

Die Konstituierung der Internationalen Kunstaustellungsleitertagung (IKT) e. V. im Kontext des Feldes zeitgenössischer Kunst 1967-1973

IKT – International Association of Curators of Contemporary Art hat heute über 300 aktive Mitglieder, die als Kuratoren zeitgenössischer Kunst nicht nur in ganz Europa, sondern auch in den USA, Kanada, Südamerika und Asien tätig sind. Sie besteht seit über 40 Jahren. Ihr Entstehen geht auf die Jahre 1967 bis 1973 in Deutschland zurück. Erst 1973 konstituierte sie sich offiziell als eingetragener Verein unter der Präsidentschaft von Eberhard Roters, damals Leiter der Akademie der Künste in Berlin, und internationalisierte sich in weiteren Schritten im Laufe der 1990er Jahre in umfassendem Maße.

Das erste, noch informelle Treffen der *Internationalen Kunstaustellungsleitertagung* findet 1967 in der Westberliner *Akademie der Künste* unter der Leitung von Elisabeth Killy (*Akademie der Künste*, Berlin) und Eberhard Roters (*Berliner Kunstverein*, später ebenfalls *Akademie der Künste*) statt. Es fungiert als informelle Plattform für den Austausch der Kuratoren bzw. der *Ausstellungsmacher* untereinander. Insgesamt 40 – zumeist deutsche – Kuratoren versammeln sich hier, unter den wenigen internationalen Mitgliedern aus den Niederlanden, Dänemark, Schweden und der Schweiz auch Eddy de Wilde, zu dieser Zeit Direktor des *Stedelijk-Museums* in Amsterdam, Jean Leering (*Stedelijk-Museum* in Eindhoven) und Harald Szeemann, zu dieser Zeit noch tätig an der Kunsthalle Bern.¹ Nur ein Jahr später stoßen auch Vertreter relevanter englischer und französischer Kunstinstitutionen dazu, wie etwa die Leiter des *Arts Council England* und des *Institute of Contemporary Art (ICA)*, London, und die Direktoren des *Centre National d'Art Moderne* und *Centre national d'Art Contemporain*, Paris. Weitere – aus heutiger Sicht relevante – Kuratoren wie Jean-Christophe Ammann (*Kunstmuseum Luzern*), Peter Althaus (*Kunsthalle Basel*) und Johannes Cladders (*Städtisches Museum Mönchengladbach*) nehmen am zweiten Ausstellungsmachertreffen 1968 ebenfalls teil. Allen gemeinsam ist das Anliegen, das Ausstellen zeitgenössischer Kunst auf nicht-kommerzieller Basis weiter zu professionalisieren und auf einem internationalen Niveau voranzutreiben – wenngleich Form und Inhalte der ersten Konferenzen sehr offen sind. Der Schwerpunkt der Treffen soll im Austausch liegen, nicht in der Gründung eines weiteren Vereins.²

Der Ursprung der IKT in Deutschland ist auf die föderale Struktur des Landes zurückzuführen. Die einmalige Vielfalt von dezentral verteilten *Kunsthallen* und *Kunstvereinen* und die wenigen Museen³, die sich zum damaligen Zeitpunkt schwerpunktmäßig mit zeitgenössischer Kunst beschäftigten, bestärken das Bestreben, durch Tagungen temporär eine zentrale Aus-

tauschplattform der Ausstellungsmacher und Knotenpunkt für Informationen zu schaffen.⁴ Die Wahl der Tagungsorte, relevante Institutionen der Gegenwartskunst wie die Kunsthalle Bern (1969), die Kunsthalle Düsseldorf (1968) oder das Louisiana Museum in Humlebæk bei Kopenhagen (1974), haben dabei auch symbolischen Charakter. Die IKT ist dadurch auch Teil eines sich herausbildenden europäischen Netzwerkes zeitgenössischer Kunstinstitutionen und dessen Anbindung an das internationale Kunstfeld, dessen damaliges Zentrum in New York liegt. Erst langsam entwickelt sich das Rheinland zu einem bedeutsamen Ort des zeitgenössischen Kunstfeldes.⁵ Neben vielen unterschiedlichen Faktoren spielt hierfür die Herausbildung eines prosperierenden Kunstmarktes im Rheinland unter anderem eine wichtige Rolle für die Entwicklung einer lebendigen Szene zeitgenössischer Kunst in Deutschland. Der *Kölner Kunstmarkt* – 1967 als erste Messe für zeitgenössische Kunst weltweit gegründet –, die herausragende Rolle des Düsseldorfer Galeristen Konrad Fischer⁶, der zentrale Akteure der Concept Art nach Europa holt, und die von ihm und Hans Strelow 1968 als konzeptuelles Gegenmodell zum Kölner Kunstmarkt gegründete Düsseldorfer Kunstmesse *PROSPECT* sind nur einige wenige Beispiele.⁷ Betrachtet man das zeitgenössische Kunstfeld in den 1960er und 1970er Jahren im Gesamtzusammenhang von Ausstellungen wie der *documenta*, Publikationen, Messen und relevanten Ausstellungsinstitutionen, so zeigt sich, dass Mitglieder und Mitbegründer der IKT hier in ausgesprochen vielen Fällen wichtige Positionen einnehmen.⁸ Die Ausstellungsmacher sind in ihren lokalen Kontexten dennoch starker Vereinzelung ausgesetzt. Mit der Gründung der IKT streben sie eine Solidarisierung an, die nicht als bürokratischer Verband fungieren soll, sondern vielmehr praktische Hilfestellung auf dem Pioniergebiet der Ausstellungsrealisierung bieten kann. Viele von ihnen sind Quereinsteiger oder haben gerade erst das Studium abgeschlossen⁹, für den Ausstellungsbetrieb mit zeitgenössischer Kunst stellen sich viele Steuer-, Versicherungs- und Transportfragen neu. Diese werden im Rahmen von IKT-Treffen verhandelt. Kern der jährlichen Tagungen ist der Austausch von Ausstellungen – die sogenannte *Ausstellungsbörse* –, um die kleinen Budgets der Institutionen optimal nutzen zu können. Ebenso werden Fragen des professionellen Selbstverständnisses hier auf informeller Ebene verhandelt.

Die Figur des Ausstellungsmachers bzw. Kurators, der außerhalb der Museumsinstitutionen als Kunst-Vermittler agiert, nimmt im Feld der zeitgenössischen Kunst in den 1960er Jahren eine immer bedeutendere Rolle ein. Die Bezeichnung *Ausstellungsmacher* verweist auf die enge Verknüpfung der Funktion des Kurators für zeitgenössische Kunst mit dem Medium der (temporären) Ausstellung. Diese gewinnt nach dem Zweiten Weltkrieg eine wachsende Bedeutung gegenüber der dauerhaften Ausstellung der durch die Kunstgeschichte abgesicherten

Werte in den Museen. Die Tätigkeit des Ausstellungsmachers im Allgemeinen erwächst nicht aus formalisierten Ausbildungen, sondern aus subjektiv geprägten Fähigkeiten der Bedeutungstiftung. Der aus dem englischen Sprachgebrauch übernommene Begriff des Kurators für denjenigen, der sich – oft als Freelancer – mit dem Ausstellen zeitgenössischer Kunst befasst, ist dagegen erst in den 1990er Jahren in Deutschland populär geworden.¹⁰

Die Ausstellungsmacher, die der IKT angehören, sind ausnahmslos in institutionellen Kontexten verankert. Immer mehr der ursprünglich ehrenamtlich geführten Kunstvereine und Kunsthallen in Deutschland „leisten“ sich hauptberufliche Direktoren und bieten den Ausstellungsmachern ein neues Beschäftigungsfeld. Diese Entwicklung steht in engem Zusammenhang mit dem wachsenden Volumen des Kunstfeldes, auch getragen durch die Expansion und Demokratisierung des Kunstmarktes, sowie der zunehmenden Binnendifferenzierung der Funktionen und Positionen seiner Akteure. Diese ist wiederum an die allgemeine Bevölkerungs- und Bildungsexpansion in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg und die wachsende Relevanz einer Freizeitkultur geknüpft. Ein Großteil der in der IKT versammelten Ausstellungsmacher sieht sich als *Vermittler* zwischen Kunst und Künstler, geknüpft an einen Aufklärungs- und Bildungsanspruch, zeitgenössische Kunst für breite Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen, wie eine Umfrage der IKT *Zur Situation der Ausstellungsinstitute 1972/73* offenlegt. Die Arbeitsweise von Harald Szeemann, als freier, unabhängiger Kurator, der Werte wie Subjektivität und Autonomisierung in den Vordergrund stellt, ist zur damaligen Zeit eine absolute Ausnahme, die erst in den 1990er Jahren eine weitere Verbreitung erfährt.¹¹ Er ist in den 1960er und 70er Jahren der einzige Ausstellungsmacher in der IKT, der nach seinem Weggang von der Kunsthalle Bern 1969 in keiner Institution angestellt war.

Die wenigsten der IKT-Mitglieder sind an Museen tätig. Die meisten Museumsinstitutionen der Zeit stehen für ein konservatives, bürgerliches Kunstverständnis und widmen sich ausschließlich der Präsentation historischer Werte. Dies geschieht häufig in antiquierter Art und Weise und dient allenfalls als negatives Beispiel.¹² Die Ausstellungsmacher, die unter anderem in der IKT versammelt sind, streben stattdessen eine progressive Ausstellungspraxis an, die sich an den Institutionen in den Niederlanden und den USA orientiert. Hier dienen die Kunstvereine als beweglichere Institutionen, deren zuvor konservativ-bürgerliches Publikum mehr und mehr durch junge Akademiker und Studenten ersetzt wird, die eine politisch engagierte Kunst und die viel beschworene Verbindung von Kunst und Leben fordern, bis hin zu Kooptierungsversuchen durch Anhänger der Studentenbewegung und der Forderung nach basisdemokratischer Mitbestimmung in der Programmgestaltung der Kunstvereine.¹³ Auch

von staatlicher Seite steht die Rolle der Kunstvereine in der Gesellschaft zur Disposition, die Leiter der Institutionen sind häufig mit massiven Budgetkürzungen und auch mit Zensurversuchen als zu politisch empfundener Ausstellungsthemen konfrontiert.¹⁴

Generell steht Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre die öffentliche Finanzierung der Kunstvereine zur Disposition, die eigentlich in ihrer Gründungszeit im 19. Jahrhundert privat durch das Bürgertum finanziert wurden. Viele Kunstvereine sehen sich in einem finanziellen Überlebenskampf, der Betrieb kann teilweise nur noch durch Jahresgabenverkäufe gesichert werden.

Im Zuge dieser Entwicklungen geht es – vor allem in Deutschland – mit der Konstituierung der IKT umso mehr darum, die Professionalität der Ausstellungsmacher, die damit verbundenen Ansprüche und den Anschluss an ein internationales Feld zeitgenössischer Avantgardekunst zu manifestieren. Die Vereinzelung vor Ort sowie die prekären ökonomischen und politischen Verhältnisse lassen die Ausstellungsmacher professionellen Rückhalt unter Gleichgesinnten suchen. Das Bestreben gegenseitiger Unterstützung und Solidarität geht einher mit dem Anspruch professioneller Standards. So stellt sich bereits 1968 heraus, dass die IKT unter anderem auch als „Interessenvertretung des Berufsstandes in der Öffentlichkeit“¹⁵ fungieren und eine erhöhte Aufmerksamkeit für die Profession des Kurators, also eine Form von Lobby, schaffen sollte.

Dieses Bedürfnis wird umso dringlicher vor dem Hintergrund der kulturpolitischen Entwicklungen in Deutschland. Hier werden unter dem ersten sozialdemokratischen Bundeskanzler in Deutschland ab 1969 im Bezug auf die Kulturgesetzgebung Fortschritte erzielt und es bietet sich für die IKT zusammen mit anderen Verbänden im Kulturbereich die Möglichkeit, gestaltend mitzuwirken. Trotz dieser Aussichten ist die Lage für viele der Kunstvereine und Ausstellungsinstitutionen dennoch bedrohlich: die Budgetkürzungen fallen mancher Orts derart heftig aus, dass nicht nur das Programm, sondern auch der Fortbestand der hauptamtlichen Stellen in Frage steht. Hinzu kommen Kritik seitens der Politik und auch der lokalen Mitglieder der Kunstvereine, die sich gegen das avantgardistische, oft politisch engagierte und international angelegte Programm der Kunstvereine richtet. „Wir waren in der Regel Einzelne“, berichtet Uwe M. Schneede, „und haben häufig gegen den Vorstand gekämpft, gegen die Mitglieder, und ich in Stuttgart noch gegen die lokalen Künstler. [...] Entsprechend hat man das Bedürfnis gehabt, sich auszutauschen. Diese gewisse Stärkung, die man sich sonst auch bei Interessenverbänden holt, war sehr wichtig.“¹⁶

Aus dieser Situation heraus strebt die IKT im Jahr 1973 eine *Umfrage zur Situation der Ausstellungsinstitute* an, die personelle Strukturen, Besucherzahlen und Finanzierungsmodelle der

Kunstvereine erstmalig in größerem Umfang sammelt und erfasst, um Grundlagen in den Verhandlungen mit Politik und Regierungen zu schaffen. Die daraus hervorgehenden Ergebnisse über die prekäre Lage der Kunstvereine befördern die Gründung der IKT als Gemeinschaft zur gegenseitigen Unterstützung wie der damalige Pressesprecher der IKT Klaus Honnef in einem Zeitungsartikel herausstellt:

„Der Verein zählt derweil über sechzig Mitglieder. Daran kann man erkennen, daß die Kunstausstellungs-Leiter, insonderheit die deutschen, sich darauf besonnen haben, ihre Interessen gemeinsam zu vertreten. Die Einsicht, daß sie als Einzelkämpfer nichts ausrichten können, wie erwiesen, hat sie dazu geführt. Das gemeinsame Operieren stellt die einzige Möglichkeit dar, das allmähliche Ersticken jedweder Tätigkeit auf dem Gebiet der Kunst-Vermittlung (ohne kommerzielle Erwägungen) noch abzuwenden.“¹⁷

So beschließen die Mitglieder der IKT 1973 nach sechs Jahren informeller Treffen schließlich die formelle Gründung der IKT als *eingetragensem Verein*. Sie kann so in Teilen auch als Berufsverband fungieren, der den Ausstellungsmachern auf einer übergeordneten Ebene Rückhalt bietet. Durch die solidarische Gemeinschaft der Ausstellungsmacher soll eine Stärkung der einzelnen Akteure herbeigeführt werden und gegenüber der Politik und anderen Akteuren des Kunstfeldes ein eigenes Selbstbewusstsein der Ausstellungsmacher behauptet werden, das sie als autonome Akteure des Kunstfeldes herausstellt, die (partiell) unabhängig von politischen und ökonomischen Restriktionen handeln können.¹⁸ Die IKT fungiert damit – neben ausstellungsorganisatorischen Belangen – auch als politische *pressure group*, um die professionellen Interessen der Ausstellungsmacher durchzusetzen:

„Man hat mit dieser Gründung mit Recht behauptet: Es gibt einen neuen Beruf, es gibt eine neue qualifizierte Tätigkeit, also eine eigene Profession, die nicht Museumsangestellter und auch nicht Museumsdirektor ist und auch nicht in der Privatgalerie anzusiedeln ist, sondern das sind Leute, die im Wesentlichen in Kunstvereinen oder auch zum Teil in staatlichen Institutionen unabhängig tätig sind, und Ausstellungen zeitgenössischer, moderner Kunst machen. Insofern, allein diese Behauptung von Eigenständigkeit und Professionalität mag schon ihren Einfluss gehabt haben.“¹⁹

Im November 1973 versammeln sich in der Berliner *Akademie der Künste* 31 Ausstellungsmacher und gründen die *Internationale Kunstausstellungsleitertagung e. V.*²⁰ als eingetragenen Verein mit dem Ziel, die Interessen der Ausstellungsmacher gegenüber der Politik angemessen zu repräsentieren und durchzusetzen. Die Arbeitsbedingungen von Ausstellungsmachern nicht-kommerzieller Kunstinstitutionen sollen verbessert werden; ganz offensichtlich ist das ein Anliegen von hoher Dringlichkeit, denn die IKT wächst in den kommenden Jahren schnell an.²¹ Um die Wirkung nach Außen zu verstärken und vermehrt eine Öffentlichkeit herzustellen, die auch außerhalb des Kunstfeldes die Interessen der Ausstellungsmacher wahrnimmt, wird Klaus Honnef zum offiziellen Pressesprecher der IKT ernannt, der wiederholt in Interviews und Artikeln der Zeit die prekäre Situation der Ausstellungsmacher und ihrer Institutionen aufzeigt.²²

Dem allgemeinen Trend der Etablierung und Institutionalisierung des Erreichten, der spätestens Mitte der 1970er Jahre im Kunstfeld einsetzt, ist damit auch die IKT ausgesetzt. Auch die Ausstellungstauschbörse institutionalisiert sich. Von 1974 bis 1990 erscheint es – gefördert vom *Institut für Auslandsbeziehungen (ifa)* und vom *Deutschen Museumsbund* – als ca. 100-seitiges gedrucktes Dossier, das sämtliche zum Tausch angebotenen Ausstellungen mit zugehörigen Daten listet und weiträumig im deutschsprachigen Raum verteilt wird und auch Nicht-Mitglieder der IKT einbezieht.

Dem Wunsch der IKT, auf die deutsche Kulturpolitik im Besonderen gestaltend Einfluss zu nehmen, wird durch die Etablierung von Verbindungen zur *AICA (Association Internationale des Critiques d'Arts)*, zum *BBK (Bund Bildender Künstler)* und zum *Deutschen Künstlerbund* entsprochen.²³ Vertreter der IKT sind außerdem in kulturpolitische Gremien der Bundesregierung involviert. Vor dem Hintergrund des spezifisch deutschen kulturpolitischen Engagements der IKT wird zusätzlich zu den jährlichen internationalen Kongressen eine deutsche Sektion ins Leben gerufen. Sie hält in jedem Jahr eine separate Tagung ab, in der allein spezifisch deutsche kulturpolitische Fragen behandelt werden. Diese Sektion wird aufgrund der zunehmend internationalen Mitgliederstruktur und den transnationalen Belangen der Ausstellungsmacher und Kuratoren im Jahr 1991 geschlossen. Die Internationalisierung der IKT wird durch die Präsidentschaft von Saskia Bos als erster nicht-deutscher Vorsitzenden der IKT im Jahr 1999 entscheidend vorangetrieben.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die IKT als solidarischer Zusammenschluss von Kuratoren und Ausstellungsmachern im Kunstfeld einzigartig ist.²⁴ Die Idee der Solidarisierung, um gegen schwierige Arbeitsbedingungen und politisch prekäre Lagen anzugehen, ist sicherlich auch einem gewissen „Geist“ der 1960er Jahre geschuldet. Darüber hinaus war eine Gründung der IKT wohl nur zu den Jahren 1967-1973 möglich, weil hier die entsprechenden Akteure mit hinreichenden Dispositionen in einem im Umbruch begriffenen Kunstfeld vertreten waren. Das Heranwachsen des Ausstellungsmachers als relevante Position im Kunstfeld war dabei nicht nur an die entsprechende Kunst und ein bestimmtes gesellschaftliches Klima geknüpft. Die Bündelung von Innovationskräften in Form von Gruppenbildung, wie von den Ausstellungsmachern im Falle der IKT vollzogen, kann als Motor zur Durchsetzung kultureller Innovationen dienen und so entsprechende Placierungen im Kunstfeld befördern – in diesem Falle die erstmalige konkrete Formulierung von Interessen eines sich herausbildenden Kuratorenberufes.²⁵ Damit erhebt die IKT Anspruch auf die Legitimität der Position des Ausstellungsmachers im Feld der zeitgenössischen Kunst und verfolgt so latent professionspolitische Ziele, im Ausgleich zu nicht vorhandenen standardisierten Ausbildungs-

und Qualifizierungswegen. Dieser professionspolitische Aspekt lässt sich als das Prinzip der beruflichen Stabilisierung durch soziale Vernetzung beschreiben, die strategische Stärke verspricht. Dabei konnte die „Objektivierung“ der IKT als Institution, i. e. Verein, in der materielle und symbolische Errungenschaften unabhängig von einzelnen Akteuren fortbestehen, ihre Existenz, bis heute sichern.²⁶

Aus historischer Perspektive lässt sich feststellen, dass die IKT ein Netzwerk der für das deutsche und europäische Kunstfeld relevanten Akteure bildete. Dabei ist es allerdings gerade in den Anfangsjahren ein sehr kleines Netzwerk, das sich durch hohe Dichte und durch zahlreiche direkte freundschaftliche Kontakte der einzelnen Mitglieder auszeichnet, wie es für die Struktur der *movement circles*, wie sie der Soziologe Charles Kadushin beschreibt, charakteristisch ist.²⁷ Trotz dieser Solidarität und dem Netzwerkcharakter der IKT ist allerdings hervorzuheben, dass sie im kunsthistorischen Rückblick nur eine sehr geringe Sichtbarkeit hat. Das ist zum einen der Betonung der Individualität der einzelnen Ausstellungsmacher in professionellen Kontexten, also in Zusammenhang mit Ausstellungen, Publikationen etc. geschuldet, zum anderen aber auch einer Kunstwissenschaft, die erst langsam die Kunstfeldkarrieren als Ergebnisse von netzwerkartigen Kollaborationen mehrerer Akteure zu erforschen beginnt.²⁸ Denn letztlich zeigt ein Blick auf die frühen Mitglieder der IKT, der informellen und der offiziellen Gründungsmitglieder dieses Vereins, der als internationales Netzwerk homogener Akteure fungierte, die Relevanz der IKT. Netzwerkverbindungen, sogar Künstlerkarrieren und institutionelle Interdependenzen werden durch die Kenntnis um die IKT und ihre Mitgliederstrukturen transparenter und nachvollziehbarer. Das Wissen um die IKT ist damit ein wichtiger Mosaikstein in der in den letzten Jahren intensivierten kunsthistorischen und kunstwissenschaftlichen Forschung über die Kunst und das Kunstfeld der 1960er und 1970er Jahre. Betrachtet man die Positionierungen der Akteure sowie ihre Karriereverläufe, zeigt sich aus nunmehr schon kunsthistorischer Perspektive, dass die IKT relevante Akteure des Kunstfeldes der 1960er und 1970er Jahre temporär gebündelt hat, unter ihnen Persönlichkeiten wie Harald Szeemann, Pontus Hultén, Jean Leering, Werner Hofmann und Johannes Cladders. Inwiefern die IKT selbst eine derartige Relevanz der Akteure produziert hat, wäre durch tiefer greifende kunstsoziologische Forschungen nachzuweisen.

Stephanie Seidel

Anmerkungen

¹ Vollständige Auflistung der Teilnehmer der ersten Internationalen Kunstausstellungsleitertagung: Eddy de Wilde, Stedelijk-Museum Amsterdam; Dorothea von Stetten, Kulturabteilung der Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika, Bad Godesberg; Arnold Rüdinger, Kunsthalle Basel; Elisabeth Killy, Peter Löffler, beide Akademie der Künste Berlin; Eberhard Roters und Adolf Arndt, beide Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. Berlin; Thomas Kempas, Haus am Waldsee, Berlin; Leopold Reitmeister, o. O.a.; Andreas Grote, Staatliche Museen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Generalverwaltung, Außenamt, Berlin; Werner Haftmann, Staatliche Museen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin; Harald Szeemann, Kunsthalle Bern; Peter Leo, Städtische Kunstgalerie, Bochum; Eberhard Marx, Städtische Kunstsammlungen Bonn; Henning Bock, Kunsthalle Bremen; Bernd Krimmel, Kunstreferat der Stadt Darmstadt; L. J. F. Wijsenbeek, Haags Gemeentemuseum, Den Haag; Karl-Heinz Hering, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf; Karl Ruhrberg, Kunsthalle Düsseldorf; Jean Leering, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven; Paul Vogt, Museum Folkwang, Essen; Ewald Rathke, Kunstverein Frankfurt; Rolf Jüdes, Kunstverein Hannover; Wieland Schmied, Kestner-Gesellschaft e. V., Hannover; Elisabeth von Chappius, Heidelberger Kunstverein; Walter Nikusch, Kasseler Kunstverein; Toni Feldenkirchen, Kölnischer Kunstverein; W. Fröhlich, Rautenstrauch-Joest Museum, Köln; Rolf Wedewer, Städtisches Museum Leverkusen; Hans-Friedrich Geist, Overbeck-Gesellschaft, Lübeck; Erika Hanfstaengl, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; C. O. Müller, Haus der Kunst, München; Friedrich Heckmanns, Westfälischer Kunstverein, Münster; Reiner Kallhardt, Kunstsammlungen Stadt Nürnberg; Thomas Grochowiak, Museen der Stadt Recklinghausen; Dieter Honisch, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Gunther Thiem, Staatsgalerie Stuttgart; Werner Hofmann, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Volkmar Köhler, Kunstverein Wolfsburg; Günther Aust, Von der Heydt-Museum der Stadt Wuppertal.

(vgl. ZADIK – Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels, Bestand C5, Abt. VI, Nr. 1, Bericht über das Aussteller-Treffen in der Akademie der Künste, 2.-3.5.1967)

² Wulf Herzogenrath hebt im Interview mit der Autorin hervor, dass allein der absurd lange und komplizierte Name der IKT eine Absage an die bürgerliche Vereinsmeierei gewesen sei.

³ So beispielsweise das *Städtische Museum Mönchengladbach* unter der Leitung von Johannes Cladders oder *Kaiser-Wilhelm-Museum/ Museum Haus Lange* in Krefeld mit Paul Wember als Direktor. Vorbild für diese Institutionen ist oftmals die Präsentations- und Ankaufspolitik der niederländischen Museen, so etwa des *Stedelijk-Museum* in Amsterdam unter der Leitung von Willem Sandberg (in den Jahren 1938-1962).

⁴ Hinweise auf Ausstellungsorte zeitgenössischer Kunst werden an keiner Stelle zentral verwaltet. Somit ist die IKT einer der wenigen (virtuellen) Orte, der diese Informationen zur Verfügung stellen kann. Auf einem der ersten Treffen wird vorgeschlagen, ein zentrales Register für Institutionen zeitgenössischer Kunst anzulegen, das in der Schweiz eingesehen werden könne. (vgl. ZADIK – Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels, Bestand C5, Abt. VI, Nr. 1, Bericht über das Aussteller-Treffen in der Akademie der Künste, 2./3.5.1967)

⁵ Relevant sind hier unter vielem die Gründung der Künstlergruppe ZERO Ende der 1950er Jahre in Düsseldorf und die Funktion Kölns als wichtiges Zentrum Neuer Musik, das in den 1960er Jahren auch bildende Künstler anzieht. Wirtschaftliche Prosperität und das mit ihr heranwachsende Sammlerklintel spielen hier ebenfalls eine Rolle. Wichtige Sammlungen wie die von Peter und Irene Ludwig oder die Sammlung Ströher nehmen in dieser Zeit im Rheinland ihren Anfang.

⁶ *Ausstellungen bei Konrad Fischer* wurde 1967 in Düsseldorf gegründet. Künstler wie Sol LeWitt, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Hanne Darboven, Daniel Buren, Mario Merz und Gilbert & George hatten hier ihre ersten Einzelausstellungen bzw. ihre ersten Einzelausstellungen in Europa.

⁷ Insgesamt sind kommerzielle und nicht-kommerzielle Sphäre des Feldes zeitgenössischer Kunst gerade in den 1960er Jahren durch den relativ geringen Grad an Institutionalisierung nicht strikt voneinander zu trennen, sondern vielmehr durch Kollaboration und das gemeinsame Bestreben gekennzeichnet, zeitgenössische Kunst zu fördern.

⁸ Wenige Beispiele unter vielen sind hier die Kollaboration von Klaus Honnef und Konrad Fischer bei der Konzipierung der Sektion *Idee und Idee/Licht* im Rahmen der documenta 5, natürlich Harald Szeemann selbst als Leiter der documenta 5 und Karl Ruhrberg als der Gründungsdirektor der Kunsthalle Düsseldorf und später auch des Kölner Museum Ludwig.

⁹ Wulf Herzogenrath war mit 28 Jahren 1973 unmittelbar nach seiner Promotion der jüngste Kunstvereinsdirektor Deutschlands; Klaus Honnef und Karl Ruhrberg hatten vor ihrer Tätigkeit als Ausstellungsmacher unter anderem als Sportreporter gearbeitet.

¹⁰ Ursprünglich bezeichnete der Kurator bzw. Kustos einen Museumsangestellten, die sich vor allem mit der Konservierung und der wissenschaftlichen Aufbereitung eines musealen Sammlungsbestands befasste. Gerade von diesem wollten sich die Ausstellungsmacher der 1960er und 1970er Jahre abgrenzen.

¹¹ Zur Geschichte und Entwicklung des Kurators vgl. beispielsweise von Bismarck, Beatrice (2006): *Curating*. In: Butin, Hubertus (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, S. 56-59 und von Bismarck, Beatrice (2007): *Curatorial Criticality. Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld*. In: Eigenheer, Marianne (Hg.), *Curating Critique*, Frankfurt am Main: Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst, S. 70-78.

Zum Phänomen des Kurators als *Ausstellungsautor* vgl. u. a. Grammel, Søren (2005): *Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse*. Frankfurt am Main: Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst und Heinich, Nathalie; Michael Pollak (1996): *From museum curator to exhibition auteur. Inventing a singular position*. In: Greenberg, Reesa; Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Hg.), *Thinking about exhibitions*, London: Routledge, S. 231-250.

¹² Klaus Honnef im Interview mit der Autorin, 7.10.2009: „In den deutschen Museen waren die Wände kackbraun, die Bilder voll Firnis und sie hingen in Petersburger Hängung, vielleicht nach kunsthistorischen Gesichtspunkten, die aber kein Mensch erkennen konnte. Es war tödlich langweilig.“ Auch Uwe M. Schneede beschreibt die deutschen Museen in den 1960er Jahren als „etwas schrecklich Verstaubtes, Altbackenes“.

¹³ Anschauliches Beispiel ist dafür bis heute die *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (NGBK)* in Berlin, die aus der Spaltung des vormaligen Berliner Kunstvereins in ein bürgerlich-konservatives und politisch-progressives Lager im Jahre 1969 herrührt und ein deren Ausstellungsprogramm basisdemokratisch entschieden wird. Ebenfalls 1969 fand in der Düsseldorfer Kunsthalle unter der Leitung von Karl Ruhrberg ein *Go-In* während der Eröffnung der ersten Minimal Art-Ausstellung in Deutschland, die aus Sicht der Protestanten nicht politisch engagiert sondern ästhetisch affirmativ war.

¹⁴ So zum Beispiel von Uwe M. Schneede und Georg Bussmann organisierte Ausstellungen, die kommunistisch geprägte Themen aufgriffen, und zu massiver Kritik von Seiten des Publikums und der Politik bis hin zu Ausstellungsverboten führten.

¹⁵ ZADIK – Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels, Bestand C5, Abt. VI, Nr. 1, Protokoll der Ausstellungsleiter-Tagung, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 21./22.11.1968.

¹⁶ Uwe M. Schneede im Interview mit der Autorin, 4.11.2009.

Weitere aufschlussreiche Berichte über die Situation der Kunstvereine Anfang der 1970er Jahre sind unter anderem:

Sager, Peter (1972): *Am Ende einer bürgerlichen Institution. Zur Situation und Zukunft der Kunstvereine*. In: *Das Kunstwerk*, Nr. 1, XXV, Januar 1972, S. 6-7.

Honnef, Klaus (1973 a): *Das neue Selbstverständnis der Kunstvereine. Promotoren eines avancierten Kunstbegriffs*. In: *Kunstforum International*, Nr. 6/7, S. 126-130.

¹⁷ Honnef, Klaus (1974): *Tagebuch*. In: *Kunstforum International*, Nr. 11, 1974, S. 201-208, hier S. 203 f.

¹⁸ Besonderes Beispiel ist hier auch der Versuch der Documenta-Geschäftsleitung, Harald Szeemann als Generalsekretär persönlich für das finanzielle Defizit der documenta 5 haftbar zu machen, der von der IKT in einem öffentlichen Protestschreiben entschieden zurückgewiesen wird, indem sie für ihr Mitglied und mit ihm stellvertretend für alle Ausstellungsmacher offensiv Partei ergreift. Denn die Ausstellungsmacher sehen durch einen solchen Präzedenzfall ihre eigene Interessenlage tangiert.

Im Bezug auf diesen Vorfall sind die einzigen Erwähnungen der IKT in der Literatur zu verzeichnen:

vgl. Kimpel, Harald (1997): *documenta. Mythos und Wirklichkeit*. Köln: DuMont, S. 206; Nachtigäller, Roland; Friedhelm Scharf, Karin Stengel (Hg.) (2001): *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur Documenta 1972*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 193.

¹⁹ Uwe M. Schneede im Interview mit der Autorin, 4.11.2009.

²⁰ Gründungsmitglieder der IKT e. V.: Karin Bergqvist-Lindgren (Royal Swedish Embassy Bonn), Jaap Bremer (Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven), Georg Bussmann (Frankfurter Kunstverein, Frankfurt), Ingrid Deecke (Overbeck-Gesellschaft Lübeck), M. Fath (Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen), K. M. Fischer (Kunst-

verein Ingolstadt), Hans Gercke (Heidelberger Kunstverein, Heidelberg), Michael Haerdter [freelance, Berlin], Jürgen Harten (Städtische Kunsthalle Düsseldorf), Herbert Heck (Städtische Kunsthalle Düsseldorf), Curt Heigl (Kunsthalle Nürnberg), Wulf Herzogenrath (Kölnischer Kunstverein), Peter Hielscher (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin), Klaus Honnef (Westfälischer Kunstverein Münster), Reiner Kallhardt (Gesamthochschule Kassel), Thomas Kempas (Haus am Waldsee Berlin), Elisabeth Killy (Akademie der Künste Berlin), Jean Leering (Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven), Heimo Liebich (Kunstverein München), Tilman Osterwold (Württembergischer Kunstverein, Stuttgart), Hermann Pollig (Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart), Eberhard Roters (Akademie der Künste Berlin), Karl Ruhrberg (Deutscher Akademischen Austauschdienst (DAAD) Berlin), Siegfried Salzmann (Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg), Manfred Schneckenburger (Kunsthalle Köln), Uwe Schneede (Württembergischer Kunstverein, Stuttgart), Katharina Schmidt (Städtische Kunsthalle Düsseldorf), H. M. Schmidt (Hessisches Landesmuseum Darmstadt), Gisa Stute (Kunstverein München), P. Spielmann (Museum Bochum), Harald Szeemann (Bern), Rolf Wedewer (Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich), Bernd Weyergraf (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin), Istvan Szenassy (Bonnenfantemuseum Maastricht).

(vgl. NGBK – Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, Archiv, Ungeordneter Bestand (IKT), Protokoll der Versammlung der Internationalen Kunstausstellungsleitertagung (IKT), Akademie der Künste, Berlin, 26.-27.11.1973, S. 1 f.).

²¹ Im Jahr 1975 hat die IKT bereits 59 Mitglieder mit weiterem Wachstumstrend in den folgenden Jahren.

²² Untern anderen: Honnef, Klaus (1973): Das neue Selbstverständnis der Kunstvereine. Promotoren eines avancierten Kunstbegriffs. In: Kunstforum International, Nr. 6/7, S. 126-130; Honnef, Klaus (1973): Tagebuch. In: Kunstforum International, Nr. 1, 168-173, hier S. 173; Honnef, Klaus (1973): Tagebuch. In: Kunstforum International, Nr. 2/3, 1973, S. 202-210; Unbekannter Autor (1975): Künstler-, Honorar' eine verdeckte Leihgebühr? Ein G.A.-Gespräch mit Klaus Honnef. In: Bonner General-Anzeiger, 8./9.3.1975 (ZADIK, Bestand C5, Abt. VI, Nr. 1).

²³ Die *ADKV (Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine)* ist dabei ein direkter Ableger der IKT, die 1980 aus dem Kreis der IKT-Ausstellungsmacher gegründet wurde, um sich mit spezifischen, allein die deutschen Kunstvereine betreffenden Fragestellungen zu befassen.

²⁴ Zwar existiert seit 1975 in New York der Ausstellungsverbund *Independent Curators International (iCI)*. Dieser dient allerdings nicht wie die IKT als Austauschplattform von Kuratoren untereinander, sondern iCI stellt Wanderausstellungen zeitgenössischer Kunst zusammen, die dann international touren. Parallelen zu Verbänden wie der *Association Internationale des Critiques d'Art (AICA)* sind zwar vorhanden, jedoch ist die AICA strukturell als Dachverband mit von einander unabhängigen Ländersektionen organisiert. Die IKT ist dagegen weniger bürokratisch organisiert und legt weiterhin Wert auf den direkten und unmittelbaren Kontakt aller Mitglieder im Rahmen der gemeinsamen Konferenzen.

²⁵ Vgl. Thurn, Hans Peter (1983): Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst. In: Neidhardt, Friedhelm (Hg.), Gruppensoziologie. Perspektiven und Materialien, Sonderheft 25/1983, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 287-318.

²⁶ Bourdieu, Pierre (1987) : Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Übersetzt von Günter Seib), S. 239.

²⁷ Kadushin, Charles (1976): Networks and Circles in the Production of Culture. In: American Behavioral Scientist, Nr. 19, S. 769-784.

²⁸ Vgl. zum Beispiel Richard, Sophie (2009): Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists 1967-77 – Dealers, Exhibitions and Public Collections. London: Ridinghouse.

Dieser Essay basiert auf der 2010 an der Universität Lüneburg eingereichten Magisterarbeit Die Institutionalisierung der Gegenwartskunst in den 1970er Jahren in Deutschland – Zur Konstituierung der Internationalen Kunstausstellungsleitertagung (IKT) e.V.. Die Autorin ist Kulturwissenschaftlerin und als Assistentzkuratorin am NAK. Neuen Aachener Kunstverein, Aachen, D, tätig.