

Obsessiv, innovativ, assoziativ. Der Ausstellungsmacher Harald Szeemann wird ausgestellt

Harald Szeemann. Museum der Obsessionen. Getty Research Institute, Los Angeles, 6.2.–6.5.2018; Kunsthalle Bern, 9.6.–2.9.2018; Kunsthalle Düsseldorf, 10.10.2018–20.1.2019; Castello di Rivoli, Turin, 26.2.–26.5.2019. Kat. hg. v. Glenn Philips und Philipp Kaiser mit Doris Chon und Pietro Rigolo. Zürich, Scheidegger & Spiess 2018. 414 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-85881-592-7. € 68,00

Harald Szeemann (1933–2005) ist gestorben, alle seine Ausstellungen sind vergangen. Sie hatten große Wirkungen auf die „Kunstszene“, besonders auf die heutige Ausstellungs- und Kuratorenpraxis. Er hat es möglich gemacht, persönlich und unkonventionell nach der Bedeutung neuer Kunst zu fragen. Viele Künstler sind nur durch ihn und seine Art, ihre Arbeiten zu präsentieren, bekannt geworden. Viele der seltsamen künstlerischen Arbeiten, von denen man gar nicht wusste, ob es Kunst war und sein sollte, hätten ohne Harald Szeemann nicht überlebt. All das seltsame Zeug der 60er und 70er Jahre war ja nicht einzuordnen, nicht zu benennen, nicht zu fassen. Es war schwer zu sagen, ob Arbeiten provokativer Unfug waren oder tief sinnige Gedankenanstöße. Vieles war nicht schön (wie bei *Minimal Art*), vieles war „fließend“ (wie bei *Fluxus*), vieles ephemer, nicht zu kaufen. Vieles war kein „Werk“, das meiste überhaupt nicht zu reproduzieren.

Die Ausstellungen von Harald Szeemann ließen genau solche Arbeiten leuchten. Szeemann

machte keinen Deckel drauf, sondern ermöglichte es, gerade an solchen Arbeiten zu verstehen, was Gegenwart bedeuten kann. Seine Ausstellungen, besonders die berühmte Berner Schau „When Attitudes become Form“, waren vieldiskutiert (Harald Szeemann [Hg.], *Live in your Head. When Attitudes become Form. Werke, Konzepte, Vorgänge, Situationen, Information*. Ausst.kat., Bern 1969). Erhalten sind nicht die Ausstellungen Szeemanns, sondern nur die Kataloge, ein paar Fotos und sonstige Zeugnisse. Die Metaausstellung über den großen Ausstellungsmacher ist eben deshalb entstanden. Philipp Kaiser, der Schweizer Kurator vom Getty Research Institute Los Angeles, hat sie mit dem dort jetzt aufbewahrten Material gestaltet.

Kaiser bringt Ordnung in die Arbeit Szeemanns, er gliedert seine Metaausstellung in drei Teile: I. Avantgarden (der 1960er und 70er), II. Utopien und Visionäre (in den großen Ausstellungen Szeemanns „When Attitudes become Form“, „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“, „documenta 5“, aber auch „Junggesellenmaschine“, „Monte verità“, „Großvater“), III. Geografien. Für die beiden ersten Teile zeigt Kaiser damalige Exponate, vor allem aber Abbildungen, Fotos, Briefe, Filme und andere Dokumente, die damalige Situationen, Kontexte und persönliche Netzwerke heraufbeschwören. Heutige Ausstellungsbesucher sind auf verschiedenen Ebenen angesprochen. Man ist zum Beispiel vielleicht gerührt von einem Brief eines Künstlers wie George Brecht an Szeemann, vielleicht froh, sich die berühmten Ausstellungen anhand von Fotos doch genauer vorstellen zu können, vielleicht irritiert von alten Filmen, die den damaligen medialen Umgang zeigen, vielleicht erkennt man in den langhaarigen jungen Leuten heutige Stars wieder. Ein Überblick ist unmöglich, die Ausstellung setzt auf persönliche Betroffenheit. In Teil III, der Szeemanns Reiselust und Of-

fenheit dokumentieren soll, ist viel Persönliches ausgestellt, da gibt es Reliquienartiges wie zum Beispiel die Reisekofferanhänger, die Szeemann selbst gesammelt hat, und seine Reisepässe. Dieser Teil der Metaausstellung betreibt Personenkult.

Zusätzlich zu diesen drei Teilen der Hauptausstellung, eigentlich als ein Beispiel für Teil II, rekonstruiert Kaiser die Ausstellung von 1974, die sicher die persönlichste von Harald Szeemann war: „Grossvater, ein Pionier wie wir“. Szeemann hatte beim Wegzug aus seiner Berner Wohnung, bevor der Galerist Toni Gerber sie übernahm, den Nachlass seines 1971 verstorbenen Großvaters ausgestellt. Ursprünglich also war es ein Offspace. Für die Metaausstellung wurde das nachgebaut, der Kurator berichtet von Rekonstruktionen, weil nicht mehr alle Teile vorhanden sind. Diese rekonstruierte, fingierte Wohnung im Ausstellungsraum der Düsseldorfer Kunsthalle funktioniert wie Gregor Schneiders Haus Ur, das in den deutschen Pavillon der Biennale in Venedig 2001 transportiert war. Das Ensemble von Objekten, nicht der Ort, erscheint Kaiser als das Wichtigste. Aber man kann Harald Szeemann als Person nur anhand von Spuren zeigen, man kann seine Ausstellungen nicht noch einmal zum Leben erwecken. Wie kann man seine Wirkung präsentieren? Die Metaausstellung ist problematisch, weil Szeemann gerade am Nichtreproduzierbaren interessiert war.

VERRÜCKTE

Szeemann interessierte das Einzigartige, nicht Wiederholbare, das Hier und Jetzt. Er hatte einen Sinn für merkwürdige Menschen, hat sie offenbar mit Großzügigkeit und Liebe gesehen und bekannt gemacht. Das gilt zunächst für seinen Großvater Étienne Szeemann (1873–1971), einen erfinderischen, ambitionierten Friseur. (Das gilt ebenso für die Aussteiger vom Monte Verità, für den in der Nervenheilanstalt lebenden Maler Adolf Wölfli, aber natürlich auch für heute arrivierte Künstler wie Carl Andre, Joseph Beuys, Richard Serra oder Franz Erhard Walther, die Szeemann damals wahrgenommen und gefördert hat.) Wahrscheinlich sind viele Großväter „verrückt“, in jeder Fa-

milie, sie erscheinen leicht als Karikaturen von einem selbst. Man weiß, dass man mit Fremdem doch verwandt ist. An der Ausstellung Szeemanns versteht man die eigenen Großväter oder Tanten oder wen auch immer, die einem mit ihrer Eigenartigkeit eine Orientierung gegeben haben im Leben, gerade weil sie nicht in die Muster passten.

Szeemann setzte nicht auf gesamtgesellschaftliche oder kollektive, sondern auf „individuelle Mythologien“ (vgl. seinen Text *Individuelle Mythologien*, Berlin 1985). Er nahm das Auffällige, Persönliche ernst. Der Titel der aktuellen Ausstellung zitiert den Titel eines Textes von Szeemann, „Museum der Obsessionen“. Obsessionen verstand er als das, was Menschen wirklich umtreibt, mit Voyeurismus oder Krankheit hat das nichts zu tun. Szeemann zeigte hier pure Aufmerksamkeit, das Gegenteil von Einordnen, Abstempeln und Erledigen (*Museum der Obsessionen. Von/über/zu/mit Harald Szeemann*, Berlin 1981).

SAMMELN

Harald Szeemann interessierte sich für das schwer Fassbare, das Ephemere, das Hier und Jetzt. All das, was damit zusammenhing, sammelte er. Das Sammeln ist geradezu komplementär zu der eigentlich unfassbaren Gegenwart. Szeemanns Arbeitsort Fabbrica Rosa in Maggia im Tessin wurde zu einem Wallfahrtsort. Auf 2700 m² verwarhte er Dokumente in verschiedensten Medien, Briefe, Skizzen und Materialien zu mehr als 20.000 Künstlern sowie 26.000 Bücher, wertvolle Künstlerbücher neben Zetteln. Fotos zeigen ein geordnetes Chaos. Wie sollte es auch eine Ordnung geben, wenn Briefe manchmal wie künstlerische Arbeiten sind, Kommentare sind, selbst Kunst sind, Fotos mal Kunst, mal Dokumentation, mal nichts von beidem.

2011, also sechs Jahre nach Szeemanns Tod, erwarb das Getty Research Institute den Schatz von über 1000 Kisten mit dem unübersichtlichen Nachlass, und alles wanderte aus dem Tessin nach Los Angeles. Was für Szeemann sein Archiv und sein Arbeitsmaterial gewesen war, ist nun, inventarisiert und beaufsichtigt, Material für Forschungen. Ein Teil von all dem bildet die derzeitige Aus-

stellung. Das Sammeln war nun ein Problem. Szeemanns Archiv war keine Ausstellung, und seine Ausstellungen waren ganz anders als die jetzige Metaausstellung. Szeemanns persönliche Arbeitsammlung wurde sicher ständig erweitert und verändert. Man kennt das von eigenen Arbeitsunterlagen, wo sich Kategorien – anders als in öffentlichen Institutionen – ändern und eben deshalb funktionieren.

Der Katalog der von Szeemann kuratierten „documenta 5“ von 1972 ist ein Beispiel hierfür. Er war als orangefarbener Ringordner konzipiert. Wie die anderen Ausstellungen Szeemanns war auch diese Documenta unübersichtlich, uferlos, anregend. Man konnte sie imaginär erweitern oder etwas herausnehmen, man konnte sie vergleichen. Jeder sah sie anders. Der Ringordner entsprach also der notwendigen Überforderung der Documenta. (Aber eben dieser Ringordner wird heute im Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Freiburg, und sicher nicht nur dort, als Rarum verwahrt; er wird nach wie vor hoch gehandelt, denn er ist zur Reliquie geworden. Der Katalog zur aktuellen Ausstellung ist betont schön gestaltet, gebunden, wiegt fast 3 Kilo. So etwas hat Szeemann nicht interessiert.)

Jedes einzelne Ding, das von Szeemann gesammelt, dann im Getty Institute bewahrt wurde und das jetzt ausgestellt ist, wurde irgendwo von irgendwem, nicht nur von Szeemann, benutzt. Zu jedem einzelnen Brief könnte es x Assoziationen geben, es gibt immer mehrere Zeugen, Betroffene, Beteiligte, manche sind gestorben. Die letzten Zeitzeugen, etwa Szeemanns Frau Ingeborg Lüschner, äußern sich. Aber das bleibt alles notwendig fragmentarisch.

ORDNUNG

Szeemann dachte offensiv persönlich, essayistisch, assoziativ. Nicht die (kunst-)wissenschaftlichen Ordnungen des 19. Jahrhunderts interessierten ihn, sondern eher die nach Michel Foucault von Gilles Deleuze und Félix Guattari ausgerufenen netzartige, knotenartige Anti-Ordnung des „Rhizoms“. Szeemann dachte nicht in Schubladen und Stammbäumen, sondern eher in solchen Knoten-

punkten oder roten Fäden im Gewirr. Wer neue Kunst verstehen will, kann mit den alten Ordnungen nur bedingt etwas anfangen, Kunst stellt sie in Frage.

Aby Warburg (1866–1929) und die vielen heutigen Archivare in Kunst und Wissenschaft sammeln und assoziieren immer weiter, ohne Hoffnung auf eine endgültige Ordnung (vgl. Heike Cfrereis [Hg.], *Zettelkästen. Maschinen der Fantasie*. Ausst.kat. Literaturmuseum der Moderne, Marbach a. N. 2013; Johan Holten [Hg.], *Ausstellen des Ausstellens. Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation*. Ausst.kat. Kunsthalle Baden-Baden 2018). Mit Warburg hat die Kunstgeschichte schon früh Auswege aus dem Misstrauen den Ordnungen gegenüber gefunden und die heute so einflussreiche Kulturgeschichte angeregt. Und alle Sammlungen von Künstlern wie Marcel Broodthaers oder Dieter Roth stellen die Ordnungen des 19. Jahrhunderts in Frage. Szeemann kannte das.

Wer mit Verrückten und Obsessiven und entsprechenden Künstlern umgeht, weiß, dass hier die wissenschaftlichen Ordnungen nicht gelten oder zumindest nicht die einzigen sind. Das Infra-gestellen von Kategorien bedeutet Freiheit. Harald Szeemann nahm sich die Freiheit, tradierte Ordnungen zu verlassen, alles für relativ zu halten, Einzelnes nicht einzuordnen. Statt etablierte Kategorien zu verbessern und auszuweiten, dachte er – das ist die Wende – konsequent vom „Subjektiven“, zum Beispiel von einem befremdlichen Thema her.

AUSSTELLUNGEN

Harald Szeemann bespielte das ganz große Format (Documenta, Biennale) – und das ganz kleine (seine eigene Wohnung). Vermutlich, nach den Zeugnissen derer, die ihn kannten, war er einfach nie im „Weekend“, sondern nach Möglichkeit stets präsent, wo auch immer, interessiert und mitteil-sam. Seine Ausstellungen haben mit seiner Person zu tun, sie folgen geradezu assoziativ aufeinander. Er zog kein (eigenes oder fremdes) Programm durch, sondern machte jeweils das, was ihm zum jeweiligen Zeitpunkt angemessen schien – und wenn ihm 1999 bei der Biennale die Arbeiten sei-



Abb. 1 Von Étienne Szeemann entworfene Perücke im Stil des 18. Jahrhunderts („La Belle Poule“) mit einer handgefertigten französischen Fregatte im Miniaturformat, o. D. (Foto: Balthasar Burkhard; Kat. 2018, S. 375)

Gastarbeit“. Er verstand sich auch bei der damals schon ausufernden Documenta als erster allein verantwortlicher Kurator, er machte vieles selbst.

Die Metaausstellung stellt nun zu Recht drei Ausstellungen Szeemanns in den Vordergrund: „Live in Your Head. When Attitudes Become Form“ (1969) ist deshalb zentral, weil irgendwelche obskuren Positionen eben doch Formen bekommen, Kunst neu definieren, das Leben und seine Haltung bestimmen. „Der Großvater“ (1974) ist eine Ausstellung, die radi-

ner alten Künstlerfreunde nur als Wiederholung erschienen, dann stellte er sie auch nicht aus. Er fragte nach dem, was fehlt. Es ging ihm nicht um Gerechtigkeit, sondern ums Anstoßen, um Aufbruch, um Wagnis, um neues Sehen und Denken (vgl. Harald Szeemann im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, in: *Kunstforum* 147. *Szeemanns Appertutto*, September–November 1999, 312–335). Szeemann machte sich weitgehend unabhängig von Institutionen, er bot sich zunächst als Einmann-Theater an, später als „Agentur für geistige

kal in Frage stellt, was persönlich ist und was öffentlich, was Kunst ist und was nicht. Wer die eigene Wohnung und den eigenen Großvater öffentlich macht, sieht im Persönlichen das Allgemeine, denkt in Analogien, ermöglicht durch sein Beispiel anderen Freiheiten. „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“ (1983) zeigt, wie gerade in der Moderne, als die Künste voneinander getrennt werden, als alles sortiert scheint, eine neue, andere Sehnsucht nach Zusammenhang entsteht. Die Trennungen, Ordnungen, Fragmentierungen entspre-

chen nicht dem Wunsch nach einem ganzen Leben. Damit verwandt sind die anderen Ausstellungen, zum Beispiel über den „Monte verità“ (1978), über „Beuys“ (1993), über den „Balkan“ (2003), in denen Fragen nach dem Richtigen, Wünschenswerten, aber auch Unnormalen, Außergewöhnlichen variiert werden.

KURATIEREN

Heute demonstrieren Kuratoren ihre Subjektivität. Verschiedenste Kuratoren wie Kasper König oder Hans Ulrich Obrist und all die vielen Ausstellungsmacher stehen im Licht der Öffentlichkeit. Oft ist für sie nicht die Kunst, die sie kuratieren, das Entscheidende, sondern sie verstehen sich als Stars, die jeweils eine persönliche Marke setzen. Diese neue Selbstverständlichkeit hat sich, wie die Konvention von Thementausstellungen, erst nach Harald Szeemann herausgebildet. Wahrscheinlich halten wir heute wegen Szeemann (und Warburg) Thementausstellungen, Themenkonzerte, Sonderforschungsbereiche, kulturgeschichtliche Sammelbände oder andere Cluster für naheliegend.

Szeemann war noch kein „Kurator“, er dachte mit Künstlern zusammen. Die grundsätzliche Kritik, dass er als Kurator Kunst nur als Material nimmt, wird früh, zum Beispiel von George Brecht, deutlich formuliert. Aber Szeemann entwickelt seine Themen von der Kunst her, er sucht nicht Kunst, um Themen zu illustrieren. Dass einer eine Ausstellung über seinen Großvater, der Friseur war, macht, kann zunächst befremden: Was soll mich der interessieren? Szeemann war konsequent darin, das Naheliegende zu nehmen, zu präsentieren – und anderen deutlich zu machen, so etwas habt Ihr eigentlich auch, nur noch nicht gesehen. Das ist ein Denken in Paradigmen, in Vergleichen. Es gehört Toleranz dazu, Offenheit, Großzügigkeit. Und allein dadurch, dass man an die eigenen Verrückten denkt, ist tatsächlich viel gewonnen, das Leben hat mehr Qualität – und die Kunst ist enger mit dem Leben verbunden. Denn wo wären die Grenzen?

Harald Szeemann nahm gar nicht erst an, dass eine objektive Ordnung beachtet werden müsste

und dass man sich mit allen über eine Sprache verständigen könne – er ging vom Subjektiven aus. Den Besuchern seiner Ausstellungen und den Lesern seiner Texte bleibt gar nichts anderes übrig, als ihre Subjektivität daneben zu stellen, ihre Assoziationen zu ergänzen, Verständnis neu zu begründen – nicht über allgemeine Ordnungen und Sprachen, sondern über Ähnlichkeiten. Szeemann entspricht mit dieser Haltung der ihm zeitgenössischen Kunst, die alles in Frage stellte, die tradierte Ordnungen aushebelte – und in der Künstler irgendetwas doch immer mal ähnliche Interessen verfolgten, ohne sich aber zu Manifesten und Künstlergruppen zusammenschließen. Künstler kultivieren ihre Subjektivität. Kuratoren tun das nach Harald Szeemann auch. (Mir scheint es nur konsequent, wenn heute auch Betrachter das tun.) Diese Wendung zum Persönlichen, „Subjektiven“, ist das Verdienst von Szeemann, sie macht seine Faszination aus. Und seinetwegen gewinnen die Kuratoren heute derart an Bedeutung, dass man sich fragt, warum es früher anders war. Als einzelne trauen sie sich, einen Zugriff auf das Unübersichtliche, Zeitgenössische, anzubieten. Wo andere nur vage Ähnlichkeiten geahnt hätten, wagen sie es, ein neues Thema zu formulieren. Dass das nun oft banal ist und weit über's Ziel hinausschießt, ist ein anderes Problem.

Szeemann erklärte nicht, er stellte aus. Er zitierte Susan Sontags „Against Interpretation“, nahm sie als Gewährsfrau gegen Hermeneutik. Von „Didaktik“ war er weit entfernt. Er kritisierte den Ausstellungsbetrieb, der sich an denen orientierte, die wenig verstehen und verstehen wollen. Szeemann setzte darauf, dass einer vom anderen etwas versteht, eben weil er es von ihm nicht erwartet hat und weil er sich von ihm unterscheidet. Mit dieser Haltung ging er ebenso auf Künstler zu wie auf schüchterne Museumsbesucher.

WIRKUNG

Zuerst war es Szeemanns Großvater, der etwas sammelte. Dann gab es die Ausstellung von Szeemann über seinen Großvater. Dann die Relikte im Tessin, dann die rekonstruierte Ausstellung im Rahmen der Metaausstellung in Düsseldorf,

schließlich deren (künftige) Relikte. Alles verändert sich, diffundiert. In der Fabbrica hatte sich etwas angesammelt, das jetzt im Getty untergekommen ist, sicher etwas anders geordnet – man kann bei Nachlässen ja nur die Ordnungen erhalten, die man selbst versteht. Mit der Wirkung von Harald Szeemann verhält es sich nicht anders als mit der Wirkung seines Großvaters, die Wirkungen sind persönlich und assoziativ. Szeemann hätte es vermutlich vernügt, dass im Februar 2019 zu einem Bericht der *NZZ* zur Zürcher Inszenierung des *Rosenkavaliers* eben die Frisur mit dem Schiff abgebildet war, die sein Großvater als Nachbildung von Perücken des 18. Jahrhunderts entworfen hatte, die damals im Schaufenster stand und die nun auf dem Deckel des neuen Katalogs *Museum der Obsessionen* abgebildet ist (Abb. 1). Das Seltsame interessiert und wirkt als Katalysator für weiteres.

Die jetzige Ausstellung über Harald Szeemann soll seine Wirkung dokumentieren und stärken. Szeemann hat eher diffus gewirkt, so wie die allermeisten Menschen irgendwie diffus wirken. Schon deshalb ist Szeemanns Arbeit schwer auszustellen. Jede Schematisierung und allein schon eine Dreiteilung, wie sie in der Ausstellung vorgeschlagen wird, ist seiner Wirkung eigentlich fremd. Es gibt keinen Begriff (oder vielleicht doch, zum zweiten Mal – „Gesamtkunstwerk“?), der von Szeemann geprägt worden wäre, keine Kunstrichtung, die mit seinem Namen verbunden ist. Chronologische Darstellungen sind möglich, Hans-Joachim Müller hat es in seiner Biografie *Harald Szeemann. Ausstellungsmacher* (Ostfildern-Ruit 2006) gezeigt. Auch der Ausstellungskatalog folgt grob der Chronologie, weil sie die einzige eigentlich immer noch unbeanstandete Ordnung ist. Aber generell bleibt ein Gefühl von Ungenügen, wie es bei Erinnerungen überhaupt naheliegt – und wie es wahrscheinlich auch Szeemann selbst mit seinen Ausstellungen, die immer etwas nur anreißen konnten, die immer einen eher willkürlichen Einblick gaben, gekannt haben muss.

Die tatsächlichen Wirkungen sind anderswo, schwer zu fassen, schwer anzudeuten – bei den Künstlern, bei den damaligen Ausstellungsbesuchern, bei heutigen Kataloglesern, bei den vielen

Gerüchten und Anekdoten über einen legendären Ausstellungsmacher. Dabei geht es nicht um die Wirkung von „Kuriosen“. Szeemann interessierte sich für die Künstler, die etwas gewagt haben, die befremdet haben, die etwas gewollt haben – im Gegensatz zu all denen, die irgendwie normal leben. Da wird deutlich, dass eigentlich niemand „normal“ ist. Szeemann hat vorgemacht, wie man die jeweils völlig verschiedenen künstlerischen Ansätze und Anliegen und Formen möglichst genau verstehen kann, gerade, indem man sie auf sich selbst bezieht. Die westliche Kunst der 60er und 70er Jahre spricht, wie die von ihr abhängige, heutige Kunst, jeden Rezipienten jeweils persönlich an. Harald Szeemann hat die bei dieser Kunst auffällige Eigensinnigkeit von Künstlern, Kuratoren und Betrachtern anerkannt und nicht zu subjektiver Beliebigkeit verkommen lassen, sondern einen Weg gezeigt, wie das Katalytische der irritierenden neuen Kunst gesehen und geklärt werden kann. Die Metaausstellung kann nur ein Anlass sein, seinen Ansatz wieder in den Blick zu nehmen.

PROF. DR. ANGELI JANHSEN
 Kunstgeschichtliches Institut der Albert-
 Ludwigs-Universität Freiburg,
 Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i. Br.,
 angeli.janhSEN@kunstgeschichte.
 uni-freiburg.de