

**Critique  
d'art**

## **Critique d'art**

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art  
contemporain

**45 | 2015**  
**CRITIQUE D'ART 45**

---

### *A History of Curating – Past and Present*

**Benjamin Meyer-Krahmer**

---



#### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/19152>

DOI : 10.4000/critiquedart.19152

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

#### **Éditeur**

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

#### **Édition imprimée**

Date de publication : 4 novembre 2015

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

#### **Référence électronique**

Benjamin Meyer-Krahmer, « *A History of Curating – Past and Present* », *Critique d'art* [En ligne], 45 | 2015, mis en ligne le 04 novembre 2016, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/19152> ; DOI : 10.4000/critiquedart.19152

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

EN

---

# A History of Curating – Past and Present

Benjamin Meyer-Krahmer

---

## RÉFÉRENCE

David Balzer, *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*, Londres : Pluto Press, 2015

Jens Hoffmann, *Theater of Exhibitions*, Berlin : Sternberg Press, 2015

Dieter Lesage, *Art, Research and Politics: Essays in Curatorial Criticism (1999-2014)*, Bruxelles : (SIC), 2014, (Livre VI)

Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating*, Colchester : Penguin Books, 2014

*Réalités du commissariat d'exposition*, Paris : Beaux-arts de Paris les éditions : Centre national des arts plastiques, 2015. Sous la dir. de Damien Airault avec la collaboration d'Estelle Nabeyrat

- 1 Angesichts eines Sets von Neuerscheinungen zu Aspekten des Kuratorischen drängt sich – auch wenn es den aktuellen Diskurs in seiner Heterogenität sicher nicht vollständig repräsentiert – der Eindruck auf, dass die Rolle des Kurators eine Geschichte aufweist, die bis in die 1990er Jahre von aufeinander folgenden Pionieren bestimmt wurde.<sup>1</sup> Seitdem, also über das letzte Vierteljahrhundert hinweg, hat sich die Situation aus Sicht der Historiographen nicht zuletzt durch das Auftauchen von weiblichen Kuratorinnen, vor allem aber durch die allseits konstatierte quantitative Explosion des Bereichs gewandelt – nicht unbedingt zum Besseren. So sei eine Verwässerung des Begriffs Kurator zu beobachten (Hoffmann, p. 19), das Handwerk des Ausstellungsmachen werde vernachlässigt (Hoffmann, p. 20), schließlich sei eine Art "curationism" entstanden, der nicht nur das Kunstsystem kontaminiert habe (Balzer). Davor gaben Pioniere den Ton an und die Richtung vor: einzelne (Männer), starke Persönlichkeiten, die bei aller Gelehrtheit unerschrocken ihrer Intuition folgten, sich von Traditionen abwandten und den Weg bahnten für die, die ihnen folgten. Dem Heroischen wird insbesondere von Hans Ulrich Obrist das Menschliche, Persönliche gegenübergestellt, denn letztlich, so veranschaulicht er es auch in seiner autobiographischen Erzählung *Ways of Curating*, sei die persönliche Begegnung und insbesondere das Gespräch "the lifeblood of any curator's

metabolism" (Obrist, p. 69). Die Frage, ob diese Darstellungen der Geschichte des Kuratorischen richtig oder falsch ist, scheint weniger interessant als die Qualitäten, die dem (idealen) Kurator auf diese Weise zugeschrieben werden, eignen sich historische Figuren doch hervorragend als Projektionsflächen, die zudem den Zuschreibungen von Seiten der aktuellen Protagonisten nicht mehr zu widersprechen vermögen. In den Beschreibungen des Typus des Pionier-Kurators finden sich Gelehrtheit, Stil, Geschmack mit Charisma, Durchsetzungsvermögen und Unerschrockenheit vereint. Suggestiert wird damit die Unterscheidung von Berufung und Beruf, nicht zuletzt durch den Umstand, dass die Pionier-Kuratoren im Gegensatz zu den heutigen, durch entsprechende Studiengänge geformten KuratorInnen, Autodidakten waren und ohne vorgegebene Curricula aus sich schöpfen konnten bzw. mussten. Zusammengenommen bilden – in der Logik dieser Erzählung – die genannten Eigenschaften die Voraussetzung für das Entwickeln und Realisieren von Visionen, was diese kleine Gruppe von Persönlichkeiten in den Stand von Mentoren zukünftiger Kuratoren erhebt bzw. erhob (Obrist on "Mentors", 96ff.). Während der breiten Masse der heute professionalisiert agierenden KuratorInnen nur das Wälzen von Ausstellungskatalogen und das Lesen von (HUOs) Interviewbüchern bleibt, kann sich eine exklusive Gruppe noch auf eben diese dialogische, persönlich erfahrene Mentorenschaft berufen, die mit dem Aussterben der Pionier-Kuratoren ihr natürliches Ende findet bzw. bereits gefunden hat. Dem steht – aus der Warte des Pionier-Mentor-Modells – die aktuelle Situation der durch zahllose Studiengänge, Praktika, Projekte usw. gegebenen Bedingungen einer anonymisierten Massen-Ausbildung gegenüber. Diese am besten wohl mit Hilfe soziologischer Ansätze analysierbare, narrativ konstruierte Kontrastierung erfüllt offenkundig die Funktion der Distinktion. Die im Zuge dessen erschaffenen Rollen und Figuren folgen jedoch nicht nur tradierten Vorstellungen des (üblicher Weise männlichen) Entdeckers, Pioniers, Forschers, sondern korrespondieren mit dem medial vermittelten Bild des Star-Kurators (der mittlerweile auch eine Frau sein kann).

- 2 A propos Anonymität versus Star: Auch das scheinbare Paradox einer Unmenge ambitionierter AkteurInnen einerseits und der funktionierenden Bezugnahme auf ProtagonistInnen des Kunstfeldes durch Vornamen andererseits findet Eingang in das aktuelle Schreiben über das Kuratorische: Dieter Lesage bezeichnet sich im letzten seiner « Essays in Curatorial Criticism (1999-2014) » als « the other Dieter » (Lesage, p. 293), was wiederum voraussetzt, auch den zweiten, ebenfalls erwähnten "Dieter R[ö]elstrate" zuordnen zu können. Während dieses Spiel um öffentlich und privat, Einschluss und Ausschluss (Lesage, p. 292 ff.) an Andy Warhols Darstellung der New Yorker Kulturszene in *The Andy Warhol Diaries* erinnert, ohne an deren Radikalität heranzureichen, illustriert es in Kombination mit der Pionier-Erzählung die nach wie vor verbreitete Fokussierung auf den Kurator als charismatische Persönlichkeit, die sich als emphatisch verstandener Autor von Ausstellungen und Biennalen ihre Reputation erarbeitet. Auch David Balzer, der sich zu einer wenig substantiellen Kritik des Kuratorischen emporschwingt,<sup>2</sup> folgt über weite Strecken gebannt diesem Phänomen, ohne es kritisch zu reflektieren.<sup>3</sup> Mag sich all dies vor dem Hintergrund des ungebrochenen Bedürfnisses nach Heldenerzählungen und Stars sowie der Anstrengungen der Akkumulation symbolischen Kapitals weitestgehend nachvollziehen lassen, kann der Ruf des Kurators Jens Hoffmann nach kuratorisch verfahrensender, ordnender Autorität doch irritieren: "The role of curators should be about bringing order into this chaos of the concepts of humanity and culture through the creation of culture." (Hoffmann, p. 84) Die Vehemenz dieser

Äußerung ist eventuell der rhetorischen Zuspitzung geschuldet, die ein lediglich drei Seiten langer Text zur komplexen Frage "The Continued Necessity of Making Exhibitions" erfordert. Dennoch fällt auf, wie ungebrochen die Figur eines scheinbar alleine und unumschränkt agierenden Autor-Kurators propagiert wird – auffällig nicht primär angesichts des vor langer Zeit verkündeten Todes des Autors, sondern eher angesichts der allgegenwärtigen (Diskurse zu) Kollaboration, Kooperation, Kollektivität in jeglichen Bereichen kultureller Produktion und den entsprechenden, ebenso verbreiteten Praxen.

- 3 Erhellend sind die von Protagonisten des Feldes verfassten Texte über das Kuratorische, den Kurator, das Kuratieren sowie das Medium Ausstellung wie gesagt zunächst im Hinblick auf die darin vorgenommenen Zuschreibungen, deren Komplexität sich erhöht, versucht man sie als Selbstbeschreibungen zu analysieren. Darin dem jüngst in Kassel stattgefunden habenden Symposium zu 60 Jahre documenta vergleichbar, das die künstlerischen LeiterInnen der vergangenen vier documenta-Ausstellungen versammelte,<sup>4</sup> sind zumindest die Schriften von Obrist, Hoffmann und Lesage insbesondere interessant im Hinblick auf die Frage danach, wie sich über das Kuratorische anhand vergangener Ausstellungen, flüchtiger institutionelle Praxen etc. überhaupt sprechen lässt, handelt es sich hierbei doch um teils abstrakte und meist dem Leser nicht gegenwärtige Phänomene. Diese Unsichtbarkeit des Kuratorischen mag auch einer der Gründe sein, weswegen Personen, Anekdoten, Biographien, autobiographisches Erzählen eine so prominente Rolle einnehmen. In dieser Hinsicht sind die vier von männlichen Kulturproduzenten verfassten erwähnten Werke repräsentativ für einen Typ von Erzählung, der dem Kurator die Qualitäten eines weltgewandten Gelehrten, Entdeckers zuschreibt und ihn damit in die Nähe einer ebenfalls heroisierten Künstlerfigur rückt: "Making art has always entailed taking risks, challenging expectations and established practices, and doing away with the old." (Hoffmann, p. 7)
- 4 Wir haben bislang kaum über das Kuratorische selbst gesprochen, sondern über dessen Darstellung bzw. die (Selbst-) Darstellung von Kuratoren durch Akteure des Feldes, die nicht zuletzt deswegen interessant ist, weil sie wohl weitestgehend dem Bild des Star-Kurators entspricht, was sich in den Medien einer interessierten Öffentlichkeit vermittelt. Betrachten wir Äußerungen in den hier besprochenen Neuerscheinungen, die sich auf kuratorische Praxis beziehen, stehen Kunst und "exhibition making" nach wie vor im Zentrum. Gefordert wird von dieser Tätigkeit, dass "a discursive argument" (Hoffmann, p.11) präsentiert werde: "a carefully formulated argument presented through the meticulous selection and methodical installation of artworks [...]". (Hoffmann, p. 19). Zugleich spielt das oben charakterisierte Persönliche, die erkennbar subjektive Perspektive eine zentrale Rolle – "subjectivity has become dominant in our epistemology" (Hoffmann, p.29) – und schließlich muss die Ausstellung der Unmöglichkeit fixierter Bedeutung gerecht werden: "[...] intentionally open to various forms of interpretation [...]". (Hoffmann, p.31) Die sich in diesen Forderungen andeutende Spannung zwischen nachvollziehbarem Argument und an Szeemanns "individuelle Mythologie"<sup>5</sup> erinnernde, emphatisch verstandenem Ausdruck von Subjektivität, der mit der Offenheit für verschiedene Interpretation einhergeht, verweist auf das weite Feld der Wissensproduktion (knowledge production), deren Behauptung zwar in Bezug auf kuratorische wie auf künstlerische Praxis mittlerweile zum Standard geworden ist, aber selten konkretisiert wird. Bei Obrist, der als historisches Beispiel private Wunderkammern der Renaissance anführt, aus denen sich im 18. Jh. staatliche, öffentliche Museen entwickelten, lesen wir: "Collection-making [...] is a method of

producing knowledge" (Obrist, 39). Inwiefern das Erstellen von Sammlungen das Produzieren von Wissen ist, wird hier nicht geklärt. Genauer gesagt fehlt eine Beschreibung, wie aus (dem Sammeln von) Objekten Wissen wird oder in welcher Form Wissen Objekten innewohnt: umstandslos werden "objects that were mysterious or strange" mit "collections of all forms of knowledge" gleichgesetzt (Obrist, 40). Obrist ist mit diesem Problem nicht allein, vielmehr sind seine und Hoffmanns Äußerungen symptomatisch für ein evidenten Desiderat auch im theoretisch fundierteren Diskurs zum Kuratorischen. Eine Epistemologie des Kuratorischen ist bislang höchstens in Ansätzen erkennbar.<sup>6</sup> Worin also könnte eine spezifisch kuratorische Form der Wissensproduktion bestehen, inwiefern würde sie sich von anderen (z.B. geistes- und naturwissenschaftlichen) Formen der Wissensproduktion unterscheiden und inwiefern ist der Diskurs zu artistic research hilfreich für diese Überlegungen? Als methodischen Kern kuratorischer Praxis lässt sich das Erstellen von Konstellationen ausmachen. Anders als die möglichst präzise Analyse eines distinkten Objekts geht es also eher darum, eine Anzahl von Objekten so auszuwählen und räumlich zueinander in Beziehung zu setzen, so dass bestimmte Eigenschaften in diesem Kontext einer spezifischen Konstellation in Erscheinung treten und der Auseinandersetzung mit einer bestimmten Frage zugeordnet werden können. Insofern ließe sich also behaupten, dass es sich hierbei um relationales oder relational entstehendes Wissen handelt. Ansätze für eine solche Form der ästhetisch-räumlich verfahrenen Bedeutungs- oder Wissensproduktion lassen sich z.B. in der Theorie des Essayismus finden. Theodor Adorno spricht Ende der 1950er Jahre aus einer dezidiert wissenschaftskritischen Warte davon, wie sich in der "Form des Essays" mit ästhetischen Mitteln produktiv, 'methodisch unmethodisch' nachdenken ließe und schließt dabei Artefakte explizit als mögliche Untersuchungsgegenstände ein. Essayist und Kurator entwickeln demnach eine These bzw. ein "discursive argument", das anhand einer Konstellation belegt bzw. diskutiert werden kann. Ein solches, in der abstrakten Beschreibung als Methode eher geisteswissenschaftlich als kuratorisch anmutendes Vorgehen, lässt sich unter anderem in den von Anselm Franke konzipierten Ausstellungen *Animism* (2012) oder *The Whole Earth* (mit Diedrich Diederichsen, 2013) erkennen, die sowohl Kunstwerke als auch Objekte, Filme etc. aus anderen Bereichen einbezogen und selbst auch mit dem Begriff des "Essay" operieren.<sup>7</sup> Nur am Rande sei erwähnt, dass dem Essayist in seiner gelehrten, jedoch ebenfalls "unmethodisch" assoziativ i.e. unwissenschaftlich verfahrenen Methode auch in Adornos Konzeption eine durchaus pionierhafte Form der Autorschaft zugesprochen wird. Ließe sich also das Medium Ausstellung mit Hilfe der Theorie des Essays produktiv auf seine Form der konstellativen, relationalen Wissensproduktion analysieren, bedürfte es für die Kritik kuratorischer Autorschaft anderer Ansätze. In diesem Zusammenhang sei abschließend auf die Broschüre *Réalités du commissariat d'exposition* verwiesen, die sich im Gegensatz zu den bislang erwähnten Publikationen nicht aus einer subjektiv-narrativen, sondern einer weitestgehend soziologischen Perspektive mit den Gegebenheiten des Kuratorischen und insbesondere der Situation, Rolle und Funktion von freelance Kuratoren (« commissaires d'exposition indépendants ») im gegenwärtigen Kunstfeld befasst. Einleitend entwirft der Text « Types et degrés de la réalité curatoriale – Une approche sociologique » (p. 13-33), basierend auf der Auswertung von Interviews mit französischen KuratorInnen ein komplexes Bild, indem er Fragen nach Gender, Ökonomie, unterschiedlichen Formen des Wissens etc. bezogen auf die Realitäten des Beruf sowie der Rolle des/der Kurators/in nachgeht. In den darauf folgenden Beiträgen werden mit Kritikalität, Bildung /

Vermittlung, Funktion kuratorischer Konzepte etc. eine ganze Reihe relevanter Aspekte des Kuratorischen mit großem Erkenntnisgewinn thematisiert.

- 5 Deutlich wird an der hier zugrundeliegenden Auswahl von Neuerscheinungen zum Kuratorischen also unter anderem, wie komplex das Verhältnis zwischen Diskursen und den in ihnen verhandelten Phänomenen und Fragen ist. Inwiefern die Diskurse die Phänomene produzieren, die sie 'lediglich' zu analysieren behaupten, ist an den Pionier-Erzählungen ebenso erkennbar wie an den soziologisch verfahrenen Erhebungen. Insofern scheint es tatsächlich adäquat, von "Realitäten des Kuratorischen" zu sprechen.