung des Produkts der Ausstellung an die Person des Kurators durch die Öffentlichkeit: Vorallem über das Medium der temporären Ausstellung, scheint es, kann der Kurator Autorenstatus gewinnen.

In diesen Zusammenhang ist der Prozess der Autonomisierung und der Spezialisierung Szeemanns auf das Medium der temporären Ausstellung ebenso zu stellen, wie die bewusste Abgrenzung vom Status des Museumskurators; zumindest in der traditionellen museumskuratorischen Arbeitsstruktur ist die Möglichkeit, den Autorenstatus zu erlangen, gar nicht oder nur eingeschränkt gegeben. So kennzeichnet sich der Unterschied zwischen dem Museumskurator und dem Ausstellungsautor nicht nur über die unterschiedliche Gewichtung der kuratorischen Funktionen, sondern vor allem durch den diese unterschiedliche Gewichtung hervorruhenden, fundamental differenten Nutzungsanspruch an das Medium Ausstellung (der für Szeemann zwischen den Polen »Ausdrucksmedium« und »Verwalten« anzusiedeln ist, vgl. 2.1). In der Autonomisierung und der Spezialisierung

Szeemanns auf das Medium temporäre Ausstellung zeigt sich die doppelte Bewegung Szeemanns innerhalb des Berufsfelds Kurator an: Dies ist einerseits das Abstoßen von den traditionell mit der Arbeit des Museumskurators verbundenen kuratorischen Funktionen (Pflege der Sammlung, Erweiterung der Sammlung, Wissen um die Sammlung), die den Bereich der Sammlung zuungunsten der Präsentation favorisieren und andererseits die Überprivilegierung (Spezialisierung) der einzig verbleibenden Funktion: der Präsentation. Das Herausreißen der bisher vom Status her am geringsten eingeschätzten kuratorischen Funktion aus dem übrigen Funktionszusammenhang spiegelt die allgemein feststellbare Richtungsänderung der kuratorischen Arbeit als vermittelnder Tätigkeit zwischen Kunst und Öffentlichkeit: die Richtungsänderung vollzieht sich so von der Ausrichtung der kuratorischen Arbeit auf die Kunst hin zu der zunehmenden Gewichtung auf die Öffentlichkeit (mit zunehmender Bedeutung der Ausstellung als kulturökonomischen Faktors). Da sich die kuratorische Arbeit auf den Bereich der Ausstellung konzentrieren muss, damit ein auktorialer Status erlangt werden kann, ergibt sich in Bezug auf die beschriebene Abneigung Szeemanns zum öffentlichen Aspekt seiner Arbeit ein ambivalentes Verhältnis zwischen Ausstellungsautor und Öffentlichkeit, das sich exemplarisch über die Feststellung Szeemanns äußert: »Dies Problem – dass meine Ausstellungen schöner sind, wenn kein Publikum da ist.«⁶⁶ Trotz dieser Einstellung ist die Konstitution der Position des Ausstellungsautors an die Beziehung zu einem Publikum gebunden. Die auf der Grundlage kulturpolitischer Verschiebungen stattfindende Konzentration kuratorischer Arbeit auf den Aspekt der Präsentation und auf das Aufgabenfeld der Ausstellung bildet die Grundbedingung dafür, dass die Position des Ausstellungsautors entstehen kann. Welcher Art die Beziehung des Ausstellungsautors zum Publikum ist und inwieweit sich die Distanznahme des Autors zum Publikum als auktoriale Strategie lesen lässt, wird in Kapitel 3 wieder aufgenommen. Bisher habe ich versucht, die strukturellen Bedingungen (Arbeitsform) zu darzustellen, an welche sich die nun zu untersuchenden produktionsästhetischen Kriterien innerhalb der Arbeit Szeemanns anschließen. Ich denke, dass die Frage, wo ein Autor überhaupt entstehen kann, interessante Verschränkungen zu der Frage bietet, wie er entsteht.

3.
»Die lebendigsten Institutionen werden von Leuten geführt, die behaupten, dass nur ihr Subjektivstes letztlich zum Objektivsten wird.«⁶⁷: Subjektivierung des künstlerischen Wertes.

In Kapitel 2 wurde dargestellt, wie sich Szeemann in Bezug auf die Ausübung seiner kuratorischen Aktivität einen besonderen Produktionsstatus geschaffen hat. Diesen Status habe ich mit einem »autonomen Schöpferstatus« verglichen, der den Produktionsbedingungen von Künstlern mehr gleicht als den traditionell mit dem Beruf des Kurators verbundenen Funktionen. Ich hatte außerdem angenommen, dass ein Zusammenhang besteht zwischen der Arbeitsstruktur, die sich

58 Heinrich und Pollak 1996, a.a.O., S.235

59 Lyotard, Jean-Francois: »Les Immatériels« in Greenberg, Ferguson und Nairne 1996, S.159-175 (Original: in Art & Text, 17, 1985, S.47-57)

60 Heinrich und Pollak 1996, a.a.O., S.237

61 Inhalt der Ausstellung ist zum Beispiel nicht mehr einfach ein Künstler – nehmen wir als Beispiel Picasso –, sondern die Modernität Picassos oder Picassos Verhältnis zu den Surrealisten usw. Also die Betonung einer bestimmten Thematik, vor deren Hintergrund die Werke in ihrer bisherigen Interpretation bestätigt oder neu eingeordnet werden können.

62 Zum Beispiel für die Ausstellungsbauarchitektur oder wissenschaftlich-ergänzende Forschungen hinsichtlich des Konzepts etc.

63 Zum Beispiel beim Aufbau verschiedener historischer Stationen oder bei der Installation von Licht und Musik etc.

64 Wolfgang Kemp bezeichnet zum Beispiel den Katalog der Documenta X als »das dickste Flugblatt seit Erfindung der Mensa« in »Zeit«, August 1997, Feuilleton.

65 In Bezug auf seine Arbeit für das Kunsthaus Zürich schreibt Szeemann: »Hier in Zürich... gebe ich als Privilegierter Gastspiele. Ich bin PFM = Permanenter freier Mitarbeiter, wohne nicht am Ort, bin also nicht verwurzelt.«, Szeemann 1994b/1994, S.129. Deutlich wird hier neben Szeemanns Wahrnehmung seiner Sonderstellung als »Privilegierter« auch die bereits beschriebene Wahrnehmung des Gastspielcharakters.

66 Szeemann 1995, S.41f

67 Szeemann 1979/1981, S.108

der Ausstellungsautor schafft, und den produktionsästhetischen Kriterien, durch die der Autorenstatus erlangt werden kann, bzw. durch welche der Kurator als Autor einer Ausstellung erscheint. Es stellt sich daher nun die Frage, auf welche Weise mit Hilfe der Ausstellung eine Position des Kurators konstruiert wird, die der Position ähnelt, die Künstler durch ihre Aktivität inne haben, und welche Merkmale diese Position innerhalb der Produktion des Kurators – innerhalb der Ausstellung – kennzeichnen.

3.1 Die Einladungsausstellung »Wenn Haltungen Form werden« (1969): Personifizierung der Ausstellung

Im März und April 1969 kuratierte Szeemann in der Kunsthalle Bern »Wenn Haltungen Form werden«. Die Ausstellung markiert einen Wendepunkt in Szeemanns Karriere: Erstens resultiert aus dem »Skandal« um die Ausstellung Szeemanns freiwillige Aufgabe seiner festen Stellung an der Kunsthalle Bern, zweitens begründet Szeemann seinen Status als unabhängiger Kurator⁶⁸ und drittens wird Szeemann in Folge der Ausstellung zum »Generalsekretär« der »documenta 5« ernannt. Innerhalb von Szeemanns Karriere markiert »Wenn Haltungen Form werden« außerdem den Punkt, ab dem Szeemann selber zum Objekt der öffentlichen Aufmerksamkeit wird: die Ausstellung wurde vor allem über den Ausstellungsmacher diskutiert, der die Künstler als Subjekte, bzw. als Hauptdarsteller der Ausstellung ablöste. Walter Grasskamp schreibt hierzu: »...the exhibition When Attitudes become Form... had already proved, that not only artists but also art mediators can become stars of the art world...«⁶⁹ Und 1995 schreibt Szeemann im Rückblick: »Auch der Ausstellungsorganisator machte Karriere durch diese Ausstellung...«⁷⁰ An einem Text, den Szeemann noch während der laufenden Ausstellung für das »Berner Tagblatt« aus der fiktiven Perspektive seines Nachfolgers über die Ausstellung schrieb, als wäre diese ein bereits zurückliegendes Ereignis, lässt sich die lokale Wirkung der Ausstellung erahnen: »Merkwürdigerweise wurden die Künstler ... in der lokalen Presse kaum erwähnt... der gesamte Zorn richtete sich gegen diesen ... der die Künstler zeigte. Die Diskussion wurde auf seinem Buckel ausgetragen... Eine bizarre Zeit, in der der Interpret engagierter schien als der Schaffende. Diese Form von Personenkult gibt es heute nicht mehr.«⁷¹ Dieser Effekt von »Wenn Haltungen Form werden«, der sich als Konzentration der öffentlichen Aufmerksamkeit auf den Kurator der Ausstellung beschreiben lässt, markiert einen Wendepunkt im Ausstellungswesen und um die Figur des Kurators, der bis dahin beispiellos war. »Wenn Haltungen Form werden« war die erste große Einladungsausstellung innerhalb eines institutionellen Kontextes. Neunundsechzig internationale Künstler aus verschiedenen künstlerischen Bereichen wie Minimal, Anti-Form, Konzept, Arte Povera und Land Art waren von Szeemann eingeladen, um speziell für die Ausstellung und innerhalb der Ausstellung Arbeiten oder Dokumentationen zu produzieren. Die Künstler installierten ihre Arbeiten entweder selber oder sandten Instruktionen für den Aufbau. Eine fünftägige Produktions- und Auf-

bauphase führte zur »Verwandlung der Kunsthalle in einen Werkplatz«⁷². Bekannt geblieben sind zum Beispiel die Arbeiten »Berne Depression« von Michael Heizer, für die Heizer den asphaltierten Fußweg vor der Kunsthalle mit einer Abrisskugel demolierte, Daniel Burens illegale Plakatanschläge, die zu seiner Verhaftung am Eröffnungstag führten, eine Fettecke von Joseph Beuys, ein Erdhügel von Reiner Ruthenbeck, ein »Splash-Piece« von Richard Serra oder die Arbeit von Weiner, der einen Quadratmeter Galeriewand entfernte, Richard Long, der eine dreitägige Wanderung ins Berner Oberland vornahm und Artschwagers »blps«, mit denen er in die Stadt vorstieß sowie Arbeiten von Merz, Sonnier, Tuttle, Bollinger, Bang, de Maria und Morris.

3.1.1 Die Personifizierung des künstlerischen Wertes: Bedeutungsverlagerung vom Kunstwerk zur Person des Künstlers und zur künstlerischen Haltung

Der Idee der Einladungsausstellung liegt einer Reihe von Ausstellungen des Künstlers und Kurators Seth Siegelaub zugrunde, die dieser im Sommer 1969 durchführte⁷³. Siegelaubs Ziel war es, mittels der direkten Produktion der Arbeiten für die Ausstellung ein Vermittlungsverhältnis zwischen Kunstwerk und Öffentlichkeit herzustellen, das die Aussagen der Künstler in keiner Weise beeinträchtigen würde. Dieses Konzept wird später von Poinot als »degree-zero presentation«⁷⁴ bezeichnet. Szeemann stand bereits Ende der 60er Jahre in Kontakt mit Siegelaub. So kann angenommen werden, dass Szeemann durch Siegelaub auf die Idee gekommen ist, das Einladungsausstellungs-Prinzip in den institutionellen Kontext der Berner Kunsthalle zu überführen. Das Siegelaub seine erste Einladungsausstellung vor Szeemann organisierte, geht aus dem rechten der beiden hier abgebildeten Briefe hervor (siehe Abbildungen Seite 24/25). In Bezug auf den Typus Einladungsausstellung ist hervorzuheben, dass für Siegelaub im Gegensatz zur traditionellen Kommission von Künstlern gerade keine Vorstellung über die zu produzierende Arbeit durch die Kuratoren an die Künstler heran zu tragen ist, um völlig freie Produktionsbedingungen für die Künstler zu garantieren, die wiederum nur mittels ihrer Person für die Qualität der zu entstehenden Arbeit garantieren. Dieses Ziel nennt auch Szeemann als Anliegen von »Wenn Haltungen Form werden«: »... der starke Glauben an die Intentionen der Künstler und an deren Wunsch, ihre Kreationen selber zu kontrollieren...«⁷⁵ Szeemann spricht von einer »Ausstellungsregie, die wohl dem einzelnen Künstler einen festen Platz oder besser ein Aktionsfeld zuwies, dann aber bewusst die Abgrenzungen offen hielt...«⁷⁶ Szeemann ignorierte alle für die verschiedenen Künstler bisher akzeptierten Kategorien als »immer nur einen Aspekt treffend« und plazierte unterschiedlichste Positionen und Materialien in einer radikalen Mischung auf Wand, Boden und im Raum nebeneinander. Als verbindende Eigenschaft der eingeladenen Künstler hebt Szeemann den prozessualen Werkcharakter hervor, wenn er zum Beispiel die »Verlagerung des Interesses vom Resultat auf den Vorgang«⁷⁷ als wichtigen Punkt des Ausstellungskon-

72 Szeemann 1995b, S.214

73 Vgl. Siegelaub, Seth: »On Exhibitions and the World at Large« in Gregory Battcock (Hg.) Idea Art: a critical anthology, New York, Dutton, 1973, S.166. (Original: in Studio International, December 1969)

74 Poinot 1996, a.a.O., S.40

75 Szeemann 1995b, S.214

76 Ebd., S.215

68 Vgl. Kapitel 2

69 Grasskamp, Walter: »For Example Documenta, or, how is Art History produced« in Greenberg, Ferguson und Nairne 1996, a.a.O., S.76

70 Szeemann 1995b, S.217

71 Szeemann 1969b/1995b, S.218

SETH SIEGELAUB /Room 901/ 113 West 42 Str./ New York 10036/ USA/ 212, 564 3250

Dr. Harald Szeemann
Muenstergasse 48
Bern, Switzerland

Dear Harald,

I have been asked to be the guest editor for 64 pages in the July/August 1970 issue of Studio International in London.

The issue will be in 3 languages: English, French and German. Later this 64-page section of the magazine will be reprinted as a separate book.

I am asking 8 critics, from different parts of the world, each to edit an 8-page section of the magazine, and to make available their 8 pages to the artists that interest them.

These 8 pages can be used by the critic and the artists he recommends in any way he likes: possibly in connection with an exhibition he is organizing already, or as an 8-page exhibition, or anything.....

But, I do not want the critic to write an 8 page essay on his favorite artists - I would like the artists to use the 8 pages directly.

Would you like to participate as one of the 8 critics?

You will be paid £ 41½ (English Pounds) for the organization of your 8 page section.

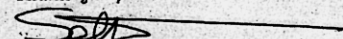
In order to avoid duplication of artists, please submit a list of the artists you wish to invite. Please do this as quickly as possible.

Artists should not necessarily be limited to your area or country.

I would like to receive your list of artists as soon as possible. Final photographs, drawings, text and layout design will have to be in by April 1970.

Kindly advise me about your thoughts on this proposal.

Thank you,



SETH SIEGELAUB, New York, 25 December 1969.

P.S. Please note my new address. I will be in NY until the end of January 1970. Then I move (for 6 months) to Amsterdam, At: Houtmankade 35, Amsterdam, tel: (020) 24 34 92.

SETH SIEGELAUB 1100 Madison Avenue, New York 10028/ 212 288 5031/
16 April 1969

Dear

I am presently organizing a 6 week exhibition to take place this coming summer (July, August 1969).

I am asking the participation of 10 -15 artists and requesting that they each make one (1) work in 1 location anywhere in the world.

The artists who have been asked to participate are: Andre, Atkinson, Baldwin, Barry, Baxter, Buren, Dibbets, Huebler, Kosuth, Lewitt, Long, Smithson and Weiner.

Because the work will be made, they should be accessible to the public who would want to view them.

Prior to the exhibition, a (tri-lingual) catalog will be published and distributed to the public, to aid them in seeing the exhibition. All the standard catalog information will be published in the catalog.

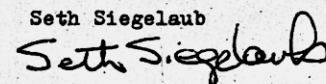
Could you please give some thought to making a piece for this exhibition, and kindly reply to me, as soon as possible with the specifics about your piece (including cost of materials, transportation -if necessary- and other relevant costs). The work made for this exhibition will remain the property of the artists.

The logistics of the exhibition requires that all the work be built by early May 1969, with the specific details and photographs to be in to me by 15-25 May.

Please reply to this letter as soon as possible.

Thank you.

Seth Siegelau



77 Szeemann 1969c/1981, S.46

78 Ebd., S.44

79 Szeemann 1995b, S.219

80 Szeemann 1969c/1981, S.47

81 Ebd., S.45f.

82 Ebd., S.47

83 Ebd.

84 Ebd., S.46

85 Ebd., S.47

zepts erwähnt. So lässt sich im Untertitel der Ausstellung »Werke-Konzepte-Vorgänge-Situationen-Information«⁷⁸ das Wort »Situation« finden, das Szeemann als »die Spannweite zwischen dem Objekt und dem Zustand, der noch nicht als Objekt erkannt wird«⁷⁹ bezeichnet. Auf diese Weise stellt die »Situation« das Schlüsselmoment des in »Wenn Haltungen Form werden« vertretenen künstlerischen Werkcharakters dar, der als Annäherung von Zuständen, die noch nicht Objekt sind (künstlerische Haltungen), an die Erkennung von Zuständen als Objekte verstanden werden kann. Dieser Werkbegriff ist als eine ständige Annäherung an eine immaterielle Kunstvorstellung zu verstehen, aus der heraus sich Formen generieren: »Werke-Konzepte-Vorgänge-Situationen-Information«... sind die »Formen«, in denen sind die Formen, in denen sich diese künstlerischen Haltungen niederschlagen haben.«⁸⁰ Der prozessuale Werkcharakter verweist auf die Person des Künstlers als konstanten Moment der Produktion zurück; während das Werk fließt, bleibt der Künstler als Person bzw. als künstlerische Haltung konstant.

Ein weiteres Moment in Szeemanns Ausstellungskonzept, das deutlich auf eine Verlagerung des Interesses vom Werk zur Person des Künstlers hinweist, ist die wiederholte Betonung der Persönlichkeit des Künstlers als schöpferisches Ich. Dieses Ich stellt Szeemann als Ausgangspunkt für den Werkprozess dar, wenn er von dem »hohen Grad persönlichen und gefühlstragenden Engagements« der Künstler spricht: »...die Verherrlichung der vom physischen und schöpferischen Ich getragenen Aktion, ist in diese neue Kunst eingeflossen«⁸¹. Die Werke werden so von Szeemann als Gesten der Künstler gelesen und beschrieben. Für ihn handelt es sich um »Formen, die aus dem Erlebnis des künstlerischen Vorgangs entstanden sind«⁸². Der künstlerische Vorgang stellt sich bei Szeemann als Geste des Künstlers dar, aus der heraus sich Material und Form des Werkes als Verlängerung des künstlerischen Gestus wie von selbst diktieren. Die Äußerung: »Aber immer bleibt der Vorgang wesentlich, er ist Handschrift und Stil zugleich.«⁸³ verweist nochmals auf den Zusammenhang zwischen der Form des Werkes und seiner Signatur durch das Künstlersubjekt. In diesem Sinne stellt Szeemann auch den Bezug auf den eigenen Körper des Künstlers als Ausgangspunkt für die Produktion heraus: »Es ist bezeichnend, dass die eigenen Maße des Körpers, die Kraft der menschlichen Bewegungen für diese Künstler eine derartig große Rolle spielen...«⁸⁴ So liegt für Szeemann die »Bedeutung dieser Kunst (darin), die Natur von Kunst und Künstler im natürlichen Vorgang Form werden zu lassen.«⁸⁵ In Bezug auf die kuratorische Strategie, bzw. das kuratorische Konzept in »Wenn Haltungen Form werden« gegenüber den Arbeiten der Künstler lässt sich so die Kreation eines neuen kohärenzbildenden Prinzips für die Arbeiten durch Szeemann feststellen, das alle Arbeiten in einen gemeinsamen Kontext stellt und das auch im Namen der Ausstellung einen direkten Ausdruck findet: die Bedeutungsverlagerung vom Kunstwerk zur Person des Künstlers und zur künstlerischen Haltung, die ich hier als Personifizierung des künstlerischen Wertes bezeichne. »Der Glaube an den künstlerischen Vorgang« und die »Tätigkeit des Künstlers« werden zum »Hauptthema und Inhalt«⁸⁶ der Ausstellung. Auf dieser Grundlage kann festgestellt

werden, dass sich die Personifizierung des künstlerischen Wertes bei »Wenn Haltungen Form werden« auf zwei Weisen vollzieht: Zum einen über eine Verschiebung des kuratorischen Interesses vom Werk hin zum Künstler, das sich in der Ausstellung über die Privilegierung der künstlerischen Haltung vor dem Werk ausdrückt und zum anderen über die Kreation eines neuen Ausstellungsstils – der Einladungsausstellung – die diesem Interesse eine strukturelle Entsprechung gibt: da die Auswahl hier nicht über die Kunstwerke erfolgt, sondern über die Künstler selber, werden die Künstler als Persönlichkeiten vor dem Objekt privilegiert.

3.1.2

Kurator und Künstler als Partner: Die Angleichung der Produktionsbedingungen von Kurator und Künstler

Die oben erwähnte Tatsache, dass sich im Fall von »Wenn Haltungen Form werden« das öffentliche Interesse vor allem auf den Kurator selbst konzentriert hat, kann dem auf die Künstler bezogenen Prozess der Personifizierung des künstlerischen Wertes im Sinne der eingangs erwähnten These gegenübergestellt werden, dass die Art und Weise, in welcher der Ausstellungsautor die Künstler produziert und stilisiert, der Art der Konstruktion seines eigenen Status entspricht. Wie bereits gesehen, betont Szeemann im Konzept der Ausstellung den Zusammenhang zwischen den Künstlern als Personen und ihren Werken. Szeemann schreibt: »...noch nie wurde die innere Haltung des Künstlers so direkt zum Werk.«⁸⁷ Das Werk wird von Szeemann als eine Verlängerung der künstlerischen Geste interpretiert, die aus dem jeweiligen Lebenszusammenhang des Künstlers entsteht. Die Äußerung zeigt, dass die Zuschreibung des Kunstwerkstatus an ein Objekt bei Szeemann weniger an das Objekt, als an den Sonderstatus eines schöpferischen Individuums gebunden ist und sich für Szeemann über eine »innere Haltung« definiert. Das gleiche Verhältnis zwischen Werk und Schöpfer überträgt Szeemann auf sich selber, wenn er 1969 in einem Interview auf die Frage, ob die Ausstellung für ihn »mit dem Begriff Kunst identisch sei?«, antwortet: »Ich habe noch nie eine Ausstellung so gelebt, folglich ist noch nie eine Ausstellung so Kunst gewesen.«⁸⁸ Auch die Beschreibung Szeemanns der in »Wenn Haltungen Form werden« entstandenen Werke als »Formen, die aus dem Erlebnis des künstlerischen Vorganges entstanden sind« lässt sich in Bezug auf Szeemanns eigenes Inszenierungskonzept querlesen. In dem manifestartig verfassten Text »Inszenieren ist Lieben« beschreibt er sein eigenes Inszenierungskonzept als das Erleben des künstlerischen Vorgangs. Inszenieren wird als »nichtverbales Zeugnis der kuratorischen Einfühlung in ein Kunstwerk«⁸⁹ verstanden. Die »Einfühlung« in das Kunstwerk ist vergleichbar zum »Erleben des künstlerischen Vorgangs« – wie Szeemann es als künstlerisches Verfahren in »Wenn Haltungen Form werden« beschreibt – für Szeemann bereits selber künstlerischer Vorgang. Szeemann schreibt im Konzept zu »Wenn Haltungen Form werden« über den »künstlerischen Vorgang«: »...der Vorgang ist Handschrift und Stil zugleich.«⁹⁰ Dieses Merkmal lässt sich in Bezug auf die Aktivität der Künstler ebenso lesen wie in Bezug

86 Ebd., S.46

87 Ebd.

88 Szeemann 1969d/1995b, S.219

89 Szeemann 1991/1994, S.37ff.

90 Szeemann 1969c/1981, S.47

auf die Aktivität des Kurators, dessen »Erlebnis« der Kunstwerke gleichzeitig die eigenwillige und unverwechselbare Struktur der Ausstellung prägt. Ähnlich wie das Erleben des künstlerischen Vorgangs »Material und Form« des Kunstwerks in »Wenn Haltungen Form werden« als Verlängerung der künstlerischen Geste prägt (vgl. 3.1.1), so manifestiert sich für Szeemann in der Form der Ausstellung die Einfühlung des Kurators in die Kunstwerke über dessen inszenatorischen Gestus; die Inszenierung der Ausstellung ist für Szeemann erstens selbst ein künstlerischer Vorgang. Und zweitens geht der Form der Ausstellung ein persönliches Erlebnis der Kunstwerke durch den Kurator voran, das wiederum die Inszenierung der Ausstellung prägt.

Auch die Ausstellungsstruktur der Einladungsausstellung – mit der das Museum als Präsentationsort gleichzeitig zum »Werkort« wird und eine »Erlebnisintensität ohne Energieverlust im musealen Rahmen«⁹¹ darstellt – entspricht der Bedeutung, die Szeemann der in der Ausstellung enthaltenen Kunst darin beimisst, dass sie »die Natur von Kunst und Künstler im natürlichen Vorgang Form werden lässt.«⁹² Diese Charakterisierung ist so gleichfalls als Merkmal von »Wenn Haltungen Form werden« lesbar. Zudem kann die den Werken von Szeemann zugeschriebene Schlüsseleigenschaft »Situation zu sein« als erklärte Eigenschaft der Ausstellungsarbeit Szeemanns gelesen werden: die Definition der »Situation« als die Spannweite zwischen einer Geste hin zu einem noch nicht erkannten Objekt lässt sich mit dem utopischen Charakter des »Museums der Obsessionen« vergleichen, innerhalb dessen alle Ausstellungen Szeemanns »Annäherungen an eine Sache sind, die man nicht machen kann« (vgl. Fußnote 17). Jede Ausstellung selbst kann so nur ein Verweis, bzw. »Situation« sein. Weiterhin ist die Charakterisierung der Künstler durch einen »hohen Grad persönlichen und gefühlstragenden Engagements« in zahlreichen selbstreferenziellen Bemerkungen Szeemanns wieder zu finden. Zum Beispiel: »Ich... liebe das Obsessive, weil in der Kunst nur einseitig Subjektives eines Tages objektiv gewertet werden kann.«⁹³ Die Betonung der »Verlagerung des Interesses vom Resultat auf den Vorgang«, mit der Szeemann die an »Wenn Haltungen Form werden« beteiligten Künstler kennzeichnet, ist als »der Weg ist das Ziel«-Philosophie in Szeemanns eigener Praxis in der Definition und Behauptung der Ausstellung als Mittel zur »Selbstverwirklichung« gegen das »Postulat des Fertigwerdens« wieder zu finden (vgl. 2.3). Die Kriterien, mit denen Szeemann so die in »Wenn Haltungen Form werden« gezeigten Künstler charakterisiert, entsprechen den Kriterien, die Szeemann in »Wenn Haltungen Form werden« als produktionsästhetische Kriterien seiner eigenen Ausstellungsarbeit bezeichnet. Aufgrund dieser Zusammenhänge möchte ich festhalten, dass der besondere Status Szeemanns (der in Kapitel 2.3 bereits als Angleichung von kuratorischen und künstlerischen Produktionsbedingungen analysiert wurde) sich auch im Inhalt der Arbeit über eine Angleichung der Position des Kurators an die Position der Künstler manifestiert. Dabei ergibt sich eine zum Zeitpunkt von »Wenn Haltungen Form werden« tatsächlich signifikante Neudefinition der Funktion des Kuratierens von Ausstellungen: die primären Gegenstände, mit denen ein Kurator traditionell arbeitet – die Kunstwerke – werden durch die Zusammenarbeit des

Kurators mit den Künstlern als neue primäre Aufgabe ersetzt und an Stelle der traditionell mit dem Bereich der Präsentation verbundenen Aufgabe des Ausstellens von Kunstwerken (Hängen, Stellen etc.) tritt das Ausstellen von Künstlern als Persönlichkeiten. Szeemann bezeichnet seine Arbeit daher häufig als das »Machen« von Künstlern, wie in folgendem Interviewauszug: »... es ging um die direkte Zusammenarbeit mit den Künstlern. Ich fand, wenn man einen jungen Künstler entdeckt und wenn man die Intensität der Intentionen spürt: das ist das Wichtige. Ich habe dafür so etwas wie einen sechsten Sinn entwickelt. In diesem Moment habe ich Künstler gemacht, es handelte sich hierbei um echte Zusammenarbeit, nicht nur um das Aufhängen von Bildern.«⁹⁴ Das Zitat weist zum einen auf die oben besprochene Verlagerung vom Kunstwerk zur Person des Künstlers als neuen Inhalt der Arbeit des Kurators hin. Darüberhinaus beinhaltet es den Hinweis auf das Wichtigwerden einer neuen Kompetenz des Kurators, die parallel zur Personifizierung des künstlerischen Werts entsteht: dies ist die Investition des Kurators in die Beziehung zu den Künstlern, die subjektiv über die Intuition (für Szeemann den »sechsten Sinn«) verläuft und die die übliche objektive Auswertung der Eigenschaften (Wert) des Werkes in ihrer Bedeutung als kuratorische Funktion ablöst. Dieser Prozess findet sich auch bei Heinrich und Pollak erwähnt, die noch das »informelle« Moment dieser Beziehung betonen: »... the primary material of an exhibition – the works of art – is the object of a relatively informal system of long-term exchanges, concluded not according to contractual agreements but through dealings between individuals which combine diplomacy, professionalism and friendship in a politics of mutual acknowledgement where reputation presides over caution and profit.«⁹⁵

Die Verlagerung des Interesses vom Objekt zum Schöpfer, die sich in Szeemanns Privilegierung des Künstlers als Person vor dem Kunstwerk äußert (»Wenn Haltungen Form werden«), spiegelt sich in der Personalisierung der Ausstellung durch Szeemann wieder. Wie jeder Schöpfer, indem er seine Werke ausstellt, sich selbst mit ausstellt, um sich zum Künstler zu machen, so trägt Szeemann dazu bei, die Künstler zu Künstlern zu machen, indem er sich selbst als Autor (»Macher«, s.o.) mit ausstellt. Über die Art und Weise, in der Szeemann die Künstler »macht« (indem er effektiv sie selber anstatt ihrer Werke ausstellt), konstruiert Szeemann seinen eigenen Status als Autor nach dem Vorbild der Künstler mit (indem er sich selber mit ausstellt). Dieses »Vorbild«, ein bestimmter Künstlertypus, ist dabei im Falle Szeemanns selber bereits eine Konstruktion des Kurators, der die Künstler mittels der Ausstellung und seinem Konzept auf eine bestimmte Weise produziert und stilisiert (»macht«). In diesem Sinne ist das System der Zusammenarbeit zwischen Kurator und Künstlern – gerade im Falle der Generierung einer auktorialen Position des Kurators – als kollaboratives Verhältnis zu verstehen: Der beschriebene Prozess der Personifizierung des künstlerischen Wertes geht (bei Szeemann) mit einer Angleichung der Produktionsbedingungen von Kurator und Künstlern einher, Kurator und Künstler operieren als Verbündete von einem gemeinsamen Standpunkt aus und der Kurator teilt den besonderen Status des Schöpfers mit dem der Künstler. Dieser Status kennzeichnet

94 Szeemann 1995, S.19f.

95 Heinrich und Pollak 1996, a.a.O.,

91 Szeemann 1995b, S.214

92 Szeemann 1969c/1981, S.47

93 Szeemann 1980/1981, S.20

96 Der Konflikt zwischen dem eigenem Produktionsziel (autonome Zielsetzung) und den von außen gestellten Auflagen lässt sich in Szeemanns eigenem Freimachen von institutionellen Auflagen verfolgen. Ich betone hier: »zuerst einmal«, da ich davon ausgehe, dass künstlerische Produktion niemals autonom besteht, sondern immer bereits in gesellschaftliche Strukturen eingebettet ist. Das Künstlerbild, dem sich Szeemann bzw. der Ausstellungsautor annähern, erscheint als autonomes Künstlerbild mit Klischees besetzt. Es geht mir aber zunächst nicht darum, dieses Bild zu dekonstruieren, sondern darum, seine konstituierende Funktion für den Autorenstatus darzustellen. Das Wesen dieses Konzepts von Künstlertum werde ich in Zusammenhang mit Szeemanns Stilbegriff in Kapitel 3.3 betrachten.

97 Szeemann 1991b/1994, S.25

98 Gemeint ist Mario Merz.

99 Szeemann 1995, S.45

100 Im Katalog der von Szeemann kuratierten »documenta 5« schreibt der Künstler Daniel Buren 1972: »Immer mehr neigen Ausstellungen dazu, nicht mehr Ausstellungen von Kunstwerken zu sein, sondern sich selbst als Kunstwerk auszustellen. Im Falle der Documenta ... ist es das Team, das ausstellt (die Werke) und sich selbst ausstellt (vor der Kritik). Die ausgestellten Werke sind die sorgfältig ausgewählten Farbtupfen eines Bildes, das jeweils durch das Ensemble ... zusammenkommt. Diese Farben gehorchen einem bestimmten Ordnungsprinzip... So ist es klar, dass sich die Ausstellung selbst als Gegenstand und das Thema als Kunstwerk anbietet. Die Ausstellung ist zwar der Ort, wo Kunst als Kunst bestätigt und aufgewertet, aber auch vernichtet wird ...« in Buren, Daniel: »Ausstellung einer Ausstellung« in Fietzek, Gerti und Inboden, Gudrun (Hg.), Achtung! Texte 1967-1991, Dresden/Basel 1995. (Original: in documenta 5, Katalog, Kassel, 1972)

101 Sowa, Hubert: »Agonale Betrachtung. Zur Phänomenologie und Hermeneutik der Ausstellungssituation« in Materialien zur documenta X, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1997, S.51-61

102 Szeemann bezieht sich hier neben »documenta 5«, auf die Burens Kritik zielt, vor allem auf die Ausstellungen »Wenn Haltungen Form werden« (Bern und andere Orte 1969), »Großvater, ein Pionier wie wir« (Bern 1973) und »Junggesellenmaschinen« (Bern und andere Orte 1975), die bis auf letztere alle in der vorliegenden Arbeit noch genauere Betrachtung finden.

sich durch eine autonome und subjektive Position: autonom, weil die Produktion zuerst einmal nicht an die Erfüllung eines von außen gestellten Produktionsziels geknüpft ist⁹⁶, subjektiv, weil sie sich als individueller Ausdruck versteht. In diesem Zusammenhang steht auch die Äußerung Szeemanns: »Ich übernehme zwar teilweise dasselbe Risiko wie die Künstler. Aber ohne ihre Werke kann ich mein Handwerk nicht ausüben.«⁹⁷ »Risiko« steht bei Szeemann für den subjektiven Gehalt der künstlerischen Botschaft. Da Szeemann die Ausstellung als ein »persönliches Ausdrucksmedium« versteht und nutzt, teilt er dieses Risiko mit den Künstlern, deren Werke in der Öffentlichkeit immer als Zeugnisse eines persönlich-authentischen Ausdrucks gelesen werden. Dieses Risiko, das normalerweise mit der Tätigkeit von Künstlern verknüpft wird, ist bei Szeemann auch zum Risiko des Kurators geworden: Ausstellungsautor und Künstler produzieren von einer subjektiven Basis aus. Sie sind Verbündete insofern beide auf den temporären Raum der Ausstellung angewiesen sind, um mittels Innovation und Invention ein Erlebnis zu kreieren, das ihren Status als schöpferische Einzelwesen affirmiert und das weitere öffentliche Interesse an ihrer Produktion garantiert. Die gemeinsame Handlungsbasis findet sich bei Szeemann im Ausdruck des »Zusammengehens«: »Und wenn ich mit Künstlern arbeite ist das, wie Mario⁹⁸ sagte, keine ›Zusammenarbeit‹, sondern ein ›Zusammen gehen‹... das ist im Grunde das Ideal.«⁹⁹

Die Machtfrage zwischen Kurator und Künstler, wie sie zum Beispiel in der Kritik Daniel Burens an Szeemann zum Ausdruck kommt¹⁰⁰, verliert sich keineswegs durch das neue Verhältnis zwischen Kurator und Künstler. Sie entsteht vielmehr erst hier, wo das Kunstwerk bereits in seiner Produktionsphase in das kuratorische Konzept integriert ist. Der von Buren angesprochene Konflikt entspricht dem von Hubert Sowa als »Figur-Grund Problem« beschriebenen agonalen Verhältnis zwischen Kunstwerk und dem thematisch-ästhetischen Relationsgefüge der Ausstellung: »Dies ist eine Machtfrage. Die Ansprüche, die im Konflikt zwischen einzeltem Kunstwerk und Ausstellungsinszenierung aufeinander prallen...«¹⁰¹ Der von Sowa als »Machtfrage« bezeichnete Konflikt kennzeichnet die Diskussion um den Ausstellungsautor und stellt sich jeweils in dem Maße, in dem Kuratoren ihre »eigenen Vorstellungen« innerhalb des Rahmens der Ausstellung projizieren: »Die Vorwürfe verschiedenster Seiten, ich würde mit solchen Ausstellungen¹⁰² und mit Teilen von ›documenta 5‹ einer persönlichen Mythenbildung Vorschub leisten, also etwas so genannt objektiv Negatives bezüglich der Vermittlertätigkeit, habe ich unterdessen für meine Art des Ausstellungsmachens als durchaus positiv erkannt. Ich bin einfach nicht mehr willens, lediglich einen gegebenen Rahmen auszufüllen, sondern tendiere mehr und mehr dazu, eigene Vorstellungen in diesen zu projizieren.«¹⁰³ Den hier von Szeemann beschriebenen Prozess stellt Grasskamp in Bezug auf »documenta 5« als das »Künstlerisch-Werden« der vermittlerischen Tätigkeit dar: »Szeemann discovered the artistic sides of his activities as mediator and emphasized them – half-art-historian, half-visionary...«¹⁰⁴ In diesem Zitat wird eine beispielhafte Verschiebung deutlich: der Kurator (Szeemann) ist bei Grasskamp nicht mehr nur Kunsthistoriker, sondern auch »Vi-

sionär«. Der visionäre Part der vermittlerischen Arbeit liegt für Grasskamp im Anteil, den der Vermittler auf der Bedeutungsebene der künstlerischen Arbeit hat. Ähnlich stellt sich bei Sowa der künstlerische Aspekt der Vermittlertätigkeit über die Figur der Ausstellung als Interpretationskontext des Kunstwerks dar; mittels der Ausstellung hat der Kurator direkten Zugriff auf dessen Bedeutungsebene: »Wie nie zuvor dominiert heute die Komplexität (und das heißt: Macht) des musealen/inszenatorischen Kontextes über den Text des einzelnen Werkes: Die Ausstellung ist die primäre Werkinterpretation und prädestiniert alles weitere Rezeptions- und Interpretationsgeschehen.«¹⁰⁵ Bei Sowa wird deutlich, dass die bei Buren zitierte »Vernichtung« des Kunstwerks nicht physisch zu verstehen ist; sie besteht als Interessenkonflikt zwischen den kommunikativen Absichten des Werks und der ihm durch den Rahmen der Ausstellung aufgesetzten »Werkinterpretation«. Nach dieser Auffassung ist das Werk in der Ausstellung nicht mehr offen rezipierbar, sondern in seiner Möglichkeit Bedeutung zu generieren bereits durch den »inszenatorischen Kontext...prädestiniert«. Die Kollaboration zwischen Kurator und Künstler treibt den Autonomieverlust des Künstlers voran¹⁰⁶, indem sie den direkten Zugriff des Kurators auf das Werk bereits während der Produktionsphase impliziert. Die Einladungsausstellung, deren Konzept sich auf der direkten Ermöglichung der künstlerischen Intention stützt, führt so gleichzeitig zu einer Vermischung des »künstlerischen Vorgangs« mit der Ebene seiner Vermittlung durch die Ausstellung so wie zur Partizipation des Kurators am Werkprozess. Die Postproduktion antizipiert die Produktion. Der Kurator rückt in den Mittelpunkt; wie Szeemann in seinem Bericht für das »Berner Tagblatt« noch während der Ausstellung schreibt: »Eine bizarre Zeit, in der der Interpret engagierter schien als der Schaffende.«¹⁰⁷

3.2

Die autobiographische Wohnungsausstellung »Großvater, ein Pionier wie wir« (1974): Der Kurator als Gegenstand der Ausstellung

In Kapitel 3.1 sollte deutlich werden, dass die Personifizierung des künstlerischen Wertes in der Einladungsausstellung »Wenn Haltungen Form werden« zu einem auktorialen Verhältnis zwischen Kurator und Ausstellung führt. Verkürzt ließe sich dieser Prozess als eine Verschiebung des Interesses von den künstlerischen Objekten hin zu den Künstlern als Personen innerhalb der Ausstellungsstruktur beschreiben. Bei »Wenn Haltungen Form werden« verlief diese Entwicklung parallel zur Verschiebung des Interesses an der Ausstellung hin zu dem Interesse am Ausstellungsmacher selber.¹⁰⁸ Im Fall von »Wenn Haltungen Form werden« wurde dieser Schritt zwar bereits durch Szeemann selber, aber noch über die Stilisierung der Künstler als schöpferische Einzelwesen vollzogen. Dabei übertrug sich der Status »künstlerisches Einzelwesen«, gleichermaßen als These und Inhalt der Ausstellung, auf Szeemann selbst. Im Titel »Wenn Haltungen Form werden« manifestiert sich so ein nicht ausschließlich auf die Künstler bezogenes Werkkonzept, sondern auch der für die Konstruktion der

103 Szeemann 1979/1981, S.119f.

104 Grasskamp 1996, a.a.O., S.76

105 Sowa 1997, a.a.O., S.51

106 Diese Feststellung sei wertfrei verstanden. Es geht mir nicht darum, bei der Untersuchung der Beschaffenheit neuer Mythen an den alten Mythen festzuhalten. Vielmehr geht es um deren tatsächliche Kontinuität untereinander.

107 Szeemann 1969b/1995b, S.218

108 Eine Stilisierung des Kurators nach dem Vorbild der Stilisierung der Künstler (durch den Kurator) wiederholt sich bei »documenta 5«, für die Szeemann im direkten Anschluss an »Wenn Haltungen Form werden« als »Generalsekretär« engagiert wird: »... da wußte jeder, dass das die Szeemann-Documenta war.«, Szeemann 1995, S.23

auktorialen Position Szeemanns bedeutende Aspekt seines eigenen Werkkonzepts: das Kunstwerk als eine an die subjektive Haltung seines Produzenten rückgebundene Form. Eine weitere Manifestierung der Betonung der subjektiven Haltung als kennzeichnendes Merkmal von Szeemanns kuratorischer Praxis stellt die Ausstellung »Großvater, ein Pionier wie wir« dar, die Szeemann 1974 seinem drei Jahre zuvor verstorbenen Großvater widmete. Der Unterschied zwischen »Wenn Haltungen Form werden« und »Großvater, ein Pionier wie wir« besteht darin, dass die Personifizierung der Ausstellung durch Szeemann nicht mehr über die Stilisierung der Künstler stattfindet, sondern über den Ausstellungsmacher allein, der in diesem Beispiel alle am Prozess der Ausstellung beteiligten Funktionen auf seine Person konzentriert – die Rolle des Kurators ebenso wie die Rolle der Künstler.

Das erste Hauptmerkmal von »Großvater, ein Pionier wie wir« ist, dass die Ausstellung nicht in einem institutionellen Kontext stattfand, sondern von Szeemann in zwei Räumen und den Fluren seiner Berner Dreizimmerwohnung eingerichtet wurde, wo die Ausstellung nach der Eröffnung halb-öffentlich zugänglich war.¹⁰⁹ »Großvater, ein Pionier wie wir« ist damit die erste (mir bekannte) von einem Kurator organisierte Wohnungsausstellung. Das zweite Hauptmerkmal besteht darin, dass Szeemann weder mit Künstlern noch mit deren Werken arbeitete; Szeemann richtete selber ein Environment aus Möbeln, Objekten und Erinnerungsstücken aus dem Nachlass seiner 1971 verstorbenen Großeltern ein. Das Ziel dieser Inszenierung bestand darin, die Objekte so anzuordnen, dass die Präsenz des Großvaters heraufbeschworen würde: »Die Idee war, die Besucher mit einer Atmosphäre zu imprägnieren, so dass sie gewissermaßen auf Großvater warteten.«¹¹⁰ Das Motiv für die Ausstellung begründet Szeemann durch das Verhältnis zu seinem Großvater: In dem Text »Großvater, ein Pionier wie wir« stilisiert Szeemann das Leben seines Großvaters wie eine Abenteuergeschichte.¹¹¹ Der Großvater Szeemanns – Etienne Szeemann – war Ungar, von Beruf Frisör, dessen Wanderjahre ihn über den Balkan bis nach Paris, London und anschließend Bern führten, wo er sich fest niederließ. Am Ende seines Lebens konnte der Großvater Szeemanns auf zahlreiche Erfindungen auf dem Gebiet der Haarkunst zurückblicken (zum Beispiel einen der ersten Dauerwellen-Automaten; den »Ondulateur Perfect«). »Großvater, ein Pionier wie wir« ist für Szeemann der Versuch der »Visualisierung dieser Geschichte«¹¹² und auch Ausdruck der inneren Verbundenheit mit dem Großvater: »Ich liebte meinen Großvater, ... weil er den Begriff Egozentrik durch Gelebtes ins Positive drehte und das ohne Künstler zu sein.«¹¹³

»Großvater, ein Pionier wie wir« war nach Lebensabschnitten sowie Themenakzenten gegliedert: Stammbaum, Ehe, Wurzeln im K.& k. Oestereich-Ungarn, Bern und Schweiz, Beruf (Lehr- und Wanderjahre, eigene Geschäfte, Drucksachen, Zusammenkünfte und Ehrungen), Beziehung zum Geld, Vorbilder und der Beitrag des Großvaters zum »Triumph der Schönheit«. Die Ausstellung war in zwei Hauptstränge aufgeteilt: die Präsentation des Lebens des Großvaters fand in den Wohnräumen statt, der dokumentarische Teil in den Fluren und Passetagen der Wohnung. Ein Wohnraum beherbergte die original Möbel

der Großeltern, zu denen die während des Lebens gesammelten Bilder und Stiche des Großvaters von Szeemann thematisch in Beziehung gesetzt worden waren. Zum Beispiel waren Bilder der Themengruppe Ferne um den Schreibtisch angeordnet, Religiöses fand sich über dem Ehebett, Reiterbilder waren um eine Wanduhr platziert, Frauendarstellungen zu einer Nähmaschine und zu einem ovalen Frisierspiegel in Beziehung gesetzt, Landschaftsbilder fanden sich zusammen mit einem Portrait des Großvaters um eine Kommode und einen Preziosenschrank gruppiert. Der zweite Raum war der beruflichen Dokumentation gewidmet und in Anlehnung an eine Haarwasser-Anzeige (»Triumph der Schönheit«) von Szeemann über dem Türrahmen mit »Sein Beitrag an den Triumph der Schönheit« tituliert worden. Die Wände dieses Raums waren mit Frisuren-Sonderbeilagen aus alten Coiffeur-Zeitschriften und Frisurenphotos des Großvaters tapeziert. Weiterhin gab es verschiedene Schaufensterpuppen, die Preisfrisuren trugen (wie zum Beispiel die Frisur »La Frégatte« aus der Marie Antoinette-Zeit) und mehrere Vitrinen, welche die verschiedenen Coiffeur-Spezialitäten des Großvaters vorstellten – Ondulation (Dauerwelle), Herrenfrisuren und Theaterfrisuren. Andere Vitrinen präsentierten Erfindungen des Großvaters – neben dem bereits genannten »Ondulateur Perfect« den Haarfärbekamm »Vira«, die »Creme Darling« und die »Lotion Portugal«. Die Räume, bzw. die Ausstellung hatte zum einen die Form eines Environments, in dem alle verschiedenen Elemente hinsichtlich eines übergeordneten Prinzips so zueinander in Beziehung gesetzt werden, dass eine Gesamtwirkung entsteht. Zum anderen wies die Ausstellung durch die historische Qualität der Objekte, deren teilweise Präsentation in Vitrinen und dem offensichtlichen Hinweischarakter der Objekte eine Parallele zur Syntax von Gedenkstätten auf. Dieser Eindruck wurde durch die Inszenierung verstärkt, die sich wie bei Gedenkstätten üblich um die Grenze zwischen authentischer Wiedergabe und objektivierendem Eingriff, der sich als Inszenierung zu erkennen gibt, bewegte.

In Bezug auf die eingangs erwähnte These, dass die Ausstellungstätigkeit Szeemanns mit »Großvater, ein Pionier wie wir« eine weitere Subjektivierung erfährt, sind zwei Aspekte im Umgang mit den Objekten der Ausstellung wichtig: Dies ist erstens die Erzählperspektive der Ausstellung, bzw. das Verhältnis des Ausstellungsmachers zum Inhalt der Ausstellung (»mein Großvater«) und zweitens die Inszenierungsweise, bzw. die Beziehung des Ausstellungsmachers zu den präsentierten Objekten.

3.2.1

¹⁰⁹ Szeemann richtete die Ausstellung ein, kurz bevor er selber aus seiner Wohnung auszog. Szeemanns Nachmieter, die »Galerie Toni Gerber«, bezog einen der drei Räume der Wohnung als Büro, so dass »Großvater, ein Pionier wie wir« für die Dauer der Ausstellung gleichzeitig auch die erste Ausstellung der »Galerie Toni Gerber« war.

¹¹⁰ Szeemann 1979/1981, S.114

¹¹¹ Szeemann 1974/1981, S.93ff.

¹¹² Ebd., S.95

¹¹³ Szeemann 1974b/1981, S.99

Auktoriale Erzählperspektive in »Großvater, ein Pionier wie wir«: »Der Ausstellungsmacherberuf und sein Kontext sind für mich nur im Wiedereinbeziehen der Dimension der Intimität erneuerbar...«¹¹⁴

114 Ebd., S.98

115 Szeemann 1979/1981, S.119

116 Vgl. Szeemann 1974b/1981, S.98

117 Szeemann 1979/1981, S.113

Das System, nach dem die Objekte in »Großvater, ein Pionier wie wir« zueinander in Beziehung gesetzt worden sind, entspricht der Erzählperspektive Szeemanns: »Ihr Stellenwert (der Objekte) sollte nicht der Wert des Objektes, sondern meine Vorliebe für das teure Relikt abgeben.«¹¹⁵ Ähnlich wie bei »Wenn Haltungen Form werden« lässt sich eine Investition der subjektiven Beziehung Szeemanns zum Werk (hier: den Objekten) auf Kosten einer wie auch immer als »objektiv«, also einer über die persönliche Empfindung hinaus für andere nachvollziehbaren Definition, beschriebenen Bedeutung des Werks feststellen; Szeemann bezeichnet »Großvater, ein Pionier wie wir« auch als Fortsetzung von »Wenn Haltungen Form werden.«¹¹⁶ Indem Szeemann die Ausstellung seinem Großvater widmet, erklärt er das Besondere und Persönliche zum Objekt allgemeinen Interesses – das vertraute Thema und die persönliche Geschichte des Ausstellungsmachers werden zum Anlass und Thema der Ausstellung. Die persönliche Affinität Szeemanns wird für die Ausstellung zum Motiv – im doppelten Sinne des Wortes – als Thema der Ausstellung sowie als Rechtfertigung ihrer Notwendigkeit: »Nach der exzessiv öffentlichen ›documenta 5‹ war ...nur das Gegenteil möglich; die Ausstellung als Darstellung des Intimen ...«¹¹⁷ »Die Ausstellung als Darstellung des Intimen« lässt sich so nicht nur auf den Inhalt der Ausstellung beziehen, sondern auch auf die (intime) Notwendigkeit der Abfolge und der Verbindung der verschiedenen Ausstellungen Szeemanns untereinander, die sich nicht durch ein institutionelles Programm, sondern aus dem biographischen Lebensweg Szeemanns selbst ergeben. Die Ausstellung, die primär dem Großvater gewidmet ist und zur Eröffnung wie in Form einer Geburtstagsfeier in der eigenen Wohnung im Kreise speziell geladener Gäste stattfindet, hebt deutlich Szeemann als ihren Schöpfer und als den eigentlichen Mittelpunkt der Ausstellung hervor, der, indem er das Besondere der eigenen Biographie zum allgemeinen Interesse erklärt, sich selbst ebenfalls zum Mittelpunkt des Interesses miterklärt.

Wir können feststellen, dass die Stilisierung des Großvaters, als Subjekt der Ausstellung, nach Szeemanns eigenem Vorbild verläuft; ähnlich wie bei »Wenn Haltungen Form werden« dient das Material der Ausstellung, das in beiden Beispielen die Persönlichkeiten (Künstler, Großvater) sind, als Verweis auf Szeemanns eigene Person, bzw. Persönlichkeit. Deutlich wird das, wenn Szeemann beispielsweise beschreibt, wie der Großvater seine feste Stelle in Wien aufgegeben hat, »...um das Ondulieren ... monatelang in seiner Kammer zu üben.«¹¹⁸ Der Rückzug ins Private wird als bewusster Schritt des Großvaters erklärt, sich ganz seiner Kunst widmen zu können. Diese allein zählt: »Großvater war in erster Linie Coiffeur. Dieser Kunst gehörte sein Leben.«¹¹⁹ Die Parallele hierzu zeigt sich deutlich in der Struktur der Ausstellung »Großvater, ein Pionier wie wir« selber, die in bewusster Abkehr vom öffentlichen Druck, den »documenta 5« als Institution darstellte, in der eigenen Wohnung (»Kammer«) stattfindet und die Szeemann als »lohnenden

118 Ebd., S.100

119 Szeemann 1974/1981, S.95

Rückzug ins Private«¹²⁰ bezeichnet. Die gleiche Tendenz (Automatisierung der Funktion, Rückzug ins Private), wurde in Bezug auf Szeemanns Selbstorganisation in Kapitel 2 ausführlich dargestellt. In der Art, in der Szeemann den Rückzug des Großvaters in die eigene Kammer schildert (um sein Handwerk auszubilden), beschreibt Szeemann selber einen handwerklichen Lerneffekt durch die Wohnungsausstellung: »An der Großvater-Ausstellung habe ich gelernt, dass man Dinge wie Brennscheren, Haarwickler, Rasiermesser nicht zu ästhetischen Objekten hochstilisieren und auch nicht zum vertrauten Objekt machen darf, sondern dass man seine richtige Hinweisposition finden muss. Das kommt mir bei thematischen Ausstellungen heute noch zugute, wie man die Dinge in Vitrinen legt ...«¹²¹

120 Szeemann 1974b/1981, S.98

Die Analogie zwischen Szeemann (als Kurator der Ausstellung) und seinem Großvater (als Gegenstand der Ausstellung) wird weiter fortgeführt, indem der Großvater von Szeemann als »passionierter Sammler« beschrieben wird, dessen »Wohnung (ein) Muster an überfülltem Logis«¹²² war. Die Beschreibung trifft auf Szeemanns Schilderung der eigenen Wohn- und Arbeitssituation zu, die er mit dem »kreativen Chaos« historischer Wunderkammern vergleicht: »Ich bin immer wieder glücklich, wenn ich nach Großauftritten in mein Chaos zurückkehre, das ist ja mein Nährboden ...die Wunderkammer von Erzherzog Ferdinand. Dort ist ja auch alles angehäuft ... Natürlich bekommt das im Laufe der Zeit eine Schönheit des Absurden und vielleicht passiert das mit meiner Agentur für Geistige Gastarbeit auch einmal ...«¹²³ Chaos und nichtzielgerichtete Sammlertätigkeit werden so von Szeemann dem Großvater wie auch sich selbst als gemeinsame Ausgangspunkte für Kreativität und Erfindungsreichtum zugeschlagen. Die Analogie zeigt auf, dass die innerhalb von Szeemanns Produktion mit »Wenn Haltungen Form werden« eingeleitete Personifizierung des künstlerischen Wertes – die Verlagerung des Interesses vom Werk zum Autor – bei »Großvater, ein Pionier wie wir« als Subjektivierung des künstlerischen Wertes wiederkehrt. Mittels der Subjektivierung der Ausstellung – der inhaltlichen Besetzung der Ausstellung mit persönlichen Vorstellungen und Beziehungen – erklärt sich Szeemann über die Figur seines Großvaters selbst mit zum Ausstellungsgegenstand. In diesem Zusammenhang lässt sich eine Äußerung Szeemanns fünf Jahre nach »Großvater, ein Pionier wie wir« lesen: »...zu sagen ist, dass heute eine neue Generation von Ausstellungsmachern am Werke ist, die versuchen, öffentlich privat zu sein. Doch 1972 waren Ausstellungen, als Ausdrucksmittel verwendet, ... für mich allzu sehr vom Kontext abhängig.«¹²⁴ Das Datum »1972« zeigt, dass sich die Äußerung auf »documenta 5« bezieht, aus deren Erfahrung heraus sich Szeemanns Interesse an der Großvater-Ausstellung formuliert hat. Durch den Verweis auf ein »öffentliches Privatsein« einer »neuen Generation« von Ausstellungsmachern wird noch einmal Szeemanns Anspruch deutlich, die eigene Persönlichkeit zum Ausgangspunkt und Gegenstand der eigenen Ausstellungstätigkeit zu machen. Die eigene Persönlichkeit als Ausgangspunkt und Gegenstand der eigenen Ausstellungsarbeit, bzw. die Ausstellung als »persönliches Ausdrucksmedium« ergeben eine auktoriale Erzählperspektive Szeemanns innerhalb von »Großvater, ein Pionier wie wir«.

121 Szeemann 1994b/1994, S.134

122 Szeemann 1974/1981, S.95

123 Szeemann 1994b/1994, S.135f.

124 Szeemann 1979/1981, S.112

3.2.2 Inszenierungsweise in »Großvater, ein Pionier wie wir«: Der Kurator als »Symbolschaffer«¹²⁵

125 Szeemann 1991b/1994, S.31

Das Mittel der Inszenierung ist innerhalb von »Großvater, ein Pionier wie wir« das kennzeichnende Merkmal, durch das sich die auktoriale Erzählperspektive Szeemanns auf formaler Ebene – im Umgang Szeemanns mit den ausgestellten Objekten – ausdrückt. Dieses Verhältnis kennzeichnet sich durch Szeemanns Anspruch, mittels der verwendeten Objekte Bedeutungsebenen zu schaffen, die über das Sichtbare der einzelnen Objekte hinausverweisen. Dieser Anspruch verbirgt sich im Begriff der »richtigen Hinweisposition« so wie im Ziel der Ausstellung, die »Präsenz« des verstorbenen Großvaters zu »beschwören«: »An der Großvater-Ausstellung habe ich gelernt, dass man Dinge wie Brennscheren, Haarwickler, Rasiermesser nicht zu ästhetischen Objekten hochstilisieren und auch nicht zum vertrauten Objekt machen darf, sondern dass man seine richtige Hinweisposition finden muß ... wie man die Dinge in Vitrinen legt, nicht als Kunst, nicht als Reliquie, sondern als Hinweis, der gerichtet und doch nach allen Seiten offen ist.«¹²⁶ Es ist wichtig, hier auf den Begriff der »richtigen Hinweisposition« näher einzugehen: In »Wenn Haltungen Form werden« wird das Kunstwerk von Szeemann als ein Stück Form gewordenes Leben der Künstler aufgefasst. Daher lässt sich annehmen, dass die Objekte des verstorbenen Großvaters für Szeemann ebenfalls eine symbolische Referenz auf dessen Leben beinhalten. Diese Auffassung bestätigt Szeemann, wenn er von den Objekten als Teilen einer »Gesamtbiographie, eines Systems von Objekten, die im Laufe eines langen Lebens zu Zeichen wurden.«¹²⁷ spricht. Das »Hinweis«-Moment der Objekte besteht für Szeemann darin, dass sie als Zeichen auf ein Stück Leben verweisen. Diese Annahme bestätigt Szeemann, wenn er in Zusammenhang der Erläuterung seines kuratorischen Konzepts im Vortrag »Der Künstler als der wahre Unternehmer« Theo Kneubühler zitiert: »Es gilt also, wenn das Kunstwerk Modell eines Bewusstseins ist, über die statischen Daten, die dieses Modell liefert, das Bewusstsein zu rekonstruieren.«¹²⁸ Szeemann übersetzt diesen theoretischen Ansatz für die eigene Praxis: »Mich hat beim Besuch von Gedenkstätten und beim Ausstellungsmachen immer das Problem fasziniert, wie man aus Objekten wieder (künstlich) Leben machen kann.«¹²⁹ Damit der Hinweis, bzw. die Rekonstruktion über das Objekt (»Modell«) möglich werden kann, muss sich für Szeemann noch ein Vermittlungsmoment innerhalb der Präsentation des Objekts einschalten, wie er an gleicher Stelle vermerkt: »Eine 1:1-Rekonstitution der Wohnung hätte nicht genügt...«. Dies Moment ist die »richtige Hinweisposition«, durch die der »Hinweis«-Charakter des Objekts erst zur Geltung kommen kann: »Ohne objektivierende Eingriffe... die dann das Vermittlungsmoment bilden, funktionieren solche Lebensbruchstücke... nie.«¹³⁰ In diesem Zusammenhang erscheinen mir zwei Punkte von besonderer Bedeutung: Erstens präsentiert Szeemann Objekte in einer Kunstausstellung¹³¹, die nicht zu diesem Zweck produziert worden sind (als Kunstobjekte); im völligen Verzicht auf die Zusammenarbeit mit Künstlern oder die Verwendung von Kunstwerken unterscheidet sich »Großvater, ein Pionier wie wir« von jeder bis dato durch einen

126 Szeemann 1994b/1994, S.134

127 Szeemann 1979/1981, S.119

128 Kneubühler in Szeemann 1991b/1994, S.28

129 Szeemann 1974/1981, S.96

130 Szeemann 1979/1981, S.113

131 Das Zuschlagen von »Großvater, ein Pionier wie wir« an die Kunstsphäre zeigt sich formal durch die Übernahme der Ausstellung, bzw. der Wohnung Szeemanns durch die »Galerie Toni Gerber«.

Kurator kuratierten Kunstausstellung. Und zweitens grenzt sich »Großvater, ein Pionier wie wir« dabei deutlich von einer Gedenkstättenausstellung ab, da die Objekte keiner logischen Systematik wie zum Beispiel einem enumerativen Prinzip (als historische Fakten oder als Sammlung) oder einem illustrativen Prinzip (zur Veranschaulichung), untergeordnet sind. Das Ziel der Inszenierung liegt in der Erzeugung einer »Atmosphäre«, in der die Betrachter mittels der materiellen Inhalte der Ausstellung mit den nicht-materiellen Inhalten der Ausstellung – Abwesenheit (Tod), Zeit etc. – laut Szeemann »imprägniert« und nicht »konditioniert«¹³² werden sollen.

132 Szeemann 1974b/1981, S.101

Das Spiel der An- und Neuordnung der Objekte und der sich zwischen den Objekten neu generierenden Bedeutungsebene verweist auf eine in diesem Zusammenhang interessante (Selbst-)Bezeichnung Szeemanns als »Wilder Denker« hin: »Es ist dieses atmosphärische Arbeiten, wie ich es nenne oder, wenn Sie so wollen, das »wilde Denken.«¹³³ Die Bezeichnung ist dem vom französischen Anthropologen Claude Lévi-Strauss geprägten Begriff des »Wilden Denkens«¹³⁴ entnommen. Lévi-Strauss beschreibt einen Denkprozess in Bildern, der entgegengesetzt der linearen, zielgerichteten wissenschaftlichen Denkweise assoziativ und weitschweifig angelegt ist. Lévy-Strauss bezeichnet den »wilden Denker« als »Bricoleur«. Von hier stammt der Begriff der »Bricolage« (französisch: bricoler = basteln, »pfuschen«), der durch das aktive Hantieren mit Gegenständen geprägt ist: »Heutzutage ist der Bastler (Bricoleur) jener Mensch, der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind... dennoch muss er sich ihrer bedienen, an welches Problem er auch immer herangeht. Es erscheint somit als eine Art intellektueller Bastelei, was die Beziehung, die man zwischen mythischem Denken und Bastelei beobachten kann, verständlich macht.«¹³⁵ Ein nicht-zielgerichtetes Sammeln gilt für Lévi-Strauss als Voraussetzung für die Tätigkeit des Bricoleurs, dessen Sammlung Lévi-Strauss als »Schatz« bezeichnet.¹³⁶ Lévi-Strauss erklärt das Interesse des »Wilden Denkers« als hauptsächlich auf aus ihrem Zusammenhang gerissene Gegenstände gerichtet, für die er neue Bedeutungen – durch die Integration der Gegenstände in neue Kontexte und Konstellationen – konstruiert: »Alle diese heterogenen Gegenstände, die seinen (des Bricoleurs) »Schatz« bilden, befragt er, um herauszubekommen, was jeder von ihnen »bedeuten« (frz.: signifié) könnte. So trägt er dazu bei, ein Ganzes zu bestimmen, dass es zu verwirklichen gilt, dass sich aber am Ende von der Gesamtheit seiner Werkzeuge nur durch die innere Disposition der Teile unterscheiden wird.«¹³⁷ Lévi-Strauss kennzeichnet die Tätigkeit des Bricoleurs in ihren Möglichkeiten so als an die Eigenschaften der benutzten Gegenstände rückgebunden: »Aber diese Möglichkeiten bleiben immer durch die besondere Geschichte jedes Stückes begrenzt und durch das, was an Vorbestimmtem in ihm steckt, das auf den ursprünglichen Gebrauch zurückverweist, für den es geplant war oder auch durch die Anpassungen, die es im Verlauf vielfältiger Verwendungen durchgemacht hat. Wie die konstitutiven Einheiten des Mythos... sind auch die Elemente, die der Bastler sammelt und verwendet, bereits von vornherein eingeschränkt.«¹³⁸

133 Szeemann 1994b/1994, S.129. Und: »Ich selber habe mich nie als »wilder Denker« bezeichnet ... Aber mir gefällt natürlich, dass ich als solcher bezeichnet wurde.«, Szeemann 1989, S.483

134 Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994. (Original 1962)

135 Lévy-Strauss, ebd., S.29

136 An dieser Stelle möchte ich auf Szeemanns eigene Sammlertätigkeit hinweisen, bzw. auf den in 3.2.1 genannten Vergleich Szeemanns zwischen seiner »Agentur« und einer Wunderkammer.

137 Lévi-Strauss ebd., S.31

138 Lévi-Strauss ebd., S.32

Ich habe den Hinweis auf Szeemann als »Wilden Denker« hier aufgenommen, weil er auf das Verfahren von Szeemanns Umgangsweise mit den Objekten in »Großvater, ein Pionier wie wir« verweist. Szeemanns Ziel in »Großvater, ein Pionier wie wir« war, mittels der Inszenierung der Objekte eine Bedeutungsebene der Ausstellung als Gesamtes zu erreichen, die die Bedeutung der einzelnen Elemente der Ausstellung – nach Lévy-Strauss die »heterogenen Gegenstände« – übersteigt. Dabei war Szeemanns Umgang mit den Objekten bei »Großvater, ein Pionier wie wir« durch das »Auffinden des Punktes« gekennzeichnet, »an dem gegliederte Erinnerung sich selbst genügt und nach der Präsenz ruft«¹³⁹. Der Moment des »Gliederens«, also der »objektivierende Eingriff«, ist für Szeemann demnach darauf ausgerichtet gewesen, nur solche Hinweisqualitäten sichtbar zu machen, die als Möglichkeiten im Objekt selbst bereits angelegt sind. Ähnlich wie es Lévi-Strauss für den Bricoleur formuliert, sollte die Inszenierung in »Großvater, ein Pionier wie wir« nach Szeemann nicht Nicht-Vorhandenes schaffen, sondern bestimmte, in den Objekten bereits angelegte Zeichenqualitäten im Konnotationssystem der Ausstellung entfalten. Entsprechend Roland Barthes Definition des Konnotationssystems als »...System, das die Zeichen eines anderen Systems übernimmt und zu seinen Signifikanten macht...«¹⁴⁰, entsteht bei »Großvater, ein Pionier wie wir« die »symbolische Botschaft« der Ausstellung durch die geschaffenen Beziehungen zwischen den verwendeten Objekten (»buchstäblichen Botschaften«) untereinander (vgl. die Definition von Barthes: »Die buchstäbliche Botschaft erscheint als Träger der symbolischen Botschaft«¹⁴¹). Szeemanns Inszenierungsweise in »Großvater, ein Pionier wie wir« hat sich also einerseits nach dem Charakter der »buchstäblichen Botschaften« ausgerichtet, andererseits hat sich durch den Modus, mit dem sie die Beziehungen dieser Botschaften strukturiert hat (»innere Disposition der Teile«), eine neue symbolische Botschaft mitkonstituiert. Die Parallele findet sich auch hier in Lévi-Strauss' Beschreibung vom Bricoleur: »Der Bastler legt, ohne sein Projekt jemals auszufüllen, immer etwas von sich hinein.«¹⁴² Dieses Verfahren kann mit einem von Thierry de Duve als »Readymade-Strategie« bezeichneten Verfahren verglichen werden.¹⁴³ Die Readymade-Strategie kennzeichnet sich ebenfalls durch den Umgang mit Nichtkunst-Objekten. Charakteristisch für diesen Umgang ist immer noch Marcel Duchamps Beschreibung des berühmten »Richard Mutt Case«: »Whether Mr. Mutt made the fountain with his own hands or not has no importance. He chose it. He took an ordinary article out of life and placed it so that its significance disappeared under the new title and point of view – he created a new thought for that object.«¹⁴⁴ Dabei weist Duchamps Betonung, dass die Konstruktion eines neuen »Gedankens« für ein Objekt nicht an die Herstellung dieses Objekts gebunden ist, eine deutliche Parallele zu Lévi-Strauss' Begriff der »zweiten Qualität« auf: »Das Basteln arbeitet mit ›zweiten Qualitäten‹; cf. englisch ›second hand‹, aus zweiter Hand, ›Gelegenheit‹.«¹⁴⁵ Mittels der Inszenierung der Alltagsobjekte in »Großvater, ein Pionier wie wir« erhält die Ausstellung als Gesamtes – nicht die einzelnen Objekte – einen symbolischen Wert, indem sie wie eine Installation oder ein Environment eine Bedeutungsebene schafft, die über den Charakter ihrer einzelnen Elemente hinaus verweist. Dieser Aspekt

139 Szeemann 1974b/1981, S.100

140 Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1990, S.35. (Original: 1982)

141 Barthes ebd.

142 Lévi-Strauss 1994, a.a.O., S.35

143 de Duve, Thierry: Kant after Duchamp, Massachusetts, October Books, 1996, S.151

144 Duchamp, Marcel: »The Richard Mutt Case«, in Harrison and Wood, Hg., Art in Theory, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1996, S. 248. (Original in: The Blind Man, New York, 1917)

145 Lévi-Strauss 1994, a.a.O., S.35

führt bei »Großvater, ein Pionier wie wir« zu einer Annäherung der vermittlerischen Tätigkeit Szeemanns an eine symbolische Tätigkeit; die Frage, wie platziert werden muss, damit das Objekt über seinen Charakter hinaus aussagen kann¹⁴⁶, basiert bereits auf der Zuschreibung einer symbolischen Kompetenz des Ausstellungsmachers in Bezug auf das Objekt: als »symbolische Kompetenz« bezeichne ich die Fähigkeit, Objekte mit Bedeutungsebenen zu verknüpfen, die über deren sinnlich wahrnehmbare Erscheinung hinaus verweisen. Die symbolische Kompetenz, die normalerweise mit der Figur des Künstlers verbunden wird, lässt sich am Beispiel von »Großvater, ein Pionier wie wir« auch als kennzeichnendes Merkmal von Szeemanns kuratorischer Arbeit analysieren. Szeemann bestätigt diese Feststellung seinerseits, wenn er die eigene Tätigkeit zum Beispiel mit der Figur des »Symbolschaffers«¹⁴⁷ vergleicht, als welche er auch den Künstler bezeichnet: »Die Schöpfer von Konzentraten für ein gewisses mögliches Erleben, ...das waren immer die Künstler. Davor waren es die Druiden, die Priester und die Seher.«¹⁴⁸ Durch das erklärte Ziel von »Großvater, ein Pionier wie wir«, das im Heraufbeschwören der Präsenz des verstorbenen Großvaters liegt, formuliert sich ebenfalls Szeemanns Anspruch, Schöpfer eines »Konzentrats für ein mögliches Erleben zu sein«. Die spirituelle Tendenz dieses Konzepts (»Priester«, »Druide«, »Seher«) wird innerhalb der Ausstellung »Großvater, ein Pionier wie wir« besonders deutlich. Die Bezeichnung der Objekte als »Relikte« unterstreicht den magischen Charakter der Ausstellung. Dieser Charakter nähert sich einer Art von Geisterbeschwörung oder Wiederauferstehungs-Zeremoniell an, wenn Szeemann über das Verhalten der Besucher am Eröffnungsabend schreibt: »Sie (die Besucher) warteten auf Großvater, in seiner Wohnung... Das war das Ereignis, das Ausstellungsereignis...«¹⁴⁹

146 Vgl. Szeemann 1979/1981, S.119

147 Szeemann 1991b/1994, S.31

148 Szeemann 1988c/1994, S.125

149 Szeemann 1974b/1981, S.101

Der seherische-, druiden- oder priesterhafte Charakter der kuratorischen Rolle Szeemanns in »Großvater, ein Pionier wie wir« erinnert an die in 3.1.2 zitierte Feststellung Grasskamps: »...Szeemann discovered the artistic sides of his activities as mediator and emphasized them – half-art-historian, half-visionary – in his theoretical concepts also.« Die Feststellung in Bezug auf einen visionären Anteil innerhalb von Szeemanns Arbeit wird in seinem Selbstverständnis durch die Behauptung gestützt, »dass Seherisches stets das Sehen bestimmen sollte.«¹⁵⁰ Diese Haltung drückt sich auch in dem für »documenta 5« entwickelten Konzept der »Individuellen Mythologien« aus, das Szeemann mit Bachmann als »...geistigen Raum, in dem ein Individuum seine Zeichen, Signale, Symbole setzt, die für ihn die Welt bedeuten.«¹⁵¹ definiert. Oder Szeemann schreibt auch in Bezug auf die »documenta 5«: »Dennoch war es der bisher umfassendste Versuch, aus einer großen Ausstellung als Resultat vieler Einzelbeiträge so etwas wie das Abbild einer Weltsicht zu machen...«¹⁵² In der bereits oben mehrfach erwähnten Studie von Heinich und Pollak wird die Position des Autors ebenfalls mit einer symbolischen Kompetenz, bzw. hier: »Eigenschaft« (»property«), in Verbindung gebracht: »As any position in the world of the arts, that of the auteur is not defined by institutional or legal properties... Rather it is defined by a certain ›symbolic‹ property, the recognition that an individual holds this

150 Szeemann 1991/1994, S.39

151 Bachmann in Szeemann 1979/1981, S.120

152 Ebd. 1979/1981, S.111

particular quality.«¹⁵³ Auch hier ist die »besondere« (particular), die Position des Autors kennzeichnende »Qualität« (quality), an einen »individuellen« (an individual) Status der Person des Kurators gebunden. Das Beispiel »Großvater, ein Pionier wie wir« hat die symbolische Kompetenz als an die Subjektivität des Kurators gebunden dargestellt; die individuelle und autonome Position des Kurators, die sich im Fall Szeemanns bewusst auf die Investition der Subjektivität in das Medium der Ausstellung beruft, erscheint als Voraussetzung für die eigene Ich-Perspektive innerhalb der Ausstellung, die als auktoriale rezipiert werden kann. Diese Perspektive des Kurators im Medium Ausstellung (und gegenüber den Kunstwerken, bzw. Objekten) bildet im Kontext der Ausstellung den Raum für die symbolische Qualität der Ausstellung mittels ihrer Inszenierungsweise.

Dass Künstler seit Gustave Courbet ihre Praxis zu immer größeren Anteilen in das Medium Ausstellung integrieren, ist eine im Kunstdiskurs verbreitete und anerkannte Tatsache.¹⁵⁴ Wenn umgekehrt Kuratoren ihre Arbeit künstlerischen Strategien öffnen, gilt dies meist als problematisch. Hierfür steht exemplarisch die Meinung des Kurators Hans Ulrich Obrist: »Ersteres (Künstler, die Ausstellungen machen) finde ich sehr wichtig: Viele Ausstellungen der Kunstgeschichte wurden ja von Künstlern organisiert... Warum sollen die Künstler auch warten, bis was passiert und nicht die Sache selber in die Hand nehmen? Was das Zweite angeht (Kuratoren als Künstler), so lehne ich das völlig ab. Ich sehe mich überhaupt nicht als Künstler, sondern vielmehr als Katalysator... der bestmögliche Arbeitsbedingungen für Künstler zu schaffen versucht. Der Kurator als Katalysator – das ist zugleich ein Plädoyer für nichtinszenierte Ausstellungen.«¹⁵⁵ Interessant bleibt aber vielmehr die Frage im Diskurs um den Ausstellungsautor, warum der Bruch, den zum Beispiel Szeemann mit »Wenn Haltungen Form werden« und »Großvater, ein Pionier wie wir« vollzieht und der verkürzt als Instrumentalisierung der Ausstellung als »Ausdrucksmedium« beschrieben werden kann, schon 1972 zur »documenta 5«¹⁵⁶ und – wie das Zitat von Obrist zeigt – auch heute vielfach als Regelbruch empfunden und kritisiert wird? In Bezug auf die erörterten klassischen Aufgabenbereiche und Kompetenzen des Kurators lässt sich so eine Verschiebung im Bereich dieser Kompetenzen in Bezug auf Szeemann bzw. auf den Ausstellungsautor feststellen: Erstens, der Aufgabenbereich der Erweiterung der Sammlung, traditionell mittels der Aquisition, kann als ästhetische Aquisition neudefiniert werden. Als »Ästhetische Aquisition« bezeichne ich die Anreicherung der ausgestellten Objekte mit neuen Bedeutungsgehalten mittels des thematischen und inszenatorischen Kontextes der Ausstellung (mittels der »symbolischen Kompetenz« des Kurators). Zweitens, dieser Prozess findet parallel zu dem Anwachsen der Bedeutung des Bereiches der temporären Präsentation gegenüber dem Bereich der permanenten Sammlung statt.¹⁵⁷ Die am Begriff der Ästhetischen Aquisition aufzuzeigende Beziehung zwischen Museum und Ausstellungsautor veranschaulicht, wie die symbolische Kompetenz des Ausstellungsautors dem Museum erlaubt, mit dem Vorhandenen Objektbestand Innovation zu bieten, ohne aufwendige Kosten durch die Aquisition neuen Bestandes zu haben.

154 Vgl. zum Beispiel Stallabrass, Julian: »Artists-Curators and The New British Art« in Harding 1997, S.78-82; Cummings, Neil: »Everything« in ebd., S.12-18; Karp, Ivan und Wilson, Fred: »Constructing the Spectacle of Culture« in Greenberg, Ferguson and Nairne 1993, a.a.O., S.251-269. Klüser und Hegewisch 1995, a.a.O.; Stoelting, Christina: Inszenierung von Kunst: Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk, Darmstadt, Univ., Dissertation 1998; Batschmann, Oskar: Ausstellungenkünstler, Köln, DuMont, 1997

155 Obrist 1996, a.a.O., S.11

156 So wird Szeemann in Bezug auf »Großvater, ein Pionier wie wir« und »documenta 5« zum Beispiel vorgeworfen, der »persönlichen Mythenbildung Vorschub (zu) leisten«, Szeemann 1979/1981, S.119

157 Es wäre aus kulturpolitischer Perspektive interessant, diesen Zusammenhang auf die postmoderne Kondition der Appropriation in der Bildenden Kunst hin zu untersuchen. In Bezug auf den Begriff Readymade-Strategie deutet Thierry de Duve bereits einen solchen Zusammenhang an: »... it is in the pop art episode, and especially in its French equivalent, Nouveau Realism, that the word »appropriation«, thanks for the most part to Pierre Restany, came to be equated with »the ready-made strategy«, de Duve 1996, a.a.O., S.151

Als Beispiel für den Prozess der Ästhetischen Aquisition, an dem die These des Zusammenhangs zwischen der kuratorischen Investition der Subjektivität in das Kunstwerk und der symbolischen Kompetenz überprüft werden kann, möchte ich im folgenden Kapitel die Ausstellung »a-Historische klanken« (dt. »A-historische Klänge«) besprechen. Im Gegensatz zu der Ausstellung »Wenn Haltungen Form werden«, die die Künstler zugunsten der Werke privilegierte und der Ausstellung »Großvater, ein Pionier wie wir«, die ganz im Verzicht auf Künstler und Kunstwerke Alltagsobjekte und Erinnerungsstücke privilegierte, ist »a-Historische klanken« eine sogenannte »curators choice«-Ausstellung, die sich allein auf das Arrangement von bereits existenten Werken einer gegebenen Sammlung durch den Kurator beschränkt. Die Urheber der Werke, die Künstler, sind aus dem Entscheidungsprozess ausgeschlossen. An diesem Beispiel lässt sich besonders Szeemanns kuratorisches Selbstverständnis gegenüber den »Kunstwerken« selbst herausarbeiten.

3.3

Die »curators-choice« Ausstellung »a-Historische klanken« (1988): Privilegierung der Form der Darstellung gegenüber dem Inhalt des Dargestellten

1988 kuratierte Szeemann »a-Historische klanken« für das »Museum Boymans-van Beuningen« in Rotterdam. Wie bei »Wenn Haltungen Form werden« und »Großvater, ein Pionier wie wir«, begründet sich auch mit »a-historische klanken« ein bis dahin neuer Ausstellungstypus, der häufig als »curators-choice« Ausstellung bezeichnet wird. Laut Museumsdirektor Wim Crouwel ist »a-Historische klanken« die erste Ausstellung dieses vom Museum Boymans initiierten Ausstellungstypus¹⁵⁸, bei dem Gastkuratoren in regelmäßigen Abständen vom Museum eingeladen sind, eine temporäre Inszenierung der Bestände der permanenten Sammlung des Museums vorzunehmen. Im Fall des Museum Boymans und auch anderer Museen sind die Gastkuratoren hierbei nicht ausschließlich Kuratoren, sondern auch Künstler, Filmregisseure (nach »a-Historische Klanken« kuratierte zum Beispiel Peter Greenaway im »Museum Boymans« mit ähnlichen Beständen der Sammlung, wie auch Szeemann sie ausgewählt hatte, die Ausstellung »The Physical Self« 1991-92) oder auch Philosophen (1985 kuratierte Jean-Francois Lyotard die Ausstellung »Les Immatériaux« für das »Centre Georges Pompidou«, Paris) usw. In der Januar/Februar-Ausgabe (1999) von »Frieze« bemerkt Ralph Rugoff in seinem Artikel im Zusammenhang mit der Neuerfindung kuratorischer Praxis: »And suddenly everybody started doing it (Kuratieren). In recent years, major exhibitions have been organised by rock musicians, philosophers, film-makers, theatre directors, cultural theorists, anthropologists, writers and artists.«¹⁵⁹ In Zusammenhang auf die bereits in 2.3 verwiesene Expansion des Ausstellungswesens (geographisch, in der Internationalisierung der Ausstellung als kulturelles und touristisches Event und sozial, durch die Erweiterung der Grenzen der Ausstellung zu anderen kulturellen Feldern) analysieren auch Heinich und Pollak die Deregulierung der Möglichkeiten des Zugangs zur kuratorischen

158 Crouwel, Wim: »Foreword« in a-Historische klanken (Katalog), Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1988, S.1

159 Rugoff, Ralph: »Rules of the Game« in Frieze: Contemporary Art and Culture, Issue 44, 1999, S.46

Tätigkeit: »Such an expansion is also accompanied by the possibility... of taking on this position without actually being a curator. Academics, philosophers, critics, public-relations consultants, artistic directors and theatre and film directors now have the opportunity – as well as the desire – to act as exhibition curators.«¹⁶⁰

160 Heinrich und Pollak 1996, a.a.O., S.237

Im Katalogvorwort leitet Direktor Wim Crouwel die Serie mit der Betonung der persönlichen Perspektive der Gastkuratoren ein: »...I plan to invite guest curators at regular intervals to present a personal vision of the collection«¹⁶¹ Die curators-choice Ausstellung hat sich schnell in der Museumslandschaft ausgebreitet; sie bietet dem Museum die Möglichkeit, auf Grundlage der eigenen Sammlung ein hohes Output an temporären Ausstellungen zu erreichen, dabei Transport- und Versicherungskosten einzusparen und dennoch abwechslungsreich und somit publikumswirksam zu bleiben. Die Abwechslung bzw. der Attraktionswert ist dabei an die jeweiligen Gastkuratoren gebunden und deren Art, mit der Sammlung umzugehen. So ist die curators-choice Ausstellung besonders geeignet, die Position bzw. die Perspektive der Kuratoren selbst auszustellen. Eine bekannte Manifestation dieses Ausstellungstypus verkörpert zum Beispiel die von Joseph Kosuth 1992 für das Whitney Museum in New York eingerichtete Ausstellung »The Play of the Unmentionable«¹⁶². Ein wichtiger Vorläufer dieses Ausstellungstypus ist aber die von Andy Warhol 1970 für das »Museum of Art at the Rhode Island School of Design in Providence« kuratierte Ausstellung »Raid the Icebox«. Anstatt von Kunstwerken suchte Warhol Kisten, Etiketten und andere typische Gegenstände aus den Lagerräumen des Museums für die Ausstellung aus. Der diesbezüglich vom Museumsdirektor im Katalogvorwort beschriebene Effekt weist auch auf die hier gegebene Frageperspektive hin: »...and we know that what is being exhibited is Andy Warhol.«¹⁶³ Die Ausstellung »a-Historische klanken« eignet sich für die Untersuchung, wie sich die »persönliche Vision« des Kurators im Umgang mit dem Material der Ausstellung stilistisch und thematisch manifestiert. Und, in Bezug auf das oben genannte Zitat (»what is being exhibited«), wie der Kurator selber zum Ausstellungsgegenstand wird, bzw. wie die persönliche »Vision« des Kurators zum kennzeichnenden Merkmal der Ausstellung wird. In diesem Zusammenhang wird sich auch der bereits angeschnittene Begriff der »Ästhetischen Aquisition« vertiefen, der anhand von »a-Historische klanken« besonders deutlich wird.

161 Crouwel 1988, S.1

162 Kosuth, Joseph: The Play of the Unmentionable, London, Thames and Hudson, 1992

163 Wollen, Peter: Raiding the Icebox, London, Verso, 1993, S.166

3.3.1

»Die ausgestellten Werke sind die sorgfältig ausgewählten Farbtupfen eines Bildes«¹⁶⁴: »a-Historische klanken« als Figur-Grund Konstellation

164 Buren 1995, a.a.O., S.22

Das erste auffallende Merkmal von »a-Historische klanken« war das Fehlen eines chronologischen Arrangements der Arbeiten nach Epoche, Stil, Thema oder Material, wie es im musealen Kontext des Museum Boymans üblich ist: »The works are usually displayed in an art-historical context, arranged according to type and period.«¹⁶⁵. Die Auswahl und Präsentation der Arbeiten folgte einem ahistorischen Prinzip, auf das der Titel der Ausstellung hinweist. Das Prinzip der ahistorischen Ausstellung von Kunst als die simultane Präsentation verschiedener Kunstgegenstände aus verschiedenen Zeiten lässt sich in den meisten Epochen in verschiedenen Präsentationsmodi finden (u.a. Schatzkammer, Kirche, Wunderkammer, Akademie, Salon, Museum). Hierbei sind jeweils völlig unterschiedliche Motive für die simultane Präsentation von Werken aus unterschiedlichen Epochen und kulturellen Kontexten auszumachen (u.a. Macht, Analyse, Pädagogik)¹⁶⁶. Szeemann hatte Gemälde, Skulpturen und Objekte aus den Sammlungsbereichen »Alte Malerei und Bildhauerei«, »Moderne Kunst«, »Kunsthandwerk« und »Formgebung« ausgewählt und sich so bewusst nicht exklusiv auf Kunstobjekte eingeschränkt. Die Auswahl umfasste Objekte aus verschiedensten Epochen, von der gotischen Sitzkiste um 1450 bis zur zeitgenössischen Skulptur Mitte der 1980er Jahre.

165 Wie Direktor Wim Crouwel für das Museum Boymans-van Beuningen anmerkt, Crouwel 1988, a.a.O., S.1

166 Diese können hier nicht erarbeitet werden. Siehe dazu u.a. Böhlau, Hermann (Hg.): »Der Zugang zum Kunstwerk« in Schatzkammer, Salon, Ausstellung, »Museum« (Reihe), Band 4, Sektion 4, Wien-Köln-Graz, 1986

Ein zweites, besonders auffallendes Merkmal bildete der große Anteil an Raum und Licht, der von Szeemann zwischen den Werken gelassen wurde. Um diese Wirkung erzielen zu können, verzichtete Szeemann auf eine Unterteilung innerhalb der drei Haupträume des Museums, die Distanzen von bis zu dreißig Meter aufweisen. Daher fielen auch keine Blätter des Graphischen Kabinetts unter Szeemanns Auswahl, da diese aufgrund ihrer Größe kleinere Räume und speziell beleuchtete Zonen benötigt hätten. Von der Dreifach-Unterteilung des Museums Boymans ausgehend inszenierte Szeemann drei selbsterfundene »Parabeln«. So verkörperte jeder Raum das Thema jeweils einer Parabel, deren Inhalt mittels der für den Raum ausgesuchten Arbeiten visualisiert werden sollte. Szeemanns Parabeln waren erstens die »Verwirrung der Geister, der lebendige Appell an das Kreative im Menschen, das Leiden und der Tod«. Dies war der Hauptraum der Ausstellung, der im Großen Saal des Museums eingerichtet war. Die nächste Parabel war der Raum der »...wundersamen Stille der Leere und der Monochromie« und der dritte Raum beinhaltete die »Sakralisierung des scheinbar Indifferenten«¹⁶⁷. Für jeden Raum wählte Szeemann eine zeitgenössische Skulptur als zentrales Moment und als Ausgangspunkt der jeweiligen Parabel aus: Joseph Beuys' »Grond« (von 1980/81) für die erste Parabel im Hauptraum, Imi Knoebels »Buffet« (von 1984/85) für die zweite Parabel und Bruce Naumans »Studio Piece« (von 1979) für den dritten Raum. Jeder der drei Skulpturen wurden dann andere ausgewählte Arbeiten gegenüber gestellt und so eine dialogische Simultaneität verschiedener Arbeiten aus verschiedenen Zeiten hergestellt.

167 Szeemann 1988/1994, S.55

Als Beispiel möchte ich hier den Hauptraum »Verwirrung der Geister, lebendiger Appell an das Kreative im Menschen, Leiden und Tod« beschreiben, um einen Eindruck der Inszenierungsweise Szeemanns zu vermitteln: Im Vordergrund war Beuys' »Grond«, aus vier Elementen von Kupferbatterien und Büromöbeln bestehend, zu sehen. Gegenüber von »Grond« ein Stuhl von 1450/1500, dahinter eine gotische Sitzkiste, diverse Stühle, Degas' »Tänzerin« und hinten links ein Wiener Büro um 1900. »Grond« wurde mit der Stirnseite (die Seite der Kupferbatterien, vor der Büromöbel erkennbar sind) den Stirnseiten der übrigen dreidimensionalen Arbeiten frontal gegenübergestellt. Dabei bestand zwischen »Grond« und den anderen Arbeiten eine größere Distanz als zwischen den übrigen dreidimensionalen Arbeiten untereinander, so dass eine leicht polarisierte Ausstellungssituation zwischen »Grond« und den anderen Arbeiten zu bemerken war. Die einzige zur Seite von »Grond« hängende Arbeit war Pieter Bruegels »Der Turm zu Babel« aus dem 16. Jahrhundert. Gegenüber von »Grond« hingen in U-Form an Stirn- und Seitenwänden Porträt-Malereien; die Gemälde umfassen vor allem Renaissance- und Barock-Arbeiten von Ercole de' Roberti (»Pietro Cenni«, 15 Jhd.), Tizian (»Junge mit Hund«), Veronese (»Knabe«), Jan Scorel (»Schüler«), Rembrandt (»Titus«), Rubens (»Suzanne Fourment«, 1635) – und auch Arbeiten des 19. und 20. Jahrhunderts wie zum Beispiel Picasso, Dalí und Bacon. Szeemann wies jeder Werkgruppe bestimmte symbolische Bedeutungsqualitäten innerhalb der Visualisierung seiner Parabeln zu: »Grond« wird von Szeemann im Katalogtext als »Appell an die schöpferische Aufladung der Alltagstätigkeiten«¹⁶⁸ gedeutet. Die Gemälde werden von Szeemann als »Porträts einer möglichen idealen Gesellschaft«¹⁶⁹ bezeichnet. Die »Dimension des Leidens«¹⁷⁰ stellt sich für Szeemann durch Rubens »Drei Kreuze« und Pateniers »Die Zerstörung von Sodom und Gomorrha« dar. Weiterhin stehen für Szeemann die Sitz-Arbeits- und Kabinettgestalten aus verschiedensten Epochen in Beziehung zu der von »Grond« appellierten Utopie eines schöpferischen Alltags (eine Perspektive, die als Szeemanns Perspektive von Beuys' Konzept des Menschen als Künstler gesehen werden muß).

Die Art des Gebrauchs der Arbeiten als symbolische Bedeutungsqualitäten innerhalb eines Gesamtbildes der Ausstellung (Visualisierung der Parabeln) erinnert an die bereits in 3.1.2 zitierte Kritik Daniel Burens, dass Szeemann die Arbeiten der Künstler wie die »sorgfältig gewählten Farbtupfen eines Bildes« benutzen würde. Der Charakter der Ausstellung weckt die Assoziation an ein »Imaginäres Museum«¹⁷¹, ein unbegrenztes Archiv an Bildern, das den Betrachter befähigt, die materiellen Eigenschaften der Arbeiten zu umgehen und Arbeiten verschiedenster Stile und Epochen simultan zu betrachten. Die formalen und epochalen Unterschiede der Arbeiten werden durch die Strenge der Anordnung kontrastiert. Diese teilweise schon manieristisch erscheinende Strenge wird durch die regelmäßige Streuung der Arbeiten im Raum und ihrer gemeinsamen Ausrichtung auf Beuys' »Grond« erzeugt, so wie durch die betont dialogische Zweiteilung der Präsentation in der Gegenüberstellung von »Grond« und den übrigen Arbeiten. Diese betont inszenierte Ausstellungsform vermittelt dem Betrachter den Eindruck eines dem Arrangement der Arbeiten zu-

grunde liegenden, nicht erkennbaren Ordnungsprinzips, dass die Arbeiten in einen gemeinsamen Kontext stellt. Dieser Eindruck wird durch die gleichmäßige und großzügige Raumverteilung zwischen den Arbeiten kontrastiert, durch welche den einzelnen Arbeiten ein Moment von Autonomie gegenüber dem Ganzen der Inszenierung erhalten bleibt. In dem so erzeugten Spannungsverhältnis, das »a-Historische Klanken« eine statische bis fast schon spröde Balance verleiht, spiegelt sich das in 3.1.2 angesprochene agonale Verhältnis von Figur und Grund wieder, das sich in Bezug auf »a-Historische Klanken« als Konflikt zwischen dem einzelnen Kunstwerk und der jeweils zu visualisierenden Parabel der einzelnen Räume beschreiben lässt: »Außerhalb der idealen Balance zwischen ›Figur‹ und ›Grund‹ sind solipsistische und radikal zentrierte Werkpositionen ebenso möglich wie radikal zentrifugale Präsentationen bis hin zum Verschwinden des Werkes vor dem Grund.«¹⁷² Szeemanns Ziel bei der ahistorisch-simultanen Inszenierungsweise in »a-Historische Klanken« ist nicht die Reduzierung der Unterschiede der verschiedenen Arbeiten auf einen Gleichklang, sondern die Arbeiten sollen so zueinander in Beziehung gesetzt werden, dass sich ein »räumlicher Dialog«¹⁷³ zwischen ihnen entwickeln kann. Dabei ist Szeemanns Absicht, dass sich ein neuer Interpretationszusammenhang zwischen den Arbeiten formiert, der dennoch nicht die Autonomie der einzelnen Arbeit beeinträchtigt: »...wie lässt sich die Wahrung der Autonomie des Kunstwerks verbinden mit der nicht mehr am angestammten Platz sondern im anderen Raum, in anderem Zusammenhang spürbaren Interpretation seines heutigen Eigenwerts.«¹⁷⁴ Dieser Anspruch führt bei »a-Historische Klanken« zu einer Form der Inszenierung, die beständig auf »der Suche nach der inneren Distanz (der Arbeiten), der idealen, zum Einzelnen und zum Gesamten«¹⁷⁵ ist; also auf der Suche nach den richtigen »Abständen« der Arbeiten zueinander. Diese Absicht erklärt das hohe Vorkommen an Raum und Licht innerhalb von »a-Historische Klanken«, durch welche Szeemann die Arbeiten als gleichzeitig autonom und simultan zu zeigen beabsichtigt. Auf diese Weise erwartet Szeemann den »räumlichen Dialog« als »Wiederklang« der utopischen Bedeutungsdimensionen der verschiedenen Arbeiten untereinander, der, von den drei zeitgenössischen Skulpturen Beuys', Naumans und Knoebels ausgehend, als »Botschaft des Heute über das Gestern im Heute wirken«¹⁷⁶ soll: »Und dann will ich diese Skulpturen (Beuys, Nauman, Knoebel) in anderen Kunstwerken so klingen lassen, dass das Gespräch im Raum sich einstellt.«¹⁷⁷ Oder auch: »Und dann wollte ich die unfassbare Utopie der Kunst, ihre Suche nach dem Konzentrat im Werk als Inhaltliches, als Zeitloses in die reine Schau einwirken. Die Werke sollen so zueinander gesetzt und gestellt werden, dass in und zwischen ihnen so etwas wie eine Zone der Freiheit und des utopischen Zustandes der idealen Gesellschaft in Form einer ›Accademia‹ des ›nichtinsseienden‹ Zusammenseins unmittelbar spürbar werden sollte.«¹⁷⁸

172 Sowa 1997, a.a.O., S.53

173 Szeemann 1988/1994, S.55

174 Ebd., S.53

175 Ebd., S.55

176 Ebd.

177 Ebd.

178 Ebd., S.54

168 Ebd., S. 56

169 Ebd., S.55

170 Ebd., S.56

171 Malraux, André: Museum Without Walls, London, Secker & Warburg, 1967.

3.3.2

Die ausstellungsimmanente Werksignatur: Stilbegriff und Rekonstruktion des Ausstellungsautors aus der Werkschau

Das Modell Szeemanns wirft berechnete Fragen auf: Zum Beispiel, wer den »Dialog im Raum zwischen den Werken« außer Szeemann überhaupt noch verstehen kann (soll) oder ob kunstgeschichtliche Referenzen, wie zum Beispiel die Idee der »Accademia«, als »nicht-eins-seiendes Zusammensein«, ideengeschichtlich von Szeemann sinngetreu zitiert werden bzw. ob hier nicht eher eine freie Konstruktion von Kunst- und Ideengeschichte stattfindet? Es geht und ging mir bisher aber nicht darum, eventuell rationale Mängel oder Unklarheiten in Szeemanns kuratorischem Konzept zu erkennen; vielmehr bleibt die Frage relevant, welche Mechanismen innerhalb dieses Konzeptes zu der Konstitution der Position des Ausstellungsautors führen, bzw. mittels welcher Mechanismen sich die Ausstellung als unmittelbarer Ausdruck eines künstlerisch produzierenden Individuums konstituiert, so dass von einem auktorialen Verhältnis zwischen Kurator und Ausstellung gesprochen werden kann. In diesem Zusammenhang bin ich nicht an einer möglichen Rationalität oder Transparenz von Szeemanns kuratorischem Selbstverständnis interessiert, sondern an der Weise, in der Szeemann Gebrauch von verschiedenen Konzepten, Ideen und Auffassungen von Kunstgeschichte macht, um sein eigenes kuratorisches Konzept zu konstruieren und ihm dabei die Merkmale zu garantieren, die es im Diskurs auktorial¹⁷⁹ überlebensfähig machen: wie kennzeichnet Szeemann ein bestimmtes Material und transformiert es zu seinem eigenen? Worin besteht die Signatur (die Ausstellungsimmanente und nicht die der Initialen am Ende des Katalogwortes), die beispielsweise »a-Historische klanken« als das Werk Szeemanns kennzeichnet? In Bezug auf diese Fragen sind gerade die Eigenwilligkeit und die Ambivalenzen der Konstruktion von Szeemanns Konzept des »Museum der Obsessionen« von Bedeutung.

179 Vgl. Foucault 1979, a.a.O., S.30

3.3.2.1

»Wo Obsession nicht spürbar ist, brauche ich mich nicht aufzuhalten.«¹⁸⁰ : Die »Einführung« als universales Instrument des Kurators

Die Frage nach der Inszenierungsweise in »a-Historische Klanken« verweist auf Szeemanns Konzept des »Museums der Obsessionen«. Mit dem »Museum der Obsessionen« wendet sich Szeemann von einer »vertikal«, chronologisch-formalen Auffassung von Kunstgeschichte ab und schlägt statt dessen eine »Kunstgeschichte der Einführung« vor: »Das Museum der Obsessionen ... hat stets dafür plädiert, dass die Angst vor Grenzüberschreitungen im vertikalen, kompartimentierten Geschichtsdenken überwunden werde durch eine manifeste Kunstgeschichte der Einführung in die intensiven Intentionen der Werke aller Zeiten in Form von Visualisierungen ahistorischer Dimensionen.«¹⁸¹ Das Zitat macht deutlich, dass für Szeemann ein Zusammenhang zwischen dem Begriff der »Einführung« und der »Intensität« des Werkes besteht, die für Szeemann beide an den Begriff der »Obsession« gekoppelt sind. Szeemann leitet den Begriff der »Obsession« aus dem Theorem Carl Gustav Jungs über die Besessenheit ab, aus dem Szeemann für sein Konzept des »Museums der Obsessionen« folgende Stelle zitiert: »... dass ein Inhalt, irgendein Gedanke oder Persönlichkeitsteil aus irgendwelchen Gründen die Herrschaft über das Individuum erlangt.«¹⁸² Szeemann stellt »Obsession« als die totale Hingabe eines Individuums an eine bestimmte Sache dar. Für Szeemann wird die »Obsession« zur »wertfreien Energiegröße«¹⁸³, die im Gegensatz zu Jung von Szeemann als »freudig erkannte«¹⁸⁴ betont positiv eingestuft wird und die abhängig von der jeweiligen Ausdrucksform des obsessiv besessenen Individuums nach einem Ausdruck, zum Beispiel der »Visualisierung«, drängt: »Dass ... diese Ureinheit an Energie eine gewisse Stoßrichtung, die auch für andere feststellbar ist, erhalten hat, ist am Wort Visualisierung ablesbar.«¹⁸⁵ Für Szeemann ist »Obsession« die Voraussetzung für künstlerische Tätigkeit überhaupt. »Obsession« wird von Szeemann als »innere Notwendigkeit«¹⁸⁶ der künstlerischen Produktion beschrieben oder auch als »Hang nach dem Ganzen« (ebd.) Diese Begriffe, die sich einer rationalen Darstellung entziehen, machen deutlich, dass »Obsession« für Szeemann ein utopisch ausgerichteter Begriff ist, in dem sich die Wunschvorstellung (»Obsession«) des Künstlers nach der Utopie einer anderen Wirklichkeit äußert. So ist Szeemann der Ansicht: »... dass die besten Künstler Werke schaffen, die über ihre materielle Präsenz und über ihre durchschaubaren ästhetischen Aspekte Hinweise enthalten auf Utopisches, auf Visionäres, auf noch nicht erfasstes, neues Bewusstsein.«¹⁸⁷ Für Szeemann drückt sich »Obsession« als »Hang« des künstlerischen Individuums nach immateriellen utopischen Inhalten und Wunschträumen über die künstlerische Arbeit aus. Wie die »Haltung« des Künstlers bei »Wenn Haltungen Form werden« als Voraussetzung für die künstlerische Formwerdung galt oder das Leben des Großvaters bei »Großvater, ein Pionier wie wir« den Bedeutungsgehalt der Objekte als Zeichen garantierte, so wird in Szeemanns Konzept der künstlerischen Produktion auch die »Obsession« immer dem Kunstwerk vorangestellt: »... ich stelle mir den Wunschtraum vor, denn er steht am

180 Szeemann 1988c/1994, S.117

181 Szeemann 1988/1994, S.52

182 Jung in Szeemann 1979/1981, S.122

183 Ebd.

184 Szeemann 1975/1981, S.125

185 Ebd., S.126

186 Szeemann 1988b/1994, S.117

187 Szeemann 1991b/1994, S.27

188 Szeemann 1989b/1994, S.12

189 Szeemann 1988c/1994, S.117

190 Ebd.

191 Ebd.

192 Ebd., S.120

193 Ebd., S.119

194 Szeemann 1991/1994, S.37

195 Szeemann 1991/1994, S.39

Anfang und nicht das Wort und nicht das Bild.«¹⁸⁸ Innerhalb von Szeemanns Kunstwerkbegriff ist »Obsession« so über die materielle Präsenz der künstlerischen Arbeit als ihr »utopischer Gehalt« spürbar: die »Obsession muss direkten Ausdruck im Werk haben«¹⁸⁹ und sich als »Intensität« der Arbeit äußern. So erklärt Szeemann »Intensität«/»Obsession« zum eigentlichen Kriterium seiner kuratorischen Arbeit: »...mein Hauptkriterium ist die Intensität. Ihr ordne ich die normalen akademischen unter, wie Zeichnung, Farbauftrag, Komposition ... Wo Obsession nicht spürbar ist, brauche ich mich nicht aufzuhalten.«¹⁹⁰

Obsession ist für Szeemann ein zeitloses Kriterium, das nicht an historische Abläufe und Stile gebunden ist: »Ich gehe ...immer ahistorisch und stilungebunden an die Dinge heran und finde die Intensität...«¹⁹¹ Mit dem Konzept der »Obsession« schafft sich Szeemann ein kuratorisches Kriterium, das auf sämtliche Werke subsumtiv anwendbar ist. Das kuratorische Werkzeug, mit dem »Obsession« für Szeemann erkenn- und auch darstellbar wird – die »Einfühlung« – ist in höchstem Maße ein an das subjektive Empfinden des Kurators gebundenes Kriterium. Die Verbindung zur »Einfühlung« ist in Szeemanns Konzept von der künstlerischen Arbeit als Zeichen (vgl. 3.2.2) bereits angelegt, das auf hinter seiner materiellen Präsenz bestehende immaterielle Bedeutungsebenen verweist, die als eigentlich relevante Aspekte der Arbeit erst über die »Einfühlung« in dessen äußerer Form wahrgenommen, bzw. »rekonstruiert« werden müssen. Die »Einfühlung« in die künstlerische Arbeit erscheint bei Szeemann als im Umgang mit Kunst erlern- und erweiterbare Fähigkeit, die zum Schlüssel jeder Arbeit wird: »Das Sensorium für diese Zusammenhänge, die Ausbildung der Intuition und des unmittelbar aus dem Bauch Spürens, also die Aktivierung aller Sinne zu steigern..., das ist für mich ein eigentliches Kriterium.«¹⁹²

»Einfühlung«, »Spüren« und »Sinnlichkeit« erhalten bei Szeemann so den Status kuratorischer Fähigkeiten, über die wie ein »investiertes« Kapital im Umgang mit Kunst verfügt werden kann: »Ich hoffe immer, dass ich meine investierte Zeit, z.B. in die Betrachtung eines Barnett Newman, mitteilen kann durch die Hängung, ...damit seine Kraftlinie ... klingt.«¹⁹³ Das Zitat weist auf den Zusammenhang hin, der in Szeemanns Konzept zwischen der »Einfühlung«, als der intuitiven Beziehung des Kurators zu den inhärenten Bedeutungsdimensionen des Werkes und der »Inszenierung« besteht, durch welche die »Einfühlung« direkt ihren formalen Ausdruck in der Struktur der Ausstellung findet: die Beschäftigung mit dem Werk. Die »investierte Zeit« wird zum (symbolischen) Kapital des Kurators, mit dem die »intensive Intention« der künstlerischen Arbeit – ihr utopisch-obsessiver Gehalt – durch die »richtige Hängung« zur Entfaltung, oder wie es Szeemann für »a-Historische Klanken« formuliert, zum »Klingen« gebracht wird. »Inszenierung« lässt sich so mit Szeemanns eigenen Worten »...als nichtverbales Zeugnis der kuratorischen Einfühlung in ein Kunstwerk«¹⁹⁴ beschreiben. Oder auch: »Inszenierung von Kunst bedeutet sichtbar gemachte Lust am Umgang mit ihr...«¹⁹⁵ (vgl. die Erläuterungen zum Begriff der »richtigen Hinweisposition« in 3.2.2).

3.3.2.2

Die Konstitution der persönlichen kuratorischen Handschrift im Kontext der Ausstellungsinszenierung

Der anhand von »a-Historische klanken« analysierte Zusammenhang von »Obsession«, »Intensität des Werkes«, »Einfühlung« und »Inszenierung« innerhalb von Szeemanns kuratorischen Konzept lässt sich praktisch nicht auf die arbeitsteilige, institutionelle Produktion übertragen bzw. über einen Arbeitsbereich auf bestimmte Funktionen einschränken.¹⁹⁶ Die Singularität der Produktion Szeemanns begründet sich im Regelbruch mit dem institutionellen Produktionsprozess. Dies geschieht mittels der Konzentration der verschiedenen kuratorischen Funktionen im Bereich der Präsentation – Konzeption, Auswahl und Installation der Arbeiten – auf die Position eines Individuums.¹⁹⁷ Demnach kann der Status des Autors nicht als Titel oder als ein bestimmter Funktionsbereich von der Institution an das Individuum vergeben werden. Vielmehr steht der Autor in einem ambivalenten Verhältnis zur Institution: einerseits wird die Institution als Struktur genutzt, andererseits wird permanent mit ihren Regeln gebrochen, da sie generalisierte und objektivierte Produktionsverfahren verkörpert, die den Gebrauch der Ausstellung als »persönliches Ausdrucksmedium« verbieten.¹⁹⁸ Über das Monopol im Prozess der Installation der Ausstellung kontrolliert Szeemann so vollständig alle Details des Bildes, als welches sich die Ausstellung der Öffentlichkeit präsentiert. Wenn man in diesem Zusammenhang von auktorialen Arbeitsbedingungen im »Museum der Obsessionen« sprechen kann, so hat sie Szeemann selbst folgendermaßen definiert: »Der heute mit den Werken im Raum Arbeitende aber ist stets allein mit seiner eigenen Sensibilität.«¹⁹⁹ Die Verwendung der Ausstellung als persönliches Ausdrucksmedium ist so notwendigerweise an den singulären Produktionsstatus Szeemanns gekoppelt. Dieser Status bildet die strukturelle Voraussetzung für die Ausbildung der ästhetischen Merkmale, die der Produktion Szeemanns ihre inhaltlichen und formalen besonderen Charakteristika garantieren. Diese Charakteristika stellen die Voraussetzung für die persönliche Handschrift des Kurators dar, durch welche sich die Konstruktion des kuratorischen Konzepts²⁰⁰ als ein bestimmter, unverwechselbarer kuratorischer Stil der Ausstellungsinszenierung manifestiert. Durch den Stil erhält die Ausstellung ihre Signatur (kennzeichnendes Merkmal), die die Ausstellung als das Produkt eines bestimmten Individuums kennzeichnet und mittels derer der Kurator aus der Anonymität tritt. Dieser Zusammenhang wird von Heinrich und Pollak beschrieben: »Such an exhibition, to the degree that its aim is not merely to display the works but to demonstrate a certain interpretation of the works and ideas (an interpretation necessarily constructed and thus, in a certain way, signed), has a tendency to nudge the »creator« from his or her anonymity.«²⁰¹ Demnach ist die Entstehung einer auktorialen Position des Kurators daran gekoppelt, dass mittels der Ausstellung nicht nur Arbeiten präsentiert werden, sondern die Ausstellung selber einen eigenen, durch bestimmte inhaltliche Interessen konstruierten Interpretationskontext darstellt. Auf der Grundlage dieser Annahme kann argumentiert werden, dass sich Stil in dem Verhältnis manifestiert, in dem der Interpretationskontext – als

¹⁹⁶ Diese Feststellung in Bezug auf den visuellen Bereich der kuratorischen Arbeit findet strukturell ihre Entsprechung in der in Kapitel 2 dieser Arbeit analysierten Organisationsform Szeemanns.

¹⁹⁷ Vgl. 2.2, auktoriales Produktionsmodell

¹⁹⁸ Dabei möchte ich auf die Frage hinweisen, inwieweit der Autor in seiner komplementären Rolle nicht gerade zu der Struktur der Institution gehört?

¹⁹⁹ Szeemann 1988/1994, S.52

²⁰⁰ Dieses ist als der interpretative Zusammenhang bzw. als die kuratorische Perspektive, unter der die Werke bzw. Praktiken innerhalb der Ausstellung erscheinen, zu verstehen.

²⁰¹ Heinrich und Pollak 1996, a.a.O., S.244

202 Szeemann 1991/1994, S.37ff.

203 Boenders, Frans: Art without a Boundary, Museum without a Hat, Louvain, 1991. Den Effekt eines solchen »egoistical interest« beschreibt die holländische Kunstkritikerin Deborah Meijers zum Beispiel folgendermaßen: »... that the works acquire a role in the communication of a message.«, Meijers, Debora J: »The Museum and the »Ahistorical Exhibition«: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?« in Greenberg, Ferguson und Nairne 1996, a.a.O., S.12. (Original: in Gevers 1992, S.28-40)

204 zum Beispiel Szeemann 1981. Vgl. Zimmermann, Olaf: »Urheberrecht ist Menschenrecht: Offener Brief an Harald Szeemann« in Neue Bildende Kunst, 6(6), 1996, S.64-65.

205 Szeemann 1991/1994, S.39

206 »... als wäre die Spezialisierung auf ein Jahrhundert schon Wissenschaftlichkeit. Es sind die üblichen Konventionen, die vom Sach, aber nicht vom Empfindungswissen abgeleitet sind, an die man sich aus Bequemlichkeit hält.«, Szeemann 1988/1994, S.53

207 Szeemann 1988/1994, S.52

208 Heinrich und Pollak 1996, a.a.O., S.243

Ausstellungsinszenierung – zu den Gegenständen der Ausstellung, den Kunstwerken, steht. Ob dieses Verhältnis, das weiter oben als »Figur-Grund«-Problem dargestellt wurde, sich in Bezug auf Szeemann wirklich als »...Dienst am Kunstwerk« und als Mittel um »...nichtverbal neue Bedeutungsschichten und neue Energien in der Rezeption freizulegen«²⁰², darstellen lässt, oder nach dem belgischen Kunstkritiker Frans Boenders eher als »...an egoistical interest in the displayed art«²⁰³, als Stil jedenfalls manifestiert sich dieses Verhältnis in der Art des Zugriffs des Kurators auf die Werke als dessen persönliche Linie und Perspektive.

Zwei charakteristische Merkmale der persönlichen Linie Szeemanns waren bereits feststellbar, einerseits ein anarchisierendes Moment und andererseits ein utopisierendes Moment gegenüber den künstlerischen Arbeiten. Das anarchisierende Selbstverständnis Szeemanns gegenüber den Arbeiten manifestiert sich deutlich in der immer wieder geäußerten Formel Szeemanns, dass es in seiner Arbeit darum geht, »Besitz durch freie Aktionen zu ersetzen«²⁰⁴. Dabei bezeichnet »Besitz« weniger materielle Eigentumsverhältnisse (Leihgeber, Sammler) als die Festlegung der Werke auf bestimmte Bedeutungsgehalte und Interpretationsschemata. Die »freie Aktion« ist bei Szeemann als der inszenatorische Umgang mit den Arbeiten zu verstehen, mittels dessen für Szeemann »nicht verbal neue Bedeutungsschichten und neue Energien in der Rezeption freigelegt werden«²⁰⁵ können. Diese Art des Umgangs mit den Arbeiten wurde bereits mit dem Begriff der symbolischen Kompetenz beschrieben und als kennzeichnendes Merkmal einer auktorialen Position des Kurators dargestellt. Sie richtet sich bewusst gegen die von Szeemann als rein wissenschaftlich kritisierte Systematik von Kunstgeschichte²⁰⁶, die notwendigerweise der »freien Aktion« mit Kunst gegenüber als einschränkend empfunden werden muss und von Szeemann als monopolistisch verurteilt wird: »In den Museen, die doch eigentlich dank ihrer Sonderstellung der einzige Ort sind, in dem die fragilen Schöpfungen einzelner aus allen Zeiten stets wieder auf ihre Aktualität überprüft werden können, belegt weiterhin das Besitzdenken die praktische Arbeit mit Kunst.«²⁰⁷ Zweitens, das wird in Bezug auf »a-Historische Klanken« deutlich, weist die persönliche Linie Szeemanns ein utopisierendes Moment auf, das sich in der Weise äußert, wie der thematische Gehalt der Arbeiten von Szeemann inhaltlich neu besetzt und prädestiniert wird (vgl. 3.3.1). Diese Feststellung findet eine weitere Entsprechung in der These von Heinrich und Pollak, für die sich die Position des Autors durch die individuelle Markierung einer bestimmten Thematik (»highlighting of a thematic«) kennzeichnen lässt: »... in other words a unit of personal preoccupations invested in the content of a work.«²⁰⁸ Die Thematik ist so durch das besondere persönliche Interesse des Kurators und der dementsprechend individuell gekennzeichneten Perspektive des Kurators zu den Werken geprägt und nicht durch die objektive (wissenschaftliche) Ausrichtung und Beteiligung an kunsthistorischen Diskursen. Die solchermaßen persönlich gefasste Thematik findet im Titel der Ausstellung auf ambivalente und dissonante Weise Ausdruck. Dies lässt sich anhand von Szeemanns Überlegungen zum Titel von »a-Historische Klanken« nachvollziehen: »Als ersten Titel habe ich denn

auch »Die Überwindung des Materialismus« vorgeschlagen, um die Stoßrichtung der Auswahl- und Präsentationsprinzipien zu geben, aber immer etwas bedrückt vom kruden Manifesthaften der Aussage nach einer poetischeren Form gesucht, um bei »a-Historische Klänge« zu landen...«²⁰⁹ Mittels der Ambivalenz stellt sich ein Assoziationsfeld um das Thema der Ausstellung her, das die Opazität der Ausstellung gegenüber ihrer Transparenz betont. Die Ambivalenz des Titels, der so weniger als durchschaubarer Hinweis auf Thema und Inhalt der Ausstellung funktioniert (Inhaltsangabe), dient vielmehr der Poetisierung der Ausstellung: »Um das Paradox auch stets einzubringen, wähle ich für thematische Ausstellungen oder Gruppenausstellungen auch stets Titel, die ein Feld abstecken, in dem die Imagination frei kombinieren kann...«²¹⁰. Diese Aussage trifft auf »a-Historische Klanken« ebenso zu wie auf »Wenn Haltungen Form werden«, »Großvater, ein Pionier wie wir« und andere thematische Ausstellungen Szeemanns. Zum Beispiel »Junggesellenmaschinen« (1975), »Der Hang zum Gesamtkunstwerk« (1983), »Zeitlos« (1988), »Einleuchten« (1989), »Visionäre Schweiz« (1991) und »Grandiose Ambitieux Silencieux«. In diesem Zusammenhang ist die Frage nach dem Titel einer Ausstellung bereits immer ein Hinweis auf die kommunikativen Absichten ihres Organisations.

3.3.2.3

Die Konstitution des Objektcharakters der Ausstellung

Die poetisierende Wirkung des Titels, das anarchisierende Moment im Zugriff auf die Werke und die thematische Besetzung der Werke durch den Ausstellungsautor – kurz: die Betonung des persönlich durch den Ausstellungsautor (Szeemann) geprägten Kontextes der Ausstellungsinszenierung – tragen maßgeblich zur Poetisierung der Ausstellung²¹¹ und damit zur Konstitution des Objektcharakters der Ausstellung bei. Der Objektcharakter der Ausstellung bewirkt, dass die Ausstellung vom Betrachter als Gesamtes (als Objekt) erfahren wird, anstatt als Medium in ihren kommunikativen Absichten durchsichtig und lesbar zu bleiben. Mit anderen Worten, der Objektcharakter betont die Erfahrbarkeit der Ausstellung vor ihrer Interpretation, bzw. die Sichtbarkeit zugunsten ihrer Lesbarkeit. So wird der konzeptionelle und inszenatorische Rahmen der Ausstellungsinszenierung, dessen besondere Merkmale als kuratorische Handschrift der Ausstellung lesbar werden, gegenüber den einzelnen Elementen der Ausstellung zu ihrer wichtigsten Aussage. Dieses Verhältnis lässt sich an »a-Historische klanken« veranschaulichen. Den Betrachtern stehen zwei Zugänge zur Ausstellung offen: Der Erste liegt in der Rezeption der Werke. Die Ausstellung dient bei dieser Möglichkeit als transparentes Präsentationsmedium, das einzelne Arbeiten vorstellt. Dieser Weg bleibt durch einen fehlenden Zusammenhang zwischen den Arbeiten in »a-Historische klanken« unbefriedigend. Die zweite Möglichkeit besteht in der Rezeption der Ausstellungsform, ihren Mitteln und ihrer Bedeutungsebene: also in der Rezeption des Verhältnisses zwischen Idee und Form der Ausstellung. Das Interesse wendet sich hierbei von den individuellen Arbeiten ab und zur Ausstellung als Ganzes. Die Arbeiten sind in

209 Szeemann 1988/1994, S.54

210 Szeemann 1988c/1994, S.120

211 Szeemann bezeichnet seine thematischen Ausstellungen wiederholt als »Poem im Raum«.

ein ästhetisches und thematisches Relationsgefüge eingeordnet, innerhalb dessen aus mehreren Einzelgestalten ein übergeordnetes Bild wird. Für diesen Prozess läßt sich noch einmal die Bedeutung des Titels der Ausstellung betonen: Wenn mittels der Ambivalenz des Titels ein Assoziationsfeld geschaffen wird, in dem für Szeemann »...die Imagination frei kombinieren kann«, so ist auch der Zusammenhang der Arbeiten im Ausstellungszusammenhang gewährt, die innerhalb des assoziativen Feldes der Ausstellungsthematik ihren gemeinsamen Bezug finden. Der Titel funktioniert so wie ein Passwort – nur gegensätzlich: der Titel soll nicht ausschließen, sondern einbeziehen. So beschreibt zum Beispiel Grasskamp die Funktion des Untertitels von »documenta 5« (»Individuelle Mythologien«) folgendermaßen: »His (Szeemanns) contradictory notion of ›Individuelle Mythologien‹, the slogan of ›documenta 5‹, is possibly the best password ever invented to lead into modern art's field of force.«²¹² Semiotisch kann dies Verhältnis der Arbeiten zum Ausstellungskontext mit dem Verhältnis von Wörtern im Satz oder von Sätzen im Text veranschaulicht werden, deren einzelner und für sich bestehender Bedeutungsgehalt sich jeweils durch die Abhängigkeit zu einem übergeordneten Relationsgefüge verändert. Dieses hermeneutische Verständnis des Ausstellungszusammenhangs speist sich vor dem Hintergrund der 60er Jahre aus einem zunehmend konzeptuell differenzierenden Verständnis von Kunst als Sprache, das sich auch formal – z.B. in der Raumbezogenheit der Minimal Art – manifestiert und verkürzt folgendermaßen auf den Punkt gebracht werden kann: wenn die künstlerische Arbeit mit einem Satz vergleichbar ist, besagt dies keineswegs, dass der Satz seinen eigenen Sinn autark und tautologisch darlegt.²¹³ Innerhalb dieses semiotischen Vergleichs lassen sich in Bezug auf »a-Historische Klanken« die Arbeiten der Ausstellung als Signifikanten und das Thema sowie der interpretative Zusammenhang der Ausstellungsinszenierung als Signifikat darstellen. Insofern die Form, in der das »Konnotationssystem« Ausstellung die Kunstwerke als Signifikanten des eigenen Systems (vgl. 3.2.2) symbolisch lesbar macht, selber als Gegenstand der Ausstellung mitbetont wird, ist »a-Historische klanken« (ebenso die Beispiele »Großvater, ein Pionier wie wir« und »Wenn Haltungen Form werden«) wie ein Kunstwerk gleichzeitig als Signifikant sowie als Signifikat lesbar. Die Ausstellung wird durch die Privilegierung der Form der Darstellung gegenüber dem Inhalt des Dargestellten zu ihrem eigenen Referenten. So wird die Ausstellung zu ihrem eigenen Objekt, indem durch die poetisierende Behandlung eines bestimmten Themas zusätzlich die bestimmte Form, mit der dieses Thema behandelt wird, thematisiert wird. Zusammen mit dieser Form wird der ihr entsprechende kuratorische Ansatz (kuratorische Handschrift) zugleich mit ausgestellt; dieser Effekt wurde oben bereits am Beispiel von Warhols »Raiding the Icebox« zitiert: »...and we know that what is being exhibited is Andy Warhol.« und läßt sich problemlos auf Szeemann übertragen.

212 Grasskamp 1996, a.a.O., S.76

213 Wie es z.B. die Rhetorik des »White Cube« nahelegt. O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle: Inside the White Cube, Berlin, Merve, 1996.

3.3.2.4

»Dem Nagel den Platz aufzwingen, den das Bild braucht«²¹⁴ Mittels der Inszenierung wird die persönliche Perspektive des Kurators zur Perspektive des Werks gemacht

214 Szeemann 1995, S.52

Aufgrund der oben gemachten Beobachtungen lässt sich am Beispiel von »a-Historische klanken« Stil im Medium Ausstellung als die Privilegierung der Form der Darstellung gegenüber dem Inhalt des Dargestellten, den Kunstwerken, bezeichnen. Die Privilegierung der Form der Darstellung als kuratorisches Konzept und Inszenierungsweise der Ausstellung ließ sich bisher auch in Bezug auf »Wenn Haltungen Form werden« und »Großvater, ein Pionier wie wir« analysieren. An den allein mit diesen drei Beispielen neu aufgetretenen Ausformungen des Mediums Ausstellung – Einladungsausstellung, autobiographische Ausstellung, Wohnungsausstellung, ahistorische Ausstellung sowie curators-choice Ausstellung – wird deutlich, dass die Privilegierung der Form der Darstellung gegenüber dem Inhalt des Dargestellten die Privilegierung der Innovation gegenüber der Reproduktion anerkannter Darstellungsformen mit einschließt. Letzteres stellt nicht das stilbegründende Merkmal der kuratorischen Arbeit Szeemanns dar. Vielmehr wird der Eindruck eines gemeinsam stilbildenden Merkmals verwischt, da jede Ausstellung als grundlegend verschieden zu den vorhergegangenen erscheint. Das stilbegründende Merkmal muss dagegen in einer Kohärenz zu finden sein, die als wiederkehrendes Moment zwischen den verschiedenen Produktionen Szeemanns erkennbar wird und eine Art umfassenden Werkcharakter kennzeichnet. Das stilbegründende Merkmal ist als allen Ausstellungen gleiches System zu definieren, das vom Kurator selber kommt, anstatt sich von Fall zu Fall, von Ausstellung zu Ausstellung aus der Logik der Arbeiten neu abzuleiten. Ein solches System ist mit dem Konzept des »Museum der Obsessionen« gegeben, innerhalb dessen »die Werke aller Zeiten« auf ein bestimmtes Kriterium hin befragbar und präsentierbar werden. Das stilbildende Moment dieses Systems, das allen hier analysierten Ausstellungen Szeemanns gemeinsam zugrunde liegt, ist die Instrumentalisierung des betont subjektiven Zugriffs des Kurators erstens auf die Kunstwerke (»...die Ausbildung der Intuition ...das ist für mich ein eigentliches Kriterium«, vgl. 3.3.2.1), zweitens auf die Konstruktion von Kunstgeschichte (»...Kunstgeschichte der Einfühlung in die intensiven Intentionen der Werke aller Zeiten...«, vgl. ebd.) innerhalb des »Museums der Obsessionen« und drittens auf das Medium Ausstellung selbst (als »persönliches Ausdrucksmedium«, vgl. 2.3).

Das stilbildende Moment basiert auf der Betonung der »Einfühlung«, der »Intuition« und des »Spürens« als kuratorischen Eigenschaften bzw. Werkzeugen bei der Auswahl und der Inszenierung von Arbeiten, sowie der Konzeptionierung von Ausstellungen im »Museum der Obsessionen«. Formal manifestiert sich dies Prinzip durch die Inszenierung in der Idee des »richtigen Hängens« und in der Findung der richtigen »Atemraumbestimmungen« für die Werke. In Szeemanns Inszenierungskonzept bildet die »richtige Hängung« so das zentrale Scharnier zwischen der sichtbaren Form des Kunstwerks und seinem

»unsichtbaren« Bedeutungsgehalt. Dabei kommt es im Fall von »a-Historische klanken« zu einer doppelten Betonung der »Einfühlung«: Erstens in der Form des einführenden »Dialogs« des Kurators mit den Werken und zweitens in der Form der Installation der Werke zueinander. Bei letzterer findet der Aspekt eines »einführenden räumlichen Dialogs« zwischen den Werken höhere Bedeutung als die systematische Erklärung der historisch-wissenschaftlichen Gründe, die der Auswahl und Hängung zugrunde liegen mögen. Das Konzept betont einerseits die subjektive Empfindung des Kurators, andererseits enthält es ein objektivierendes Moment insofern, dass die »richtige Hängung« letztlich die ist, mit welcher die im Werk bereits angelegten Bedeutungsgehalte zum »Klingen« gebracht werden sollen. Die »Einfühlung« – die weiter oben in Szeemanns kuratorischem Selbstverständnis bereits als ausbildbare Fähigkeit analysiert wurde (vgl. 3.1.2 und 3.3.2.1) – hat so für Szeemann mit dem Gehalt des Werkes in einem passenden Verhältnis zu stehen. Da Szeemanns Hauptkriterium für den tatsächlichen Gehalt des Werks allerdings sein obsessives Moment ist, das nur mittels der Einfühlung spürbar wird, ist auch das beschriebene objektivierende Moment in Szeemanns Konzept letztlich an die subjektive Wahrnehmung bzw. das persönliche Empfinden des Kurators gekoppelt. Das Paradox dieser wichtigen Schnittstelle in Szeemanns Konzept, in der seine subjektive Haltung gegenüber dem Werk als letztlich dem »Werk Dienende« objektiviert wird und so die Perspektive des Kurators zur Perspektive des Werks gemacht wird, stellt sich anschaulich in Szeemanns Anspruch des »Dem Nagel den Platz aufzwingen, den das Bild braucht« dar.²¹⁵ Hier vermischt sich der Anspruch des Bildes (»Platz ... den das Bild braucht«) mit dem aktiven bis fast aggressiven Zugriff des Kurators (»Platz aufzwingen«). Dabei wird wie zur Abmilderung das aktive Moment des Zugriffs auf das Bild noch einmal über die Figur des »Nagels« vermittelt, dem an Stelle des Bildes der Platz aufgezwungen wird. In der Metapher des »Nagels«, dem der »Platz aufgezwungen wird, den das Bild braucht«, spiegelt sich noch einmal deutlich die Bedeutung des handwerklichen Aspekts der Inszenierung bei Szeemann wieder, mittels der das Verhältnis zwischen dem »unsichtbaren Gehalt« des Werkes und seiner Visualisierung durch die »richtige Hängung« hergestellt werden soll. Die hier entstehende neue Kompetenz, mittels der sich dieses Scharnier begründen lässt, hatte ich weiter oben als symbolische Kompetenz definiert.

3.3.2.5

Das »Museum der Obsessionen« als Authentifizierungsstrategie

In Zusammenhang mit der Bedeutung von »Intuition« und »Unbewussten« möchte ich auf ein Zitat hinweisen, das Szeemann für den Text »Self-Taught«²¹⁶ ausgewählt hat. In dem Text beschreibt sich Szeemann selbst als Autodidakten. In dem ausgewählten Zitat gibt Jean Dubuffet seine Definition des Autodidakten: »Wir verstehen darunter Werke (Art Brut) von Personen (Autodidakten und Geisteskranken), die durch die Künstlerkultur keinen Schaden erlitten haben,

... dass die Autoren alles aus ihrem eigenen Inneren holen und nicht aus den Schubladen der klassischen Kunst oder der Kunstrichtung, die gerade in Mode ist. Wir wohnen hier dem ganz reinen künstlerischen Verfahren bei, vollständig neu erfunden von seinem Autor in allen seinen Phasen, geschaffen allein auf Grund seiner eigenen Anstöße.«²¹⁷ Die bei Dubuffet erkennbare Auffassung von künstlerischer Produktion enthält auch eine direkte Parallele zu Szeemanns Bezeichnung der Arbeiten in »Wenn Haltungen Form werden« als »Erzählungen in Ich-Form«, die in 3.1 dieses Texts als ebenfalls Szeemanns eigene Produktion kennzeichnendes Merkmal verhandelt wurde. Das Zitat, das Szeemann wählt, weil es ein für ihn wichtiges Argument enthält, betont Szeemanns Kunstwerkbegriff als an den authentischen Ausdruck eines Künstlerindividuums gebundenen. Dabei findet der Aspekt des »Inneren« Ausdrucks eine besondere Betonung, der dem Autodidakten möglich ist, weil er für Dubuffet seine Produktion nicht im Verhältnis zu bereits vorhandenen Kunstkriterien und Maßstäben ausrichtet, sondern allein aufgrund seiner »eigenen Anstöße«. Der »Autor« wird von Dubuffet in einer Weise geschildert, die sich ähnlich dem singulären Status darstellt, der für Szeemanns Ausstellungsproduktion bezeichnet wurde: erstens als allein für alle Phasen seiner Produktion Verantwortlicher und zweitens als einzig auf der Grundlage seiner eigenen »Inneren ... Anstöße« Produzierender. Der hier von Dubuffet verwendete Ausdruck »Innere ... Anstöße« findet seine Entsprechung bei Szeemann in der Betonung der »Intuition«, der »Subjektivität« und des »persönlichen Ausdrucks«. Hier wird wie in 3.1.1 noch einmal deutlich, dass die Konstruktion von Szeemanns auktorialer Position in der Weise verläuft, in der Szeemann selber die Künstler stilisiert: Die Parallele liegt in dem dieser Konstruktion zugrunde liegenden Stilbegriff, der Stil an den authentischen Ausdruck eines Künstlersubjekts rückbindet. Dieser Ausdruck kommt für Szeemann nur über die kompromisslose Investition der Subjektivität eines Künstlerindividuums in seine Arbeit (Kunst) zustande und verweist auf den für Szeemann wichtigsten Aspekt des Werkes zurück, die »Intensität«, bzw. seinen »obsessiven« Gehalt.

Den an diese Vorstellung gekoppelten Sonderstatus des Künstlers inklusive seiner bürgerlich-modernistischen Konnotation verteidigt Szeemann bewusst in seinem Konzept. In dem 1988 geführten Interview »Objektivität in der Kunst ist das kompromisslos Subjektive« beispielsweise stellen Florian Rötzer und Sara Rogenhofer die Frage, ob »... nicht bloß ein restlos veralteter und noch dazu kompensatorischer Begriff eines authentischen Individuums gepflegt ...« wird, bzw. ob »... das bürgerliche Genie oder der obsessiv Bewegte, unabtreibbar zur Abgrenzung eines Werkes in die Kunst gehört?«²¹⁸ Szeemann antwortet unter anderem: »Wieso soll der schöpferische Einzelmensch veraltet sein? Es ist doch nur über ihn möglich, Utopien zu kreieren. Dazu gehört auch die Sehnsucht nach den anonymen Produktionsformen. Doch diese Sehnsucht ist eine individuelle Leistung mit einer Handschrift, zwar im Dienste der Objektivität, aber nur über das kompromisslose Subjektive.«²¹⁹ Der Zusammenhang zwischen den Aspekten »Handschrift«, Wunschvorstellung (»Sehnsucht«) und der Beziehung Objektiv/Subjektiv (»individuelle Leistung«) innerhalb dieses

²¹⁵ Szeemann 1995, S.52. Im Original: »... imposer au clou de prendre la place qu'il faut pour ce tableau«, Szeemann 1995, S.75

²¹⁶ Szeemann 1994e/1994, S.15-18

²¹⁷ Dubuffet in ebd., S.17

²¹⁸ Rötzer und Rogenhofer in Szeemann 1988c/1994, S.125

²¹⁹ Ebd., S.125f.

220 Friedländer, Max J.: Von Kunst und Kennerschaft, Leipzig, Reclam Leipzig, 1992. (Original: 1942)

221 Friedländer ebd., S.51

222 Friedländer ebd.

223 Szeemann 1991b/1994, S.26 . Oder: »Würden die Wunschträume und Ideen imaginierter Zusammenhänge realisiert ... würde daraus, wie gehabt, der totalitäre Staat, und das bedeutet(e) die Arretierung der individuellen, libidinösen und geistigen Impulse. Das Schreckgespenst von der Umsetzung von Gesamtkunstwerksvorstellungen in die Realität ...«, ebd.

224 »...wo Obsession nicht spürbar ist, brauche ich mich nicht aufzuhalten.«, Szeemann 1988c/1994, S.117

225 »Als ersten Titel habe ich denn auch ›Die Überwindung des Materialismus‹ vorgeschlagen ...«, Szeemann 1988/1994, S.54

226 »Und was ich überdies vermag, ist, mein Medium so einzusetzen, dass ich, symbolisch wenigstens, temporär und ephemere körperhaft oder bildhaft Existentes in den Dienst einer übergeordneten Idee stelle.«, Szeemann 1991b/1994, S.25

227 Der libidinöse Aspekt dieses Konzepts läßt sich zum Beispiel im Titel der Ausstellung ›Junggesellenmaschinen‹ weiterverfolgen. Wie Friedländer vom ›verliebt sein‹ des Künstlers in die Natur spricht – eine unerfüllbare Liebe (=unauflösbare Aufgabe) –, so steht auch der Junggeselle (Szeemann bezeichnet sich selbst metaphorisch als ›Junggesellen‹, ebd.), den Szeemann mit dem ›Erotiker‹ gleichsetzt, für die Liebe zu etwas, zu dem er letztlich in seinen Fortpflanzungsmöglichkeiten beschränkt bleibt (»... der Junggeselle als Erotiker und nicht als Fortpflanzer ...«, ebd.): »Die Bezeichnung ›Junggesellenmaschine‹ stammt aus einem Werk von Marcel Duchamp, dem sogenannten ›Großen Glas‹ ... Ich nahm das Modell eines so-lipsistischen Denkmodells als Ausgangspunkt für die Visualisierung von etwas, was kaum zu visualisieren war.«, ebd., S.22

228 Walser in Szeemann 1980b/1981, S.193

229 Szeemann 1988/1994, S.54

Stilkonzepts lassen sich mit Max J. Friedländers in »Von Kunst und Kennerschaft«²²⁰ beschriebenen, exemplarisch modernistisch-bürgerlichen Konzept von Stil veranschaulichen: »Der Künstler«, so Friedländer, »ist in die Natur verliebt, nicht in die Kunst...«²²¹ Das Kunstschaffen wird hier zu einer Tätigkeit stilisiert, die sich zwar über Kunst äußert, in Wahrheit aber auf ein Ziel hinter der Kunst ausgerichtet ist. Friedländer schreibt weiter: »...Je leidenschaftlicher er (der Künstler) um die Natur wirbt, um so stärker treibt er individuell differenzierende Kräfte aus seiner Anlage ans Licht und stilisiert ...den Künstler verlässt nie das Gefühl, vor einer unlösbaren Aufgabe zu stehen.«²²² Dabei beschreibt der Terminus »Natur« traditionell eine Gesamtheitsvorstellung, die einerseits unerreichbar bleibt und andererseits nicht transparent beschreibbar ist. Diese Gesamtheitsvorstellung lässt sich in Szeemanns Konzept zum Beispiel in den Termini »Wunschvorstellung«, »Hang nach dem Ganzen«, »Gesamtkunstwerk« etc. wieder finden, denen ebenfalls ein nichttransparentes, mythologisierendes Moment anhaftet. Zudem ist auch Szeemanns Gesamtheitsvorstellung an den Aspekt der Unerreichbarkeit geknüpft: »Das Ganze geben, den Zusammenhang mit dem Universum aufdecken... ist nur ein Hang, ein Bekenntnis, eine Obsession, ein Destillat aus Kunst und Erlösungswunsch. Das Gesamtkunstwerk gibt es nicht«²²³. Wie auch in Friedländers Konzept, begründet die Gesamtheitsvorstellung als individuelles Bedürfnis für Szeemann (»innere Notwendigkeit«/»Obsession«) die künstlerische Produktion, die dementsprechend als authentischer Ausdruck der »Obsession« des künstlerischen Einzelwesens gelesen wird. Das hier beschriebene Konzept von Stil manifestiert sich im Kernbegriff von Szeemanns kuratorischen Konzept – »Obsession« – in doppelter Weise: In Bezug auf die künstlerische Produktion geht die Obsession als »Wunschvorstellung« noch dem »Bild ... voran«²²⁴ sowie sie innerhalb der Ausstellungsproduktion Szeemanns als »eigentliches Kriterium« des Kurators ebenfalls der Materialität des Kunstwerks vorangeht.²²⁵ Der Zusammenhang zwischen Wunschvorstellung und künstlerischer Produktion spiegelt sich im Gebrauch des Mediums Ausstellung bei Szeemann in seiner utopischen Ausrichtung wieder: So wie das Gesamte der Ausstellung auf ein Ziel ausgerichtet ist, das über die einzelnen Werke hinaus verweist,²²⁶ so sind die Ausstellungen in Szeemanns Konzept selber nur Spuren der Annäherung an ein »Museum der Obsessionen«, welches als unerreichbares immer »Wunschvorstellung« – Gesamtkunstwerk – bleibt.²²⁷ So ist das »Museum der Obsessionen« selber eine Obsession und übertrifft noch alle anderen Obsessionen, indem es sie in einer vereint – entsprechend Szeemanns Gesamtkunstwerkbegriff, den er im Ausstellungskonzept »Der Hang zum Gesamt(kunst)werk« selber mit einem Zitat von Robert Walser veranschaulicht: »Er will Kapellmeister werden, und doch möchte er wieder lieber nicht Kapellmeister werden, sondern etwas, das sämtliche Künste der Erde in sich vereinigt.«²²⁸ Dieses Bild entspricht dem bereits für »a-Historische Klanken« zitierten »nichteinscheidenden Zusammensein« der »Werke« in Form einer »Accademia«.²²⁹

Durch die Entwicklung eines Stils wird der Stoff der Ausstellung zu dem des Kurators transformiert. Der Stil prägt die gesamte Inszenierung der Ausstellung und ist als kuratorische Handschrift in allen ihren Details spürbar. Dies ist bei »a-Historische klanken« der Fall, wo die Entfaltung und Auferlegung des Stils innerhalb der Ausstellung formal einen extremen Ausdruck erreicht; dass das »Museum der Obsessionen« ein System ist, innerhalb dessen sich »die Werke aller Zeiten« akkumulieren lassen, illustriert sich bei »a-Historische klanken« deutlich in der Übergewichtung des Kontextes der Ausstellung gegenüber den Werken, die unterschiedslos subsumiert werden. In Bezug auf die vorangegangene Analyse können wir hier fest halten: Durch die Investition der Subjektivität des Kurators in die Beziehung zu den Arbeiten und die Ausbildung dieser Beziehung als Stil – als persönliche Handschrift des Kurators in der Form und im Stoff (Inhalt) der Ausstellung – konstituiert sich eine auktoriale Position des Kurators insofern, als das sich die Ausstellung als eine »Erzählung in Ich-Form« rezipieren lässt, die auf ihren Autor zurück verweist. Konfrontiert man den Stilbegriff, der im Konzept Szeemanns zu analysieren ist, mit einem kritisch-postmodernen Stilbegriff, nachdem Stil Subjektivität als Effekt hervorbringt, indem sich der Künstler seinen Stil in Differenz zu bereits bestehenden Stilen erarbeitet, um im System Kunst überleben zu können, so kann Szeemanns kuratorisches Konzept als Authentifizierungsstrategie lesbar werden, mittels der das Werk, die Ausstellung, als an den authentischen Ausdruck des zum Künstler stilisierten Kurator-Individuums gekoppelt erscheint.

Deborah Meijers schreibt in Bezug auf André Malraux' »Imaginäres Museum«, mit dem ich das Erscheinungsbild von »a-Historische Klanken« weiter oben verglichen hatte: »This disregard for time and place presupposes that the objects are treated as fully autonomous works of aesthetic value«²³⁰. Szeemanns Konzept der »freien Aktionen anstatt Besitzdenken« erinnert an Malraux' Konzept, dessen Zielvorstellung Meijers als das Erreichen einer »...non-bourgeois art« beschreibt: »According to him (Malraux) it enables us to bypass the material properties of the objects in order to arrive at what he regards as genuine, non-bourgeois art.«²³¹ Meijers kritisiert diese Darstellungsform, da sie zwar einerseits die Überkommenheit des Totalitätsanspruch kunstgeschichtlicher Kriterien demonstriert, die Arbeiten aber letztlich wieder zugunsten neuer, universaler Systeme reduziert (vgl. in 3.3.2.1 wurde Szeemanns Konzept in Bezug auf seinen Zugriff auf »die Werke aller Zeiten« als universal beschrieben): »These ahistorical exhibitions force us to face up to the fact that the apparently unassailable notions which art historians employ are constructs. But at the same time they try to ›repair‹ the erosion of the concept of style ... by resorting to means of creating a new unity... The works of art are arranged on the basis of new truths which are presented as universals, despite their strong personal colouring.«²³²

Die in der Ausstellung allgegenwärtige Indifferenz der »persönlichen Linie« des Kurators gegenüber den Werken bekommt bei »a-Historische klanken« einen besonderen Ausdruck, der gerade durch das betont Differenten der Arbeiten (Kunst, Möbel, alt, neu etc.) verstärkt

230 Meijers 1996, a.a.O., S.15

231 Ebd.

232 Ebd., S.19

wird. Der Kurator ist als Handschrift im gesamten Stoff der Ausstellung spürbar. Ich frage an dieser Stelle, ob man dem berechtigten Einwand von Meijers – der insofern für die Debatte exemplarisch ist, als das sich sämtliche Kritik am Ausstellungsautor immer im Dienste der Beziehung zwischen Künstler (Werk) und Betrachter selbst darstellt – nicht zum Beispiel entgegenhalten kann, dass sich im Fall der auktorialen Ausstellung die individuelle Perspektive des Kurators gegenüber dem Betrachter transparenter artikuliert und damit auch kritikfähiger wird, als es die scheinbar kompromisslos wissenschaftliche Objektivität der institutionell produzierten Ausstellung erlaubt? Wenn Hege-wisch schreibt, dass die Kunstaussstellung »immer etwas bewirken soll« (s.o.), ist die Annahme berechtigt, dass dieser Sachverhalt gerade auch mittels der bewußt gesetzten auktorialen Perspektive durch die Ausstellung mit kommuniziert wird. In jedem Fall kann – auch im Sinne von Meijers – festgehalten werden, dass der Ausstellungsautor in Bezug auf die Betrachter weniger zwischen den Arbeiten und den Betrachtern vermittelt, als vielmehr zwischen den Arbeiten und sich selbst. Das Ergebnis dieses egozentrischen Vermittlungsakts ist die »persönliche Vision« der Arbeiten, die sich als eigentliche Aussage der Ausstellung kennzeichnen lässt. So antizipiert der Kurator mittels des persönlichen Ausstellungsstils einerseits formal das, was als Anteil der Betrachter gilt: die jeweils individuelle Perspektive, bzw. die ästhetische Erfahrung (»Vision«) der Arbeiten vor dem Hintergrund des eigenen Interpretationshorizonts des Betrachters. Andererseits präsentiert der Ausstellungsautor mit seiner Ausstellung selber ein neues Objekt, das sich dem Betrachter hinsichtlich seiner kommunikativen Form zur kritischen Rezeption anbietet. Die anhand von Szeemann analysierten Konzepte »Einfühlung« und »Obsession« sind in Bezug auf die kuratorische Arbeit folgendermaßen zu verstehen: Der Prozess der Auswahl und der Installation der Arbeiten gleicht einem Prozess der ästhetischen Erfahrung der Arbeiten, der seinen visuellen Ausdruck im formalen Ergebnis der Ausstellung findet. Wie es Szeemann selber formuliert, ist die Inszenierung »...nichtverbales Zeugnis der kuratorischen Einfühlung in das Kunstwerk.«²³³ In diesem Fall steht der Kurator zwischen Betrachter und Werk wie ein privilegierter Betrachter; als Mittler oder »Seher« (vgl. 3.2). Nach dieser Logik würde der Ausstellungsautor einen nicht-privilegierten Betrachter²³⁴ voraussetzen. Für diesen macht der Ausstellungsautor dann das sichtbar, was eigentlich unsichtbar ist. Diese Rollenauffassung wird durch Szeemanns Selbstbeschreibung als »...Klammer zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren.«²³⁵ noch bestätigt. Hier stellt sich die Frage, ob, wenn Einfühlung und Intuition zu Werkzeugen im Gebrauch eines Massenmediums werden, es so etwas wie eine »richtige« und »falsche« Einfühlung gibt? Ist jemand aufgrund seines Kapitals an Einfühlung in der Lage, die »Intensität« oder »Obsession« von Kunstwerken an andere zu vermitteln?

Darüberhinaus ist es wichtig – auch im Sinne von Meijers' Feststellung: »...new truths which are presented as universals, despite their strong personal colouring...«, s.o. – nach dem Verhältnis von »Individueller Mythologie« und Massenmedium (die Ausstellung als »visualisierte Weltschau«) zu fragen: welche persönlichen Mythen²³⁶

werden wie vermittelt? Die Relevanz dieser Fragestellung und ihrer Bedeutung als Haupt-Kritikpunkt an der auktorialen Kuratorenposition lässt sich durch das Diktum Hans Ulrich Obrists, das exemplarisch für ein anti-auktoriales Kuratoren-Selbstverständnis in den 90ern gelesen werden kann, verdeutlichen: »...dass der Kurator verschwinden muss... Es geht mir um eine kritische Infragestellung der Personalisierung von Ausstellungen, sprich um ein weitgehendes Verschwinden des Kurators aus dem Verhältnis Betrachter – Werk.«²³⁷ Das Diktum Obrists wird hier unkritisch zitiert und nicht vor dem Hintergrund von Obrists Arbeit überprüft, da ich mit ihm an dieser Stelle nur einen exemplarischen Kritikansatz an der auktorialen Position des Kurators vorstellen möchte.²³⁸ Hier stellt sich in Bezug auf Szeemann in besonderer Weise die im Ausstellungsdiskurs grundsätzlich relevante Frage, inwieweit die physische Hängung der Arbeiten eine mentale/politische *Hängung* der Betrachter impliziert²³⁹, bzw. ob sich durch das auktoriale Selbstverständnis des Kurators eine Einschränkung der ästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten der Arbeiten durch die Betrachter ergibt? In gleicher Weise ergibt sich aber auch die Frage, ob nicht gerade die auktoriale Ausstellung den Ausstellungszusammenhang als eine notwendige Konstruktion betont, und damit als eine von vielen möglichen Perspektiven auf Kunst darstellt, anstatt den »Universalitätsanspruch« des Systems Ausstellung zu affirmieren.

4. Epilog »gesichert« bei Siegfried Lenz

(...) wir stiegen nach oben und zwängten uns durch eine Luke, zogen die Leiter zu uns herauf und legten sie noch einmal an, bis wir in einer Kammer fast unter der Kuppe waren: ich will sie meine Kammer nennen. Klaas schob mich zur Seite und trat vor mir ein, er entdeckte sofort das Lager aus Schilf und Säcken neben dem Fenster, aber er legte sich nicht hin, setzte sich nicht einmal auf die Apfelsinenkiste, obwohl der Aufstieg ihm die letzte Kraft abverlangt hatte, vielmehr starrte er lächelnd und verwundert auf all die Bilder, fuhr sich mit der Hand über das verklebte Haar, wischte sich wohl auch über die Augen, ohne die Zahl und die Art der Bilder verringern bzw. verändern zu können. Es waren vor allem Reiterbilder, mit denen ich die Wände meines Verstecks in der Mühle bepflastert hatte. Bald nach Doktor Busbecks sechzigstem Geburtstag hatte ich damit begonnen, aus Kalendern, Zeitschriften und Büchern Reiterbilder auszuschneiden, mit denen ich zuerst nur die Ritzen, später die ganzen Wände beklebte: da sprengten Napoleons Kürassiere von der Wand, da ritt Kaiser Karl V. über das Schlachtfeld von Mühlberg, Fürst Jussupow zeigte sich in tatarischer Tracht auf feurigem Araber, und auf kleinem Andalusierschimmel trabte Königin Isabella von Bourbon in die Abendtrübnis. Dragoner, Kunstreiter, Jäger, Ritter saßen unterschiedlich im Sattel und begutachteten sich gegenseitig und wer wollte, der konnte Hufschlag und Wiehern hören. Was ist denn hier los? fragte mein Bruder. Ausstellung, sagte ich, hier läuft eine Ausstellung. (Aus: »Deutschstunde«)

237 Obrist 1992, a.a.O., S.26f.

238 In Kapitel 3 wurde bereits darauf hingewiesen, dass die auktoriale Kuratorenposition in den 90er Jahren zunehmend vermittelt auftritt. Vgl. u.a. Meta Bauer, Ute: META 2 – a new spirit in curating? (Symposium), Ostfildern, Cantz, 1992; Moody, Eric: »Curatorship in the Visual Arts: From Cause to Cure« in Developing the Visual Arts, London, City University, 1994; Nicolaus, Frank: »Umtrieb war ich ja schon immer: Ausstellungsmacher Kaspar König« in Art, 10, 1984, S.78-82; Obrist, Hans Ulrich: »In the Midst of Things, At the Centre of Nothing« in Harding 1997, S.86-90; Schöllhammer, Georg: »Kuratiert von ...Kuratorinnen. Früher forschten in den Depots ihrer Sammlungen...« in Springer, 2(1), 1996, S.36-41; Serota, Nicholas: Experience or Interpretation, London, Thames and Hudson, 1996; de Ville, Nick: »Experience or Interpretation?« in Contemporary Visual Arts, Issue 17, 1998, S.85-86

239 Vgl. Crimp, Douglas: On the Museums Ruins, London, MIT Press, 1993; Ders.: »The Art of Exhibition« in October, 30, 1984, S.49-83, 1984

233 Szeemann 1991/1994, S.37

234 Der Elitismus dieses Standpunktes findet seine Entsprechung im Zusammenhang von der »Einfühlung« als einer durch die Investition von Zeit in den Umgang mit Kunst ausbildbaren Fähigkeit. Hier erhält die »Individuelle Mythologie« ihren unternehmerischen Aspekt, der auch in der Form der Selbstorganisation als Agentur erkennbar wird.

235 Szeemann 1994b/1994, S.132

236 Die Beziehung zwischen individuellen Mythos und auktorialer Kuratorenposition ist seit Szeemann als wiederkehrendes Moment beobachtbar: siehe zum Beispiel Hoet, Jan: Zeitgenössische Kunst als Instrument individuellen Glaubens, Köln, Gesellschaft für Moderne Kunst, 1992. (Original: Vortrag Museum Ludwig 1990)

5. Literaturverzeichnis Harald Szeemann

Szeemann	1969,	Live in your Head: When attitudes become form (Katalog), Bern, Kunsthalle Bern, 1969.	Szeemann	1989,	»Ich bleibe meine eigene Institution« in Kunstforum, 100, April/Mai 1989, S.476-483.
Szeemann	1969b,	»Eine Ausstellung – oder jeder sein eigener Nachfolger: Grundsätzliches zum Ausstellungswesen von Gestern und Heute am Beispiel eines Vorkommnisses von Gestern« in Klüser und Hegewisch 1995, S.217-219. (Original: in Berner Tagblatt, März/April 1969)	Szeemann	1989b,	»Die Zukunft der gegenwärtigen ›Avantgarde‹« in Szeemann 1994, S.12-15. (Original: in El Pais, 9.2.1989)
Szeemann	1969c,	»Wenn Attituden Form werden« in Szeemann 1981, S.44-48. (Original: in Szeemann 19969, S.8)	Szeemann	1991,	»Inszenieren ist Lieben« in Szeemann 1994, S.37-39. (Original: in Art, Februar 1991)
Szeemann	1969d,	Interview zur Ausstellung »Wenn Haltungen Form werden« in Klüser und Hegewisch, 1995, S.219. (Original: 1969, Ort unbekannt)	Szeemann	1991b,	»Der Künstler als der wahre Unternehmer« in Szeemann 1994, S.18-32. (Original: Vortrag Erdöl-Vereinigung, Zürich 1991)
Szeemann	1970,	»Über Kunst kann man nicht abstimmen« in Die Zeit, Nr.18, 1.5.1970, S.25f.	Szeemann	1991c,	Visionäre Schweiz (Katalog), Aarau, Sauerländer, 1991.
Szeemann	1972,	»Problems of the Museum of Contemporary Art in the West: exchange of Views of a Group of Experts« in Museum, 24:1, 1972, S.5-32	Szeemann	1994,	Zeitlos auf Zeit: Das Museum der Obsessionen, Regensburg Lindinger und Schmid, 1994
Szeemann	1974,	»Großvater, ein Pionier wie wir« in Szeemann 1981, S.93-97. (Original: Text zur Einladung der Ausstellung, 16.2.-25.4.1974)	Szeemann	1994b,	»Museum der Obsessionen« in Szeemann 1994, S.126-138. (Original: Interview mit Gerhard Theewen in Obsession Collection, Köln 1994)
Szeemann	1974b,	»Lohnender Rückzug ins Private« in Szeemann 1981, S.98-102. (Original: in Basler Nachrichten, 2.3.1974)	Szeemann	1994c,	»Agentur für Geistige Gastarbeit« in Szeemann 1994, S.406-407. (Original: Rundschreiben an die Freunde, Erstveröffentlichung)
Szeemann	1974c,	»Documenta Erfahrungen« in Walter Höllerer und Norbert Miller (Hg.) Sprache im Technischen Zeitalter, Heft 49-52, 1974, S.169-175 und S.381.	Szeemann	1994d,	»Vortrieb« in Szeemann 1994, S.9
Szeemann	1975,	»Das Museum der Obsessionen« in Szeemann 1981, S.125-137. (Original: in Art actuel, in frz. Sprache, Genf, Februar/März 1975)	Szeemann	1994e,	»Self-Taught« in Szeemann 1994, S.15-18. (Original: in Artis, Februar/März 1994)
Szeemann	1975b,	Jungesellenmaschinen (Katalog), Bern, Kunsthalle Bern, 1975.	Szeemann	1995,	Gespräch zwischen Nathalie Heinich und Harald Szeemann in Heinich, Nathalie: Harald Szeemann, un cas singulier: Entretien (Interview), Caen, L'Echoppe, 1995 (Übersetzung von Christina Bachmann, Dipl. Übersetzerin, Hamburg). Alle Seitenangaben beziehen sich auf das französische Original.
Szeemann	1977,	»Talkshow der Documenta« in Kunstforum International, 21, 1977.	Szeemann	1995b,	»When Attitudes Become Form« in Klüser und Hegewisch, 1995, S.212-219.
Szeemann	1978,	Monte Verita: Berg der Wahrheit (Katalog), Milano, Electa Edition, 1978.	Szeemann	1996,	»Kolumne: copyright – auf Leben und Tod« in Artis, 48(6), 1996, S.26-35.
Szeemann	1979,	»Die Agentur für Geistige Gastarbeit im Dienste der Vision eines Museums der Obsessionen« in Szeemann 1981, S.107-125. (Original: Publikation der National Gallery of Canada, Ottawa 1979)	Szeemann	1996b,	Wunderkammer Österreich (Katalog), Wien Springer, 1996.
Szeemann	1980,	»Identity-Kid« in Szeemann 1981, S.20-23. (Original: Tegna, Februar 1980)			
Szeemann	1980b,	»Der Hang zum Gesamt(kunst)werk« in Szeemann 1981, S.193-201. (Original: Paris 1980)			
Szeemann	1981,	Museum der Obsessionen: von/über/zu/mit Harald Szeemann, Berlin, Merve, 1981.			
Szeemann	1983,	Der Hang zum Gesamtkunstwerk (Katalog), Aarau, Sauerländer, 1983.			
Szeemann	1985,	Individuelle Mythologien, Berlin, Merve, 1985.			
Szeemann	1988,	»a-Historische klanken« in Szeemann, 1994, S.52-56. (Original: siehe Szeemann 1988b)			
Szeemann	1988b,	a-Historische klanken (Katalog), Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1988.			
Szeemann	1988c,	»Objektivität in der Kunst ist das kompromisslos Subjektive« in Szeemann 1994, S.116-126. (Original: Interview mit Florian Rötzer und Sara Rogenhöfer in Frankfurter Rundschau, 15.10.1988, Gespräche über Ästhetik XIII)			
Szeemann	1988d,	Zeitlos (Katalog), Berlin, Prestel, 1988.			



Revolver
Archiv für aktuelle Kunst

Fahrgasse 23
60385 Frankfurt am Main
Germany
Tel.: +49 (0)69 44 63 62
Fax: +49 (0)69 94 41 24 51
info@revolver-books.de
www.revolverlag.de

© Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt am Main 2005
© Originalmanuskript Søren Grammel 1999

Design Christoph Steingger/Interkool, Hamburg.
Design Assistenz Nina Janßen

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere
das der Übersetzung.
Nachdruck (auch auszugsweise) nur mit
schriftlicher Genehmigung des Verlags.

ISBN 3-86588-079-7

Neben Debatten darüber, ob die Verschiebungen und Öffnungen, die sich innerhalb der Arbeits- und Kompetenzbereiche des Kunstfeldes als Ergebnis der Dissemination kuratorischer Denk- und Handlungsweisen vollziehen, *legitim* oder *illegitim* sind, gibt es wenig Material, in dem zuallerst die Praktiken selbst und die Besonderheiten ihrer *Coups* den Gegenstand des Interesses bilden. Anhand ihrer läßt sich die Konstitution eines neuen Akteurs und seiner Funktionen und Potenziale beschreiben. Diese Methode wählt die vorliegende Mikroanalyse, die ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Entstehung einer auktorialen Position im Feld kuratorischer Praxis richtet.

