

Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler?

von Hans Dieter Huber

God Is A Curator, lautet der Titel eines Vortrages des Münchner Künstlers, Musikers, Kritikers und Kurators Justin Hoffmann. *Thank God I am not a Curator*, träumt der polnisch-britische Soziologe Zygmunt Bauman anlässlich des Kongresses *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions* im Nifca Center Helsinki 1997. Woraus man den Schluss ziehen kann, dass Zygmunt Bauman weder Gott noch Kurator ist. Man sollte vielleicht noch ergänzend hinzufügen, dass Gott selbst natürlich auch kein Kurator ist, sondern dafür seine Stellvertreter auf Erden hat. So ist nämlich der Kurator im Kirchenrecht ein bestellter Vormund oder Pfleger, der im kirchlichen Prozess für den Geisteskranken und Geistesschwachen handelt.⁽¹⁾ Der Kuratus bezeichnet in der deutschen Kirchenrechtssprache den Seelsorger eines zum Verband einer Pfarrei gehörigen Gebietes. Er ist eine Art Hilfspriester, der seine Tätigkeit in Unterordnung unter den Pfarrer ausübt, zuweilen aber auch davon unabhängig ist. Gerade, wenn man einmal beobachtet hat, wie beliebt sonntagvormittägliche Vernissagen zur Gottesdienstzeit sind, könnte man einige Parallelen in der Geschichte dieses Konzeptes erkennen.

Den Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen bildet die Beobachtung, dass in den letzten Jahren der Begriff des Kurators mehr und mehr an prominenter Stelle im Ausstellungsgeschehen aufscheint. Wir haben es hier mit der Entstehung eines Starsystems zu tun, wie es Richard Sennett in *Die Tyrannei der Intimität* hervorragend beschrieben hat. Mehr und mehr drängen Kuratoren als Gestalter von Ausstellungen in den Vordergrund. Es gibt mittlerweile einen glitzernden Namenskult unter dem Etikett „Curated by ...“, selbst wenn sich nur jemand darum gekümmert hat, dass die Handwerker die Bilder richtig aufhängen, die Abbildungen im Katalog mit den richtigen Legenden versehen und möglichst wichtige Personen zur Eröffnung eingeladen sind. Wenn man den Namen des Kurators kennt, weiß man oftmals schon, was man zu erwarten hat.

Meistens verbindet sich mit bestimmten Kuratoren auch eine mehr oder weniger bestimmbare Gruppe von Künstlern, die im Schlepptau einzelner Kuratoren von einer Ausstellung zur nächsten mitgenommen werden. Kuratoren besetzen und definieren damit zunehmend die Schnittstelle zwischen Künstler, Institution und Publikum. Die Frage ist, ob wir es wollen, dass sich die Definitionsmacht für zeitgenössische Kunst in der Hand einer Person konzentriert. Die Frage ist also, wo befinden wir uns? In einer Zeit des zunehmenden kuratorialen Absolutismus oder schon in einem Zeitalter der kuratorialen Aufklärung? Der Kurator wird zunehmend selbstreflexiv. Er reflektiert kritisch oder unkritisch seine Tätigkeit. Es ist kein Geheimnis der Kommunikationswissenschaft, dass sich durch verstärkte Selbstreflexivität und verstärkten Diskurs ein autonomes Subsystem herausdifferenziert, welches ich als Kuratorensystem bezeichnen möchte. Allerdings scheint es noch nicht vollständig autonomisiert und ausdifferenziert zu sein, denn viele Kuratoren sind gleichzeitig auch als Kunstkritiker tätig, manche auch als Künstler. Die verschiedenen gesellschaftlichen Rollen oder Positionen überschneiden sich hier in einzelnen Persönlichkeiten. Der gegenwärtige Trend, „Kuratorschulen“ zu gründen, beschleunigt die institutionelle Abkopplung und Autonomisierung eines eigenen Kuratorensystems. Nach diesem Zeitpunkt kann eine Ausstellung, die ohne Beteiligung eines fachmännisch ausgebildeten Kurators vorgenommen wurde, nur noch eine inkompetente Ausstellung sein, und die Kritik wird ihr das vorwerfen.

Aus diesen und anderen Gründen gibt es seit Anfang der neunziger Jahre so etwas wie eine Handschrift, einen bestimmten Stil, ein bestimmtes Image, einen Namen, der mit bestimmten Kuratoren und ihrer jeweiligen Arbeit in Verbindung gebracht werden kann. Das, was früher das Werk eines Künstlers auszeichnete, nämlich sein Stil, seine Handschrift und sein Name, gilt heute von der Arbeit des Kurators. Er muss sich schnell eine möglichst unverwechselbare, originelle und innovative „Handschrift“ aneignen, um sich im Markt der zunehmenden Kuratorenkonkurrenz positionieren zu können, zu überleben und Aufmerksamkeit (und das heißt auch: möglichst viel Geld) auf sich lenken zu können. Man könnte noch weiter gehen und danach fragen, ob das kuratoriale Subsystem, dessen histori-

konsequente Ausstieg aus diesem System einer schleichenden (oder schon trabenden) Erosion der Bedeutungs- und Machtposition des Künstlers die höchste, weil neueste Form der Kunst (z.B. die Belgrader Künstlergruppe Skart)?

sche Ausdifferenzierung wir im Moment miterleben, in seiner öffentlichen Identität sich bereits so weit ausdifferenziert hat, dass man von der „curatorial identity“ bestimmter Institutionen sprechen kann, wenn man beispielsweise an Thomas Krens globalisierte Visionen des Guggenheim-Museums denkt.

Alles das, was also bis vor kurzen noch eine typische Strategie der Künstler war, nämlich einen unverwechselbaren und innovativen Stil anzustreben, der Aufmerksamkeit (und das heißt: auch Geld) einbringt, trifft jetzt auf die Ebene der Kuratoren zu. Typische Strategien künstlerischer Arbeit sind jetzt auf eine Meta-Ebene gewechselt oder transformiert worden (wenn man den Kurator, der zwischen Institution und Künstler steht, als eine Meta-Ebene künstlerischer Arbeit im institutionellen Feld ansehen will.)

Es stellt sich daher die Frage, was diese Veränderungen strategisch für die Künstler bedeuten. Wenn alles von demjenigen, was ein Künstler in den Jahren seiner Ausbildung mühevoll gelernt hat, nämlich innovativ und unverwechselbar zu sein und einen einzigartigen Stil hervorzubringen, nun plötzlich auf der Ebene über ihm auftritt, nämlich auf der Ebene seines Kuratorenfreundes, dann ist der Künstler hinsichtlich seiner stilistischen Autonomie zwangsenteignet worden und eine Stufe tiefer gerutscht. Dem „semantic ascent“ des Kuratoren steht nun der „semantic descent“ des Künstlers und seines Werkes gegenüber.

Hier ist also die Frage interessant, wie Künstler in ihrem künstlerischen Werk auf diese Bedeutungsverschiebungen oder -enteignungen reagieren. Versuchen sie selbst einen Sprung auf diese Meta-Ebene des Kurators und produzieren ihren unverwechselbaren, künstlerischen und gesellschaftlichen Stil nun auf dieser Meta-Ebene, wie z.B. Fareed Armaly, Tilo Schulz, Marina Grzanic, Alexander Koch, Christoph Keller, Jutta Koether, oder Apolonija Sustersic? Oder, falls sie das nicht tun, wie verändert sich ihr Werk unter der Bedingung des „semantic descent“? Wird Bedeutung von nun an durch kuratoriale Anordnung erzeugt? Ist es gleichgültig, was auf den Bildern zu sehen ist, weil die Aufmerksamkeit, die Bedeutung und damit der finanzielle Mehrwert auf einer Meta-Ebene der Galerien-Selektion und /oder der kuratorialen Anordnung erfolgt? Oder ist der

Aber auch der Kurator als ein immer noch weitgehend selbst appropriierter Meta-Künstler ist von der Drohung des „semantic descent“ nicht ausgeschlossen. Denn erste Anzeichen deuten darauf hin, dass Institutionen, Stiftungen oder Geldgeber mehr und mehr aus Gründen des zunehmenden Konkurrenzkampfes, aus Profilerungsdruck, aus Gründen der Aufmerksamkeitsbindung (und das heißt: auch Geldschöpfung) oder ihrer „cultural identity“ dazu tendieren, sich als unverwechselbar, originell, einzigartig und unentbehrlich für die Gesellschaft und ihre Kultur zu präsentieren. Künstlerische Strategien im institutionellen Feld wandern also gegenwärtig immer weiter nach oben ins Management ein. Mit jeder Stufe dieses „semantic ascent“ wird der Künstler ärmer und bedeutungsloser.

Man könnte aus diesen Beschreibungen die Schlussfolgerung ziehen, dass Künstler über die Kuratorenebene hinaus ins Kulturmanagement, Projekt- und Finanzmanagement kleiner, mittlerer oder großer Institutionen einwandern könnten oder müssten, um ihrem steigenden Bedeutungsverlust zu begegnen. Die Frage wäre dann, ob und wie sich eine solche Migration von „ascent“ und „descent“ bereits an bestimmten Phänomenen des Kunstfeldes beobachten lässt?

(1) Josef Höfer / Karl Rahner (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg: Herder 1961, 2. Aufl., Bd.6, S.691.

erschieden in: material 5, Herausgeber migrosmuseum für gegenwartskunst Zürich, Juni 2001, S. 92-93

Hans Dieter Huber, geb. 1953, lebt in Stuttgart. 1973-77 Malerei und Graphik an der Akademie der bildenden Künste in München, 1977-1986 Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie in Heidelberg. Oktober 1997 bis September 1999 Professor für Kunstgeschichte an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig; seit Oktober 1999 Professor für Kunstgeschichte der Gegenwart, Ästhetik und Kunsttheorie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.