

JAHRESBERICHT
des Vereins

2018

JAHRESBERICHT 2018

BERICHT
DES PRÄSIDIUMS—S.3

BERICHT
DER DIREKTORIN—S.6

AUSSTELLUNGEN

DIE ZELLE—S.9

Harald Szeemann –
MUSEUM DER OBSESSIONEN—S.20

Harald Szeemann –
GROSSVATER: EIN PIONIER
WIE WIR—S.26

Tobias Kaspar –
INDEPENDENCE—S.52

PASSAGEWAYS:
ON FASHION'S RUNWAY—S.66

CANTONALE
BERNE JURA 2018—S.78

VERANSTALTUNGEN &
PROJEKTE—S.84

KUNSTVERMITTLUNG—S.96

PUBLIKATIONEN—S.104

PLAKATE—S.108

EDITIONEN—S.114

ANKÄUFE DER STIFTUNG
Tobias Kaspar—S.122/123
Nicole Wermers—S.123

ZUSAMMENARBEIT—S.124

TEAM & VORSTAND—S.128

GÖNNER*INNEN,
KUNSTFONDS, STIFTUNG—S.129

EINTRITTE—S.131

BILANZ, BUDGET,
ERFOLGSRECHNUNG—S.132

PROTOKOLL HV—S.138

REVISIONSBERICHT—S.143

IMPRESSUM—S.144

JAHRESBERICHT DES PRÄSIDIUMS FLORIAN DOMBOIS UND SABINA LANG

Was tut ein Vorstand? – Die Arbeit an den Wurzeln

Nun ist sie 100, die Kunsthalle Bern, man darf sagen: eine ältere Dame, aber noch immer heiss geliebt von den Jungen. Und auch geliebt von einem Gingkobaum an ihrer Seite. Gleich rechts neben dem Eingang streckt er seine Wurzeln nicht nur ins Erdreich, sondern presst sie allmählich durch die Grundmauern der Kunsthalle – und mit ihnen die Feuchtigkeit. Hier engagieren wir uns, bildlich gesprochen. Und konkret, natürlich.

Es gehört zum Ethos und Erfolgsmodell der Kunsthalle Bern, dass ihre Direktor*innen das Programm und das Haus prägen und dabei vollkommen freie Hand haben. Wir vom Vorstand sehen unsere Arbeit in der Unterstützung des Teams und der Direktion, die das Programm macht, nicht in einer inhaltlichen Einflussnahme. Unser Fokus gilt den langfristigen Perspektiven des Hauses, gilt den Fragen, die über die siebenjährige Amtszeit einer Direktorin, eines Direktors hinausgehen.

So gilt es, eine gute Lösung für die längerfristige Integrierung der Archiv-, Werkstatt- und Lagerbestände und eine Verbesserung der Arbeitsplätze zu planen, die Beleuchtung zu optimieren, die kontinuierliche Sicherung und Betreuung des Archivs zu gewährleisten und unseren Mitgliederkreis zu erweitern.

Das Fest ist vorbei, es gibt zu tun. Der Institution ging es gut im letzten Jahr. Das Programm, das Valérie Knoll und ihr Team auf die Beine gestellt haben, war eindrücklich. Ihr Bericht, das öffentliche Echo und die Zahlen zeugen davon. Die Grundfinanzierung der nächsten Jahre ist gesichert, der neue Leistungsvertrag mit der Stadt (2020–2023) konnte im letzten Herbst unterzeichnet werden und auch der Baurechtsvertrag wurde um ganze 50 Jahre bis 2068 verlängert. Denn das Haus gehört zwar dem Verein, der Grund und Boden aber der Stadt. Mit dieser Erneuerung steht sie gut da, die Kunsthalle.

Für die Zukunft sind wir gleichzeitig in produktiver Unruhe. Ein substantieller Betrag des Ausstellungsbudgets kam in den letzten zehn Jahren aus dem No Leftovers-Fonds, der Ende 2019 aufgebraucht sein wird. Eine Auktion, wie sie für die Äufnung des No Leftovers-Fonds veranstaltet wurde, scheint uns aus verschiedenen Gründen nicht wiederholbar. Wir sind nun auf der Suche nach neuen Ideen und Möglichkeiten, das Ausstellungs- und Publikationsprogramm der Kunsthalle mit zusätzlichen Geldern zu unterstützen. Am schönsten wäre das finanzielle Engagement Einzelner. Bitte fühlen Sie sich auf das höflichste angesprochen! Unter vorstand@kunsthalle-bern.ch können Sie uns direkt anschreiben. Wir freuen uns auf Anregungen, Ideen und Kritik.

Wechsel im Vorstand

Im Sommer gab es eine Rochade im Vorstand: Jean-Claude Nobili gab das Präsidium ab und wir beide übernahmen es gemeinsam. So erhielt der Kunsthalle-Verein erstmals eine Co-Leitung, bestehend aus einer Künstlerin und einem Künstler. Im Ganzen ein ausgesprochen harmonischer Wechsel, der von allen Vorstandsmitgliedern einstimmig getragen wurde.

Unseren Amtsantritt nahmen wir zum Anlass für einige Überlegungen und Neuerungen. So haben wir die Aufgaben des Vorstands analysiert und daraus eine Struktur von Ressorts entwickelt, die durch die verschiedenen Vorstandsmitglieder betreut werden. Sinn dieser Ressorts ist es, das Knowhow zu Fragen der Mitglieder, der Mäzene und Sponsoren, der Liegenschaft, des Archivs etc. langfristig zu sichern und gleichzeitig Direktion und Team als ein hilfreiches Sounding Board zur Seite zu stehen. Auch hilft die Ressort-Struktur uns bei der Suche nach Vorschlägen für neue Vorstandsmitglieder, indem sie den Fokus auf eine sinnvolle Balance der Kompetenzen lenkt.

Der Verein als Trägerform der Kunsthalle scheint uns auch nach 100 Jahren immer noch das Richtige zu sein: Er erlaubt es, die Tradition einer freien Direktion fortzuführen und gleichzeitig über die Mitglieder eine breite Abstützung zu gewähren. Wir verstehen den Vorstand in diesem Sinne auch als ein demokratisches Gremium, in dem die Bedürfnisse der Mitglieder gesammelt und artikuliert werden. Wir verstehen Stille als Zustimmung Ihrerseits zu unserer Arbeit – freuen uns aber mehr noch auf Ihre Voten.

Was ist eine Kunsthalle?

Ein Thema, das uns seit dem Wechsel ebenfalls beschäftigt, ist die Verortung der Kunsthalle im institutionellen Umfeld.

Das Spektrum der Einrichtungen, die sich um zeitgenössische Kunst kümmern, hat sich in den letzten hundert Jahren erweitert. So scheint uns eine Kunsthalle in der Nachbarschaft von vor allem drei anderen Institutionen zu stehen, mit denen sie einzelne Aspekte teilt und sich dabei gleichzeitig doch grundsätzlich unterscheidet: das Museum, die Galerie, die Hochschule. Museum und Kunsthalle schaffen eine Öffentlichkeit für die Kunst, fördern den Diskurs und die gesellschaftliche, politisch sowie kunsthistorische Auseinandersetzung – aber eine Kunsthalle verfolgt, im Unterschied zum Museum, keinen Sammlungsauftrag. In einer Kunsthalle kann man wie in einer Galerie die Kunst kaufen, die gezeigt wird, doch ist die Kunsthalle dem Kunstmarkt nicht verpflichtet und nicht auf die Käuflichkeit ihrer Werke ausgerichtet. Schliesslich stellt die Kunsthalle für viele Künstler*innen einen Ort des (Kennen)Lernens von Kolleg*innen und deren Werk dar und liefert so dem selbstbestimmten Studium reiches Material und Anregung. Dennoch ist die Kunsthalle offensichtlich von einer Kunsthochschule verschieden.

Dieses Schema dient uns vor allem dazu, unser Gefühl für unser breites Publikum zu differenzieren und aufmerksamer zu werden für die Anspruchsgruppen und Motive derjenigen Menschen, die auch künftig ein Interesse an der Kunsthalle haben und die mithelfen werden, unser Haus zu beleben und in der Blüte zu halten.

Der Dank an die Vielen

Nach einem intensiven und rege gefeierten 2018 möchten wir nicht doppelt auflisten, was alles im vergangenen Jahr in der Kunsthalle Bern geboten wurde; die nachfolgenden Seiten werden aufzeigen, wie reichhaltig das Programm war. Vielmehr möchten wir einen grossen Dank aussprechen:

Valérie Knoll für ihren Entscheid, im Jubiläumsjahr den Blick nach vorne und zurück zu richten, bereichernde Kollaborationen zu initiieren und begleitend eine Vielzahl an ergänzenden Veranstaltungen durchzuführen. Dem ganzen Team der Kunsthalle, den Techniker*innen, Helfer*innen und Aufsichten für den unermüdlichen Jubiläums-Einsatz und das gute Klima backstage wie auch nach aussen. Der Stadt Bern für ihre Unterstützung und das Vertrauen, für die Rücksichtnahme während der Bauarbeiten an der Kirchenfeldbrücke und für die Genehmigung der Bar und deren Verlängerung um weitere drei Jahre. Dem Bundesamt für Kultur, der Burgergemeinde und den zahlreichen Sponsor*innen, die sich im Jubiläumsjahr und besonders für die Aufarbeitung unseres Archivs eingesetzt haben. Ein besonderer Dank gilt hierbei auch Aline Feichtinger für ihre wertvolle Mitarbeit im Fundraising. Allen Künstler*innen, die ausgestellt haben, aufgetreten sind, einen Beitrag für die Publikation

verfasst oder eine spezielle Edition fürs Jubiläum produziert haben. Stefan Ruprecht und Mike Hersberger mit Team, welche die Kunsthalle Bar so fröhlich und professionell geführt haben. Unseren Besucher*innen, Nachbarn, Mitgliedern und Gönner*innen für ihre Anteilnahme und ihre Unterstützung. Unserem Vorgänger Jean-Claude Nobili danken wir für sein Engagement als Präsident im ersten Halbjahr und dem Gesamtvorstand für die konstruktive und schöne Zusammenarbeit.

Unser tiefster Dank gilt Roland Werro, der am 17. November gestorben ist und seine Verbundenheit mit der Kunsthalle auch nach seinem Tod bezeugte. Sein in der Todesanzeige geäussertes Wunsch, anstelle von Blumen für junge Kunst zuhänden der Kunsthalle zu spenden, hat uns alle sehr berührt.

Auf die kommenden 100 Jahre!

Florian Dombois und Sabina Lang,
Co-Präsidium Verein Kunsthalle Bern

BERICHT DER DIREKTORIN VALÉRIE KNOLL

Mit Freude blicke ich auf das Jubiläumsjahr zurück. Bezaubernde Momente und mich tief berührende Begegnungen klingen nach. Auf ein so schillerndes Jubiläum zuzugehen war eine aufregende Herausforderung, die einen langen Atem der Planung erforderte. Die Zahl 100 glich nicht einer leichten Feder; weniger trug sie das Gewicht der Geschichte der Institution, sondern sie wog erstmal viel durch Erwartungen, die von verschiedenen Seiten an das Ereignis herangetragen wurden.

Das Jubiläum eröffnete überraschende Räume, die es ermöglichten, mit Stolz und Vergnügen zu feiern, dass die Kunsthalle Bern während 100 Jahren am Puls der Zeit geblieben ist und jede Leitung mit ihrem Ausstellungsprogramm neue Generationen in ihren Bann zieht. Ein Jubiläum zu begehen bedeutet, das Erbe zu reflektieren genauso wie die Bedeutung der Institution für die Gegenwart zu begreifen. Im letzten Jahr war eine Lieblingsfrage der Medienleute an mich, ob heutige Kunsthalle-Ausstellungen weniger Relevanz hätten, weil sie weniger provokant seien.

In einer Gegenwart, in der das, was einmal Politik genannt wurde, die Provokation als Mittel entdeckt hat, um ihre Mängel zu überdecken, hat sich die Kunst

davon abgewandt. Eine Abwendung, die nicht als Mangel, sondern als Gewinn zu betrachten ist. Viele der Ausstellungen, die für die Kunsthalle Bern entwickelt wurden und werden, wären in einem Museum fehl am Platz. Und weil jede Ausstellung für den Ort konzipiert und in der Choreographie eines Programms zu denken ist, ist jede Ausstellung spezifisch für die Kunsthalle Bern. Das Ausstellungsprogramm der Kunsthalle Bern erfährt in der Schweiz und international viel Beachtung. Für Künstler*innen ist die Kunsthalle Bern ohnehin nach wie vor der schönste Olymp unter den Kunsthallen weltweit.

Für mich waren alle Ausstellungen in 2018 Perlen, die sich zu einer Kette reihten, die am Schluss ein schimmerndes Ganzes bildeten und die Vielfalt dessen, was an diesem Ort möglich sein kann, aufzeigten: In *Die Zelle* stellte das Innere des Gebäudes, seine räumlichen Charakteristika und Atmosphären, die Bühne dar für Werke, die ein Potential zum Einrichtungsgegenstand haben, sich aber zwischen Skulptur und Funktionsgegenstand ansiedeln. Um Bühnen drehte es sich auch in den Ausstellungen *Independence* von Tobias Kaspar und *On Fashion's Runway*, kuratiert von Matthew Linde. Lindes flamboyante

Ausstellung stellte den Laufsteg in der Geschichte der Mode in den Mittelpunkt, Tobias Kaspar inszenierte seine Arbeiten in den tatsächlichen Kulissen eines Theaters, des Stücks „Einer flog über das Kuckucksnest“. Flankiert von diesen Ausstellungen, die die Gegenwart im Blick hatten, bildete die Doppel-Ausstellung zu Harald Szeemann den historischen Rückblick auf ein Jahrzehnt, das von grosser Bedeutung war für die Wahrnehmung der Kunsthalle Bern. Szeemann hat in der Kunsthalle Bern nicht nur das Selbstverständnis als Kurator neu erfunden, sondern auch bahnbrechende Konzepte des Ausstellungsmachens entwickelt. Die vom Getty Research Institute in Los Angeles konzipierte Doppel-Ausstellung (Kuratoren: Glenn Phillips und Philipp Kaiser), die wir für die Kunsthalle Bern räumlich adaptierten, zog ein sehr breites Publikum zahlreicher Generationen an, frischte bei Besucher*innen, die diese Zeit miterlebt hatten, Erinnerungen auf, und führte andere, die Szeemann in der Weise noch nicht kannten, an das Schaffen des Ausstellungsmachers heran.

Schon Harald Szeemann wünschte sich in den 1960er Jahren mehr Raum und man träumte von einem Erweiterungsbau in Richtung des kleinen Parks hinter der Kunsthalle. Die installative Kunst brauchte mehr Platz, das Haus wurde zu klein, doch das Projekt scheiterte, nicht zuletzt an den Mitteln, und wurde nicht mehr weiterverfolgt. Tatsächlich erachte ich die Dimension des Hauses, meistens jedenfalls, als ideal. Wir verfügen aber über keine zusätzlichen Räume, in denen Dinge passieren können, die die Ausstellungen ergänzen, erweitern, das Programm bereichern und die nicht inmitten einer fragilen Ausstellung stattfinden können oder anders, ausserhalb der immer auch ausschliessenden Mauern einer Institution der Kunst. Ich imaginierte einen erweiterten Raum, eine erweiterte Bühne, die Teil

des Hauses ist, aber offen in der Anlage und draussen. Es sollte auch ein Geschenk für Bern sein im Sommer 2018. Gasch wurde klar, dass Künstler*innen diesen Bau umsetzen sollten und ich lud Lang/Baumann ein, die für gewagte Bauten zwischen Kunstwerk und Architektur bekannt sind. Ihr Vorschlag hat mich sogleich überzeugt und nun schätze ich mich glücklich, dass die schlagartig beliebte Kunsthalle Bar, die den Titel *Module #5* trägt, dank der Bewilligung der Stadt Bern noch weitere drei Jahre bestehen kann.

Ich hoffe sehr, dass auch Sie viele unserer Ausstellungen und Veranstaltungen in diesem fulminanten Jahr miterlebt haben und freue mich auf weitere Begegnungen, drinnen im Haus und draussen unter der Linde.

Ich möchte mich an dieser Stelle bei Ihnen, liebe Mitglieder und Gönner*innen, für Ihre wichtige Unterstützung bedanken! Ihre Beiträge und ihre Präsenz sind von grosser Bedeutung für die Kunsthalle; Sie helfen massgeblich, dieses Haus in die Zukunft zu tragen und ich hoffe, dass Sie dies noch lange tun und ich Sie auch in den kommenden Jahren bei uns begrüssen darf.

Ich danke allen Künstler*innen für ihre herausfordernden Ausstellungen, Arbeiten und Beiträge in diesem Jahr.

Ich bedanke mich beim Vorstand für das stete Vertrauen und die Unterstützung meiner Vorhaben.

Ich danke dem gesamten Team, das in diesem so anspruchsvollen Jahr mit Enthusiasmus mitgegangen ist, ohne sie hätte dieses Fest nicht stattfinden können.

Ich danke Sabina Lang und Daniel Baumann für ihre atemberaubende begehbare Skulptur *Module #5* und die professionelle Umsetzung des Unterfangens.

Ich danke Florian Dombois für die schöne und vergnügliche Zusammenarbeit an der Jubiläumspublikation, die wir gemeinsam herausgeben; ich danke Viola Zimmermann für die souveräne grafische Gestaltung des Buches.

Ich danke HIT für die wie immer zielgerichtete und inspirierende Zusammenarbeit an den zahlreichen Drucksachen und Publikationen in diesem Jahr.

Ich danke allen weiteren Partner*innen, die in diesem letzten Jahr zum Gelingen beigetragen haben (siehe dazu auch ZUSAMMENARBEIT ab S. 124).

Ich danke der Stadt Bern für ihre grosszügige und loyale Unterstützung der Kunsthalle Bern.

Ich bedanke mich für die grosszügige Unterstützung der folgenden Organisationen und Stiftungen, durch die es uns überhaupt möglich wurde, die Jubiläumsvorhaben durchzuführen:

Kultur Kanton Bern
Bürgergemeinde Bern
Pro Helvetia
Art Mentor Stiftung
Stanley Thomas Johnson Stiftung
Ernst Göhner Stiftung
Ruth & Arthur Scherbart Stiftung
Luma Foundation
Ursula Wirz-Stiftung
Vitra
Sophie und Karl Binding Stiftung
mmBE Akzent
Memoriav
Blatter AG
Gesellschaft zum Mittellöwen

Ein besonderer Dank geht an
Marlies Kornfeld.

AUSSTELLUNGEN

DIE ZELLE



Nicole Wermers, *Untitled Chair – FXG-3*, 2015, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Foto: Gunnar Meier

24. Februar – 6. Mai 2018

Mit Werken von John Armleder, Bianca Baldi, Cosima von Bonin, Manuel Burgener, Tom Burr, Marc Camille Chaimowicz, Beat Feller, Beat Frank, Anita Leisz, Annina Matter/Urs Zahn, Park McArthur, Edit Oderbolz, Vaclav Pozarek, Magali Reus, Nicole Wermers, Joseph Zehrer und Heimo Zobernig

Kuratiert von Valérie Knoll

Jeder Raum der Kunsthalle Bern ist durch eine eigene Atmosphäre geprägt, hervorgebracht durch Grösse, Lichteinfall und innenarchitektonische Details. Die Architektur orientiert sich dabei nicht am Funktionalismus des ein Jahr nach ihrer Eröffnung (1918) gegründeten Bauhauses (1919). Schon der Parkettboden und die ornamentale Decke verströmen eine Eleganz, die nicht dem Bauhausplan entspricht, alles Bourgeoise auszumerzen, und dem Schmucklosigkeit als das neue Glaubensbekenntnis galt. Nicht ganz „non-bourgeois“ verpflichtet sich die Kunsthalle eher dem 19. Jahrhundert, als Ausstellungsräume noch auf Unterteilung und Messung ausgerichtet waren. Von aussen wie ein Tempel anmutend, birgt das Gebäude in seinem Inneren fast schon wohnliche Behaglichkeit. Während heute in Ausstellungsräumen jedes Dekor verpönt ist, war es in den Anfangsjahren der Kunsthalle noch weithin üblich, inmitten einer Ausstellung Perserteppich, Tisch und Stühle oder gepolsterte Sitzmöbel zu platzieren, damit es sich die Besucher*innen ein wenig gemütlicher machen konnten. Trotzdem handelte es sich bei den Räumen schon immer um weisse Zellen (Brian O’Doherty), um einen Ort der Abtrennung, in dem die Besucher*innen eine andere Welt betreten als die der Strasse. Auch wenn die Räume nicht „schattenlos, clean und künstlich“ wirken, bilden sie den Rahmen, der die Welt vorübergehend abgrenzt, der das darin Gezeigte als Kunst sanktioniert und Realismus in einer abgehobenen Form zeigt. O’Doherty bezeichnet die weisse Zelle auch als Ghetto, das den Zustand der Zeitlosigkeit vorbereitet, als einen Raum der Bedingungen, einer Haltung, einen Raum ohne Ort, eine Zauberkammer. Die weissen Zellen der Kunsthalle Bern haben dagegen charakteristische Signaturen, was sie durchaus zu einem Ort werden lässt, aber auch selbst zu Kunst in Potenz. Sie verbarrikadieren sich zudem nicht vollständig,

auch wenn Verbindung mit dem Aussen meist nur durch Gitterstäbe zugelassen ist.

Die Ausstellung *Die Zelle* versammelt Werke mit einer Neigung zum Einrichtungsgegenstand. Es sind weniger Einrichtungsgegenstände, die Wohnungen möblieren, als solche, die ihren Auftrag gewechselt, verloren oder gar nie dazu gefunden haben und nur für weisse Zellen zu gebrauchen sind. Viele Arbeiten wechseln zwischen skulpturalem Objekt und Möbelstück. Sie pflegen einen spielerischen Umgang zwischen Funktion und Funktionslosigkeit und verbinden sich manchmal mit konstruktivistischen Ansätzen. Regale bleiben leer und zeigen sich selbst. Das wenige, das sie bieten, gilt es zu bedenken. Manche Künstler*innen bauen ihre Fragen, um sie bearbeiten zu können. Eine grundlegende Frage wäre, was eine Form, die für den alltäglichen Gebrauch entwickelt wurde, von Kunst unterscheidet und umgekehrt. Was sind diese geringfügigen Eingriffe, die einen Alltagsgegenstand zu einer minimalistischen Skulptur machen und worin liegt der Unterschied? Es handelt sich auch um ein künstlerisches Interesse an Wechselbeziehungen zwischen gebauter dreidimensionaler Form, dem menschlichen Körper und der räumlichen Umgebung. Wann stimmt eine gebaute Form im Raum und in Bezug auf den Körper? Es geht um grundlegende Fragen von Proportionen und Körper-Raum-Verhältnissen. Wie und mit welchen (einfachen) Mitteln kann ich eine Umgebung schaffen, die zu dem passt, wofür man sie braucht?

Künstler*innen richten eine Ausstellung aus und richten sie ein. Einrichten kann bedeuten, Dinge zuzurichten, auszurichten. Ein Stuhl lässt sich auch hinrichten. Richten kann bedeuten vor Gericht zu urteilen, zu verurteilen oder eine Einrichtung herzustellen, die sich weigert zu passen.

Text: Valérie Knoll



Die Zelle, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Foto: Gunnar Meier

Veranstaltungen

—Dia-Vortrag des Berliner Unternehmers Rafael Horzon
Warum Möbel keine Kunst sind, wenn sie zu Möbeln erklärt werden und nicht zu Kunst, warum ich Möbeldändler und kein Künstler bin und warum ich keinen Vortrag in der Kunsthalle Bern halte sondern im Möbelgeschäft teo jakob

Ort: teo jakob, Bern, 21. März

—Museumsbier – *Abends ins Museum*

jeden Donnerstag vom 22. März bis 3. Mai

Mit Manuel Burgener, Beat Feller, Beat Frank, Jean-Claude Nobili, Edit Oderbolz, Annina Matter/Urs Zahn und Vaclav Pozarek



Die Zelle, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Foto: Gunnar Meier

PRESSE (AUSWAHL)



Die Kunsthalle Bern, verpackt von Christo und Jeanne-Claude (1968).

PD



Keine bürgerliche Stube, sondern Bestandteil der Gruppenausstellung «Die Zelle».

GUNNAR MEIER

Berns geistiger Gastarbeiter

Die Kunsthalle Bern feiert ihr hundertjähriges Bestehen – und würdigt Harald Szeemann,

SUSANNA KOEBERLE

Hat jemand seinen Mantel vergessen? Ein in länglichen Streifen strukturierter Damenpelz liegt auf einem Freischwinger mit grau gepolsterter Sitzfläche. Der Stuhl – nicht irgendeiner, sondern ein Designklassiker, der Cesca Chair von Marcel Breuer – steht gegenüber einer Heizung, auch sie fein gegliedert in weisse, längliche, fast ornamentale Teilssegmente. Sind wir in einem bürgerlichen Wohnhaus? Nein, Pelz und Stuhl bilden zusammen eine Arbeit der deutschen Künstlerin Nicole Wermers. Und wir sind in der Kunsthalle Bern.

Die Ausstellungsstätte am Berner Helvetiaplatz feiert dieses Jahr ihr 100-jähriges Bestehen. Das eingangs erwähnte Setting enthält bereits alle wichtigsten Zutaten der Gruppenausstellung «Die Zelle». Kuratiert wurde sie von Valérie Knoll, der Direktorin des Hauses, und sie markiert den Auftakt des Jubiläumsprogramms. Anlässlich des runden Geburtstags sollen die Räume der Kunsthalle in den Fokus der Aufmerksamkeit gestellt werden.

1918 erbaut, orientiert sich die Kunsthalle Bern mit ihrer tempelartigen, klassizistischen Architektur nicht am Funktionalismus des Bauhauses, sondern erinnert mit ihren wohllich wirkenden Innenräumen vielmehr an ein traditio-

nelles, grossbürgerliches Interieur; zur Zeit ihrer Eröffnung war es sogar üblich, Teppiche und Mobiliar in die Räume zu placieren. Die rund fünfzig Werke von achtzehn Künstlern und Künstlerinnen nehmen Bezug auf solche Einrichtungsgegenstände oder auf die konkreten Ausstellungsraumlichkeiten. Aber dennoch bilden die sieben Ausstellungsräume einzelne Zellen und grenzen sich als museale Räume zur Präsentation von Kunst explizit von der Aussenwelt ab.

Verpackte Kunsthalle

Die Arbeiten spielen mit der Spannung zwischen Innen und Aussen, Raum und Inhalt, Alltag und Kunst, skulpturalem Objekt und Möbelstück, Museum und Wohnraum. Kunst, die sich auf Design oder Architektur bezieht oder diese thematisiert, ist in den letzten Jahren wieder salonfähig geworden. Das zyklische Wiederaufnehmen von Themen kann man etwa auch in der Mode oder im Design beobachten. Allerdings scheint die Kunst reflexiver mit diesen Moden umzugehen; das gegenwärtige Interesse an Design und Architektur seitens der Kunst ist Ausdruck eines neu erwachten Bedürfnisses nach einer gewissen Durchlässigkeit zwischen verwandten Disziplinen.

Trotz der äusserlichen Ähnlichkeit und der expliziten Anlehnung an Design-

objekte sind diese Arbeiten Kunst. Aber ab wann wird ein Stuhl zu Kunst? Wie ordnet man solche hybriden Objekte ein? Das Verwischen von Grenzen, wie dies auch die Werke in der Ausstellung «Die Zelle» vorführen, ist auch als bewusste Verunsicherung zu verstehen. Solche Kunst rüttelt an Gewissheiten.

Einer Erschütterung des bürgerlichen Kunstverständnisses muss im Jahr 1968 auch die legendäre Arbeit von Christo und Jeanne-Claude gleichkommen sein. Das Künstlerduo war von Harald Szeemann, dem damaligen Direktor der Kunsthalle Bern, eingeladen worden, an einer Gruppenausstellung zur Feier des 50-jährigen Bestehens der Institution teilzunehmen. Aber statt im Inneren des Museums auszustellen, verpackten sie den Bau mit 2430 Quadratmetern verstärktem Polyäthyl, befestigten die lichtdurchlässige Hülle mit 3050 Metern Nylonseil und schnitten diese vor dem Haupteingang auf, damit die Besucher das Gebäude betreten konnten. Erstmals erhielten die beiden Ausnahmekünstler damit die Gelegenheit, ein ganzes Gebäude zu verhüllen – und das im konservativen Bern!

Diese Aktion steht beispielhaft für den verwegenen Geist und die experimentelle Arbeitsweise von Harald Szeemann. Ein Jahr darauf warf er allerdings das Handtuch und mischte fortan die

der dort entscheidend gewirkt hat

Kunstwelt als freier Kurator auf. Dies zu einer Zeit als diese – notabene ungeschützte – Berufsbezeichnung noch gar nicht existierte; Szeemann sah sich als «geistiger Gastarbeiter», so der Name der Agentur, die er nach seinem Abgang in Bern gründete. Seine zum Theatralischen neigenden Ausstellungen sowie seine umfassende Neugierde auf die unterschiedlichen Bereiche menschlicher Kreativität hinterliessen ihre Spuren und sind bis heute inspirierend.

Nicht zufällig wurde «Live in Your Head. When Attitudes Become Form», die letzte Ausstellung, die er als Direktor der Kunsthalle Bern kuratierte, 2013 neu aufgelegt und in der Fondazione Prada in Venedig gezeigt. Viele der fünfzig Künstler aus der Schweiz und den USA, die Szeemann für diese Schau nach Bern eingeladen hatte, wurden später berühmt, was seine visionäre Sicht beweist.

«Ein Pionier wie wir»

Dass die Kunsthalle Bern im Jubiläumsjahr die wegweisende Arbeit des renommierten Kurators würdigt, ist durchaus sinnig. Die Wanderausstellung «Harald Szeemann – Museum der Obsessionen» (auch das ein Begriff, den Szeemann prägte) kommt im Juni nach Bern. Zuerst wurde sie im Getty Research Institute in Los Angeles gezeigt (siehe NZZ

vom 27.2.18). Dort befindet sich auch das gesamte Archiv von Szeemann. Anlässlich der Schau, die Einblick in sein Leben und Wirken gibt, wird auch ein ganz besonderes Projekt des Berner Charakterkopfs neu gezeigt. Nach der Documenta 5 (1972) konzipierte er die Ausstellung «Grossvater: Ein Pionier wie wir (1974)». Diese war seinem Grossvater Etienne Szeemann gewidmet, der als Friseur Pionierleistungen vollbracht haben soll – und der von seinem Enkel postum prompt den Titel eines Künstlers verliehen bekam.

Nun wird seine Wunderkammer am selben Ort wie anno dazumal, in der Wohnung des Grossvaters an der Gerechtigkeitsgasse in Bern, rekonstruiert. Wohl vom Grossvater hatte Harald Szeemann die Neigung zum Sammeln scheinbar belangloser Gegenstände und Dokumente geerbt. Man muss diese Sammelrage nachträglich als Glücksfall bezeichnen, denn heute erscheinen diese Objekte in einem neuen Licht. Sie sind Zeugen einer kunsthistorisch bedeutenden Wende. Die in Bern ihren Anfang nahm.

Bern, Kunsthalle, «Die Zelle». Bis 6. Mai; «Harald Szeemann – Museum der Obsessionen» 9. Juni bis 2. September; «Grossvater: Ein Pionier wie wir», Gerechtigkeitsgasse 74, Bern, 9. Juni bis 2. September.

Die Zelle — Weisse Wände hinter Gittern

Die erste Ausstellung im Jubiläumsjahr der Kunsthalle Bern zeigt Kunstwerke mit Neigung zum Möbel. Kunstschaffende unterschiedlicher Generationen und Nationen loten Grenzräume aus. Sie sakralisieren teils den Status von Kunstobjekten, teils jenen der Kunsthalle als «weisser Zelle».

Bern — Parallel zur Art Basel findet auf dem Messeareal die Design Miami/Basel statt und an der diesjährigen Art Genève waren einige Zellen für Designobjekte reserviert. Ob Kunstwerk oder Möbelstück, ein beträchtlicher Teil der Gegenstände wird dasselbe Schicksal erfahren und nach Verkauf privaten Wohnraum schmücken. Auch rein anhand ihrer optischen Erscheinung ist nicht immer zu erkennen, ob sie in die Kunst- oder in die Designecke gehören. Beiden gemein ist die häufig minimalistische Formensprache. Dies führt Cosima von Bonin (*1962, Mombasa) mit einem Sessel vor, der aus zwei mit hellem Kuhfell überzogenen Kissen besteht. Ihre Quaderform und die Ausrichtung mit der Kante zur Wand erinnern sofort an die specific objects Donald Judds – der ja umstrittenerweise auch Möbel entwarf. Passend trägt das Werk den Titel «Reference Hell #1 (YSL Fauteuil)». Um als benutzbares Möbel zu funktionieren, hängt die Halterung der Kissen allerdings einige Zentimeter zu weit oben.

Andere Exponate muten wohntechnisch gesehen weniger dysfunktional an. So sorgen die Lampe von Manuel Burgener (*1978, Thun) in ihrer Stehtischoptik und die (fixe) Heizung neben dem «Fauteuil» für Wohnzimmerambiente. Ihre Nähe zum Möbel wird unterstrichen dadurch, dass eine ähnliche Leuchte im nächsten Raum in anderem Arrangement erneut auftritt. Weiter steigert sich diese Verwandtschaft in den hängenden Glühbirnen Joseph Zehrer (*1954, Perbing), die andernorts das Museumscafé erhellen. Beat Frank (*1949, Bern) schliesslich verkauft Objekte sowohl als Möbel als auch als Kunstwerk. In der Ausstellung wird auf Stühle um seine Tische aus modularen Elementen verzichtet, wodurch der Fokus auf den ausgeklügelten Formen liegt. Trotz häufigem Einsatz von industriellen Materialien und den bekannten wohnlich hellen Grautönen stellt sich die Frage somit nicht wirklich, ob es sich bei den gezeigten Werken um Kunst oder um Design handelt.

Dazu trägt freilich auch der Status der Kunsthalle als «weisser Zelle» («White Cube» im Originaltext von Brian O'Doherty) bei. Die friesartige Hängung im Hauptraum und ein Gebetsstuhl im Untergeschoss spielen auf die Wahrnehmung als heilige Hallen an. Mit einem ortsspezifischen Werk lenkt Burgener den Blick auf die ornamentalen Deckenfenster und weist darauf hin, dass die Kunsthalle architektonisch nur bedingt einer neutralen weissen Zelle entspricht. Ein weiteres Element dieser Art sind die seit jeher vergitterten Fenster, hinter denen die Kunsthalle – bei aller Freiheit einer weissen Zelle – stets mit gewissen Erwartungen konfrontiert ist. Irène Unholz

→ «Die Zelle», Kunsthalle Bern, bis 6.5. ↗ www.kunsthalle-bern.ch

Wo die Kunst wohnt

Die Ausstellung «Die Zelle» in der Kunsthalle zeigt Einrichtungsgegenstände ohne praktischen Nutzen. Denn dafür wären sie zu schade.

Martin Bieri

Nicht jede Ausstellung im Jubiläumsjahr sei eine Jubiläumsausstellung, sagt Valérie Knoll, Direktorin der Kunsthalle, aber jede setze sich bewusst in ein Verhältnis zur Geschichte des Hauses. «Die Zelle» zeigt das exemplarisch. 17 Künstlerinnen und Künstler, lokale wie internationale, zeigen Objekte, die die weisse Zelle, den White Cube Kunsthalle, möblieren.

Möblieren? Zur Zeit der Gründung des Hauses hätte man diese Werke, die es damals als Kunst gerade erst zu geben begann, noch als Plastik, als Skulpturen bezeichnet. Vielleicht sollte man das einfach wieder tun. Nichts weniger als eine Skulptur ist zum Beispiel Manuel Burgeners grosse Plexiglasröhre, die scheinbar nur durch die Kraft einer Vakuumpumpe stabil gehalten wird. Oder seine ätherischen Glas- und Lichtmöbel. Oder die Gipsfriese von Anita Leisz. Oder die seltsam sprechenden Wickeltische mit Terrazzobodenplatten von Nicole Wermers. Und trotzdem ist «möblieren» kein unstatthafter Ausdruck für das, was diese Skulpturen tun. Denn der White Cube, das ist der Ort, wo die Kunst drin wohnt.

Herzschlag der Nekropole

Der Begriff «White Cube» wurde 1976 von dem Künstler und Theoretiker Brian O'Doherty in die Diskussion eingeführt. Weiss neutral, leer, so sehen Ausstellungsräume aus: «Etwas von der Heiligkeit der Kirche, etwas von der Gemessenheit des Gerichtssaals, etwas vom Geheimnis des Forschungslabors.» Die scharfe deutsche Übersetzung «weisse Zelle» entspricht der kritischen Haltung, die O'Doherty einnahm: «Wo ist das Leben?», fragte er sich, angestachelt von einer Bemerkung seines Freundes Marcel Duchamp, Museen seien Nekropolen toter Kunst, sobald man Kunst aufhänge, sterbe sie. Um ihn zu widerlegen, zeichnete O'Doherty Duchamps Herzschlag auf, nannte das Elektrokardiogramm «Portrait of Marcel Duchamp» und brachte es auf

den Friedhof, das heisst, er stellte es aus.

Früher, als Kunst noch einen Rahmen hatte, konnte man sie noch dicht an dicht hängen, jedes Bild war für sich allein ein illusionistisches Fenster nach woanders. Als aber in der Moderne die Bilder selbst zum Thema ebendieser Bilder wurden, drängten sie aus dem Rahmen hinaus und verlangten immer mehr Platz. Im 20. Jahrhundert sprengten die Bilder und all die Werke, die an ihre Stelle traten – Objekte, Konzepte, Körper –, jede Grenze. Der Raum war zum Rahmen geworden.

Provisorischer Anfang

Museen, Kunsthallen, Galerien und Offspaces markieren institutionell und ideell die Stelle, an der Kunst zu finden ist. Das ist das Paradox des White Cube: Er isoliert die Kunst vom sozialen Kontext und bildet durch diese absolute Kontextlosigkeit genau den Zusammenhang, den Kunst zu Kunst macht. Sie befindet sich in einer Art Vorhölle der Ereignislosigkeit, und das Einzige, womit sie sich beschäftigen kann, ist sie selbst. Man könnte also sagen, der White Cube, als Raum und als Symbol, sei das Resultat der Kunst der Moderne.

Die Kunsthalle Bern befindet sich in dieser Hinsicht nun ziemlich genau zwischen Stuhl und Bank. Aussen ein strenger Tempel, innen mit einer leichten, eleganten Art-Deco-Bürgerlichkeit versehen, steht das Haus noch in Kontakt mit einer Vergangenheit, in der Kunst in eine irdische und überirdische Ordnung eingebettet zu sein schien. Nur ein Jahr vor der Gründung des epochemachenden Bauhauses eröffnet, hält sich das Haus

Der Raum ist zum Rahmen geworden.

aber auch eine andere Zukunft offen. 1930 schreibt der Maler Leo Steck: «Die Farbentimmung der einzelnen Säle ist einzig der Zweckbestimmung angepasst. Die discreet

gehaltene farbige Stoffbespannung als wirksamstes Mittel, den Werken der Malerei und Plastik volle Geltung zu verschaffen. Die gewählten Farbtöne haben noch provisorischen Charakter. Die ersten Ausstellungen sollen für die definitiven Farben die Wege weisen.» Das zu einer Zeit, als man sich noch nicht scheute, Stühle und Bänke in die Ausstellungsräume zu stellen. Wohl in den 50er-, vielleicht erst in den 60er-Jahren wurde aus der Kunsthalle ein White Cube, kein perfekter allerdings, die Lichtführung verleiht noch heute jedem Raum eine eigene Stimmung.

Im White Cube eingerichtet

Doch in die «Die Zelle» geht es nicht um schöner Wohnen. Um schöner Leben allerdings schon. Gleichzeitig mit der Gründung der Kunsthalle wurde immerhin die politische Kunst neu erfunden. Erst in Russland, dann in Holland, in Zürich, am Bauhaus und dann in ganz Europa entwickelten die Konstruktivistischen Kunst für ein wissenschaftlich-technisches Zeitalter. Neue Formen nach Gesetzen, die sie sich selbst gaben. Und das Gleiche versuchten sie mit den Menschen, der ganzen Gesellschaft eigentlich. «Die Zelle» zeigt deutlich Spuren von diesen Anläufen, die Kunst in die Gesellschaft zu tragen. Während Park McArthur fotografisch die Unmenschlichkeit des Praktischen vorführt, beschreiben Heimo Zobernigs Regale und Beat Franks Tische präzise Verhältnisse von Menschen zu Dingen, den Zusammenhang von materiellen Formen und sozialen Effekten. Denn das zeigt uns die «Die Zelle»: was für Menschen sich in diesem White Cube eingerichtet haben, zu wem wir in den letzten hundert Jahren geworden sind.

Kunsthalle Bern: Die Zelle, bis 6. Mai 2018

Bolero trifft VALÉRIE KNOLL

Die Direktorin der Kunst- halle Bern hat keine Angst vor langen Schatten.



SKULPTUR ODER
MÖBELSTÜCK
Ausstellungsansicht aus
«Die Zelle», 2018.

Sie ist die Nummer dreizehn und zugleich die Nummer eins. Die erste Frau in hundert Jahren, die der Kunsthalle Bern vorsteht. Würde Zeit, findet nicht nur sie. Valérie Knoll ist seit 2015 die Direktorin des Kunsttempels. Draussen empfangen den Besucher Säulen, drinnen wähnt man sich in einer grossbürgerlichen Wohnung mit Parkett und Heizkörpern. Dieser Ort atmet Geschichte. Radikale Ausstellungen fanden hier statt, die so manchen Bürger in Rage und Bern auf die Weltkarte der Kunstgeschichte brachten. Das war in den Sechzigerjahren, als Harald Szeemann Kurator war und das propere Bern aufmischte. Man kippte ihm Wagenladungen Mist vors Haus. Er avancierte zum Mass seiner Profession.

An diesem Morgen ist der Frühling auf Stippvisite an der Aare, die Sonne bescheint diesen Ort der langen Schatten. Vor denen die 39-jährige Knoll nicht zurückschreckt. Sich mit ihren Vorgängern zu vergleichen fällt ihr nicht ein, vom Bessermachen will sie nichts hören. Sie sagt: «Jede Zeit hat

ihren Stil. Und die Zeiten waren damals andere. Gerade jetzt eröffnen sich am Anfang einer neuen Epoche ungeahnte Möglichkeiten, welche die Erfindung veränderter Strategien erfordern.» An Knoll ist so gar kein Schnickschnack. Nicht an dem, was sie sagt, nicht an dem, was sie trägt. Am auffälligsten sind die Schuhe aus schwarz-weissem Lack. Beim Nachdenken drückt sie die Zunge gegen die Schneidezähne. Einen Schweizer Akzent hört man nicht. Die gebürtige Baslerin lebte fünf Jahre in Hamburg. Noch heute fliegt sie ein Mal im Monat nach Deutschland. Der Liebe wegen. Mehr will sie dazu nicht sagen. Knoll ist viel unterwegs, schätzt das Zurückkommen. Und doch: «Ich mag Grossstädte. Hier fehlt mir manchmal das Anonyme, das Schmutzige.» Vor ihrer Station in Bern kuratiert sie Ausstellungen in Galerien und schreibt für das New Yorker Kunstmagazin «Artforum International». Sie aber will näher ran, näher an den Künstler, näher ans Werk. 2010 übernimmt sie die Leitung des Kunstvereins Lüneburg und wird Co-Leiterin der dortigen Halle für Kunst. «Lüneburg ist halb so gross wie Bern. Es gibt wenig finanzielle Mittel und keiner interessiert sich für zeitgenössische Kunst. Das Karge war eine gute Schule.» Trotzdem sei es ihnen gelungen, von der Peripherie aus erfolgreich um internationale Aufmerksamkeit zu buhlen. Knoll weiss, was sie kann.

Als Direktorin der Kunsthalle Bern hat sie ebenfalls kein einfaches Erbe übernommen. Ihre Vorgänger standen mal weniger, mal mehr in der Kritik. Knoll nimmt einen Schluck Kaffee. Das habe ja durchaus etwas Positives. «Wenn alles gut, freundlich und lieb ist, ist es langweilig. Kunst darf nerven und manchmal auch etwas wehtun. Es sol-

len gar nicht immer alle aus einer Ausstellung kommen und sagen: «Ach das war aber wieder interessant.» Alles immer richtig zu machen, langweilt mich.»

Knoll macht ein internationales Programm, zeigt viele jüngere Künstler. Sie setzt auf Veranstaltungen, auf Vorträge, Filmvorführungen, Gespräche. Es gehe bei ihrem Job ja auch darum, neues Publikum zu gewinnen, neben dem, das schon seit Jahrzehnten kommt. «Viele Leute haben einen engen Bezug zum Haus. Da gibt es eine Geschichte, eine Erinnerung. Das ist wichtig, mit zu viel Erinnerung kommt man aber nicht in die Zukunft.» Unter Druck setzt sie die Historie der Kunststätte nicht: «Szeemann war eine Ausnahmefigur. Die gibt es nur ein Mal pro Jahrhundert. Gesellschaftlich befinden wir uns derzeit mitten in einer grundlegenden Umwälzung. Sie zeigt sich anders als Ende der Sechzigerjahre. Auch tasten wir uns eher an diese neue Welt heran und staunen, als dass wir behaupten zu wissen, wie es zukünftig zu sein hat. Mir kommt es entgegen, im Jetzt zu leben.» Und doch, die im Juni eröffnenden Jubiläumsausstellungen drehen sich um den berühmtesten Kurator Harald Szeemann. Die Kunsthalle zeigt Archivmaterial, Kunstwerke, Filmaufnahmen. Der andere Teil der Schau rekonstruiert eine wenig bekannte Ausstellung, die Szeemann seinem Grossvater widmete. Die Schau verbindet Privatgeschichte und Zeitgeschehen und wird in der Wohnung gezeigt, in der sie schon 1974 stattfand. Sie liegt über dem Restaurant Café du Commerce, in das auch Knoll immer geht. Hier speisten schon ihre Vorgänger gern. Manches bleibt dann eben doch beim Alten.

Die Parallelausstellungen «Harald Szeemann
Museum der Obsessionen» und
«Grossvater: Ein Pionier wie wir» laufen vom
9. Juni bis 2. September.

Harald Szeemann: MUSEUM DER OBSESSIONEN



Harald Szeemann: *Museum der Obsessionen*, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Foto: Gunnar Meier

9. Juni – 2. September 2018

Diese Ausstellung wurde vom Getty Research Institute, Los Angeles, in Kooperation mit der Kunsthalle Bern organisiert.

Kuratiert von Glenn Phillips und Philipp Kaiser
in Zusammenarbeit mit Doris Chon und Pietro Rigolo.

Weitere Stationen der Ausstellung sind
die Kunsthalle Düsseldorf und das Castello di Rivoli, Turin.

Zum hundertjährigen Jubiläum spannen wir einen Bogen zwischen dem Vergangenen und dem Jetzt. Es bedarf des Blicks in die eigene Geschichte, um sich in die Zukunft zu bewegen. In der Kunsthalle Bern fanden bahnbrechende Ausstellungen statt, die massgebend veränderten, wie Ausstellungsformate gedacht und kuratorische Programme entwickelt werden können. Die Kunsthalle Bern ist die Wiege des Modells vom Autor-Kurator, der Autorin-Kuratorin, der oder die eine „Erzählung“ entwickelt. In der Kunsthalle ist diese Entwicklung alles andere als abgeschlossen, sie schreibt sich laufend fort, entlang der sich wandelnden Generationen, Parameter und Wertevorstellungen.

In der Jahresmitte widmen wir uns einer der bekanntesten Ären der Kunsthalle, der Zeit, in der sie gerade fünfzig Jahre alt geworden war. Gesellschaftlich war die Zeit um die Aufstände von 1968 ein Moment in der Geschichte, in dessen Fahrtwind neue Modelle entstehen konnten. Vor diesem Hintergrund lenkte von 1961 bis 1969 der in Bern geborene Harald Szeemann (1933–2005) als Direktor der Kunsthalle das Ausstellungsmachen in völlig neue Bahnen und erfand an diesem Ort wegweisende Modelle des Kuratorischen. Mit Ausstellungen wie *Science Fiction* (1968) oder seinem revolutionären Projekt *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (1969) schrieb er sich tief in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ein und katapultierte die Kunsthalle Bern in eine Dimension der weltweiten Aufmerksamkeit. Später, als Leiter der *documenta 5* (1972) und dann als freischaffender Kurator mit seiner „Agentur für geistige Gastarbeit“ und seiner Vision eines „Museums der Obsessionen“ entwarf Szeemann weitere Ausstellungen, die seinen Ruf als Erfinder des zeitgenössischen Kurators festigten.

2011 erwarb das Getty Research Institute (GRI) in Los Angeles den immen-

sen Nachlass des Ausstellungsmachers und obsessiven Sammlers, der im Tessin seinen Lebens- und Arbeitsort gefunden hatte. In der Fabbrica Rosa in Maggia hatte er sein Büro, hier archivierte er auf 2700 qm seine Arbeits- und Recherchematerialien. Das GRI arbeitete in einem äusserst aufwendigen Katalogisierungsprozess das fünf Jahrzehnte umspannende Konvolut an Korrespondenz, Objekten und Publikationen auf, die Szeemanns intellektuellen Kosmos, seine Recherchen, Pläne und Projekte und seine weltweiten Netzwerke dokumentieren. Um einem grossem Publikum zum ersten Mal das Schaffen des Kurators vorzustellen, zeigte das GRI im Februar dieses Jahres zwei miteinander verbundene Ausstellungen in Los Angeles. Im GRI die Ausstellung *Harald Szeemann: Museum der Obsessionen* sowie im Institute of Contemporary Art (ICA) die Re-Inszenierung der Wohnungsausstellung *Grossvater: Ein Pionier wie wir* (1974), eine der persönlichsten, aber auch radikalsten Ausstellungen von Szeemann.

Als Wanderausstellungen geplant, beginnt die weitere Route in der Kunsthalle Bern, jenem Ort, an dem Szeemanns Karriere ihren Anfang nahm und wo retrospektiv auch der Nukleus seines späteren Schaffens angelegt war.

Harald Szeemann: Museum der Obsessionen nähert sich dem Schaffen des Kurators anhand der für ihn zentralen Themenfelder: „Avantgarden“ blickt auf die Künstler seiner Generation und sein Interesse an radikalen Pionieren des frühen 20. Jahrhunderts, es umfasst seine Berner Zeit, seine Beschäftigung mit Happening und Fluxus und die *documenta 5*. „Utopien und Visionäre“ beschäftigt sich mit der Ausstellungstrilogie *Junggesellenmaschinen*, *Monte Verità* und *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*, in der er nach neuen Lesarten der Moderne anhand der Geschichte radikaler und alternativer politischer Bewe-

gungen, utopischer Ideen und mystischer Weltanschauungen suchte. Der Teil „Geografien“ greift Szeemanns schweizerische Identität auf, sein lebenslanges Interesse am Reisen und später an Ausstellungen über nationale und regionale Identitäten.

In Bern freuen wir uns zudem besonders, die Grossvater-Ausstellung an ihrem originalen Ort, in der Wohnung in der Gerechtigkeitsgasse 74, zeigen zu können.

Die Ausstellung *Grossvater: Ein Pionier wie wir* kuratierte Szeemann 1974, nach der Grossschau d5, in seiner ehemaligen Wohnung über dem Café du Commerce. Es handelte sich zugleich um die erste Ausstellung der Galerie Toni Gerber am neuen Standort. Szeemann widmete die Schau seinem Grossvater, Etienne Szeemann, einem berühmten Coiffeur, der an Königshäuser bestellt wurde und einen Dauerwellenautomaten erfand. Harald Szeemann

inszenierte minutiös über 1200 Gegenstände aus dem Nachlass des ungarischen Migranten. Er stellte den Anschein einer rekonstruierten Wohnung als Rahmen für eine Erzählung der Lebensgeschichte seines Vorfahren her, mit dem er sich über das im Titel aufgerufene Lebensgefühl des Pioniers verbunden fühlte. In das faszinierende Arrangement webte Szeemann die Erzählung einer Lebensgeschichte ein und liess die Interieur-Installation zur Biografie werden. Mit der Ausstellung erfand er auf verschiedenen Ebenen Möglichkeiten, wie durch Dinge im Raum eine Geschichte vermittelt werden kann. Für Szeemann bedeutete die Einrichtung dieser Ausstellung eine zentrale Lehrzeit, in der er ein noch grösseres Verständnis für die bühnenhafte Inszenierung von Details entwickelte.

Text: Valérie Knoll

Veranstaltungen

—Vortrag von Beatrice von Bismarck
(Kunsthistorikerin, Kuratorin, Leipzig)

When Attitudes Become Profession

Harald Szeemanns selbstreferenzielle Praxis

29. Juni

—Vortrag von Roman Kurzmeyer

(Kurator Sammlung Ricola, Dozent Institut Kunst HGK, Basel)

Über das Zeigen bei Harald Szeemann

10. August



Harald Szeemann: *Museum der Obsessionen*, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Foto: Gunnar Meier



Harald Szeemann: *Museum der Obsessionen*, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Foto: Gunnar Meier



Harald Szeemann: *Museum der Obsessionen*, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Foto: Gunnar Meier

Harald Szeemann
GROSSVATER: EIN PIONIER WIE WIR



Grossvater: Ein Pionier wie wir, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Gerechtigkeitsgasse 74, Bern. Foto: Gunnar Meier

9. Juni – 2. September 2018

Die Ausstellung wurde an ihrem originalen Ort, in der Wohnung in der Gerechtigkeitsgasse 74 in Bern, gezeigt.

Diese Ausstellung wurde vom Getty Research Institute, Los Angeles, in Kooperation mit der Kunsthalle Bern organisiert. Kuratiert von Glenn Phillips und Philipp Kaiser in Zusammenarbeit mit Doris Chon und Pietro Rigolo.

Weitere Stationen der Ausstellung sind die Kunsthalle Düsseldorf, das Castello di Rivoli, Turin sowie das Swiss Institute, New York.



Grossvater: Ein Pionier wie wir, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Gerechtigkeitsgasse 74, Bern. Foto: Gunnar Meier



Grossvater: Ein Pionier wie wir, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Gerechtigkeitsgasse 74, Bern. Foto: Gunnar Meier

his grandchildren. He came to every exhibition that Dr. Harry (as my grandmother called me) put on at the Kunsthalle. In his best threads, kissing the ladies' hands, he was the doyen of the vernissage.

When visiting memorials or making exhibitions there was always one question that fascinated me: Can life be (artificially) reconstituted from objects? A one-to-one reconstruction of the apartment wouldn't have done it. Grandfather's idiosyncratic sense of order needed to be broken down for display. The salient points of the exhibition are as follows: Family tree, Grandmother, Roots in the Austro-Hungarian empire, Bern and Switzerland, Professional life (apprenticeship, journeyman years, his own establishments, printed matter, gatherings, and honors), Grandfather's relationship with money, Role models, Grandparents' apartment, Grandfather's contribution to the triumph of beauty, What others have said.



It's a happy coincidence that Toni Gerber is taking on my old apartment as he celebrates the tenth anniversary of his gallery with this exhibition for a centenarian. I've been schlepping my grandfather's worldly possessions around for two years and between three buildings to install them here at Toni Gerber, my last Bernese residence. The result is an homage to a man who came to Bern, mounted by one who's now leaving it.

A grandfather exists beyond death in the conversations we have about him and in the stories he told that we continue to tell. In this case it's an exhibition, for he often told his own story and even committed it to writing for posterity. It's all there, and you too ought to know what snake fat's good for, how to toss a gugelhupf out of a train window, how to react when jealous competitors brick up the door of your shop in the night, and what ethics are: "I've been through some very dark times too, but I thank my dear GOD for health and good guidance. He never let me do anything bad. But how did you know, Herr Szeemann, whether you were doing good or bad? It's not something I can really explain. There were times when I'd feel at ease, when I was doing something good, and times when I'd feel ill at ease, when I was about to do something bad. That's really all I can say about it. I follow my feelings."

Harald Szeemann

Photos: Balthazar Burkhard

Translation by Jonathan Blower. © J. Paul Getty Trust

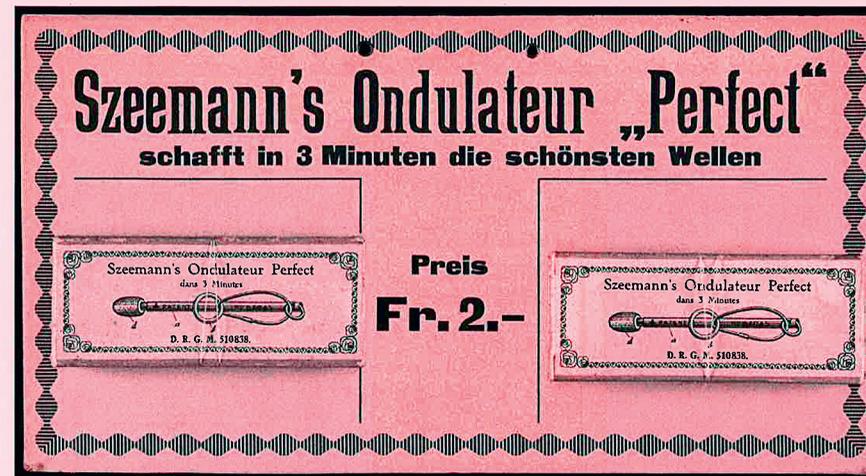
GRANDFATHER: A Pioneer Like Us



Grandfather, 1968

Shortly after the Second World War, I was on vacation at the Untersee. The Swiss lakes are rarely without their rainy days, and I spent them combing through a huge pile of magazines, mainly the Schweizer Spiegel. During the war, as part of the spiritual defense of the country and as a diversion for border guards who were cut off from the outside world and condemned to inactivity, this particular magazine had published a series of real-life adventures as experienced and told by real Swiss people. I still remember Friedrich Glauser's tales from the foreign legion and, most of all, the life story of Captain Heinzelmännchen from Bern, who navigated the high seas on his barge, generally carrying ambiguous cargoes, unambiguously scuppering Armenian corpses in the Bosphorus, never omitting to collect postage stamps wherever he went, and ultimately settling down to open a philatelist's shop in Bern. And so it was only right that, having read my grandfather's memoirs (the first draft was written when he was eighty-nine), I advised him to send them to the Schweizer Spiegel, though nothing came of it until his ninety-fifth birthday, when just "his journeyman years" appeared in the Schweizerische-Coiffeurmeister Zeitung.

Hungarian by birth (born in Diósd in 1873, died in Bern in 1971), he wrote the way he lived: important things large, the rest small. "The best life," he used to say, "starts and ends with God." His contained a wealth of stories; no great adventures, but plenty to suggest that this self-made master hairstylist had lived a full life. As short as Napoleon and at once decent, charming, stubborn, and obstinate, he boxed his way through life, an uncompromising stylist who never shied away from industrial espionage, watching through the keyhole as the famous Marcel Curling Irons were demonstrated in Vienna, inventing coloring combs, devising the first permanent wave machine, hooking hairpieces

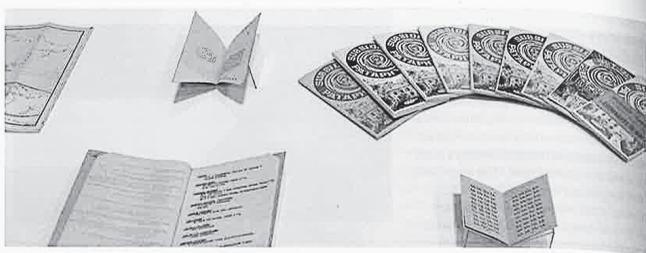


HARALD SZEEMANN
Kunsthalle Bern & 74
Gerechtigkeitsgasse,
Bern, Switzerland

'Can life be (artificially) reconstructed from objects?' Harald Szeemann asked this in a typewritten leaflet accompanying 'Grandfather: A Pioneer Like Us' (1974), perhaps his smallest, strangest and most personal exhibition. Exhausted by the controversies of overseeing documenta 5 in 1972, the Swiss curator set about organizing an exhibition-portrait of his paternal grandfather, a noted Hungarian hairdresser. Comprising some 1,200 items, it was presented in Szeemann's own apartment in Bern, the city where he grew up, made his name and soon after left. He spent two months installing these inherited photos and contraptions, trying to give shape to a life. 'Grandfather' was recently reconstructed in its original location at 74 Gerechtigkeitsgasse as part of 'Harald Szeemann: Museum of Obsessions', curated by Philipp Kaiser and Glenn Phillips. As Phillips writes in the indispensable catalogue, the 1974 exhibition 'has served as both a fantasy and a symbol of curating in its purest form – exhibition-making as a creative act, curating for curating's sake'. This philosophy remains central to the legend of Szeemann as the grandfather of contemporary curating or, as Hans Ulrich Obrist once remarked, 'more conjuror than curator'.

'Museum of Obsessions' is the culmination of a six-year undertaking by the Getty Research Institute (GRI) in Los Angeles. When, in 2011, the GRI acquired the contents of Fabbrica Rosa, a former factory in the Italian canton of Switzerland that served as Szeemann's HQ until his death in 2005, their researchers were confronted with roomfuls of correspondence and hand-drawn exhibition layouts, along with 22,000 artist files and 26,000 books. The scale of this trove is almost mythic, befitting of a man whose towering reputation can sometimes obscure the details of his achievements.

Kunsthalle Bern is the second stop for 'Museum of Obsessions', which began in Los Angeles and will travel to Düsseldorf, Turin and New York. Neatly coinciding with the kunsthalle's centenary, the occasion has been positioned as a celebration of Bern as the birthplace of the independent curator-as-auteur. This is true, albeit in a backhanded way: Szeemann resigned from Kunsthalle Bern in 1969 in the wake of scandals around 'When Attitudes Become Form' (1969). Only then did he become the paradigmatic nomadic free-lancer, going on to author (his preferred term) more than 150 exhibitions and biennials around the world. Szeemann

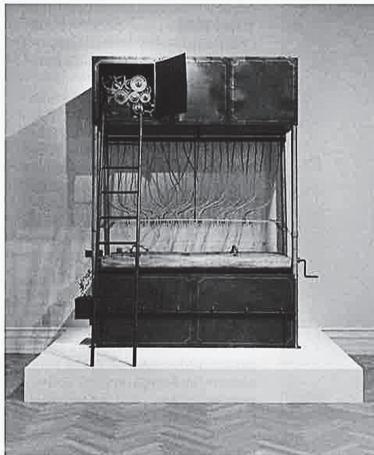


initially labelled his activities the *Agentur für geistige Gastarbeit* (typically translated as 'Agency for Spiritual Guest Labour'), but this virtual agency soon grew into the Museum of Obsessions, an ever-expanding collection that included both Fabbrica Rosa and what Phillips calls a 'mental laboratory that encompassed all his interests'.

The presentation at Kunsthalle Bern fillets all of this into several thematic and loosely chronological sections. The opening two rooms address Szeemann's ground-breaking first decade, from taking over the kunsthalle in 1961 at the age of 28 to documenta 5. The following galleries, titled 'Utopias and Visionaries', explore what he did next: a magisterial trio of exhibitions from 1975-83 that explored turn-of-the-century outliers, alternative communities, revolution and uncredentialed creativity. Finally, the downstairs galleries, 'Geographies', consider – in an abbreviated way – Szeemann's keen internationalism alongside his Swiss identity, via his late run of nation exhibitions, from 'Visionary Switzerland' (1992) to 'Visionary Belgium' (2005).

This page
'Harald Szeemann: Museum of Obsessions', 2018, exhibition views, Kunsthalle Bern

Opposite page
'Mademoiselle', 2018, exhibition view



Presenting archival displays, slideshows, commissioned video interviews and various artworks, 'Museum of Obsessions' tracks Szeemann's uncompromising process, voluminous correspondence and increasingly cosmic thinking. A number of tendencies come into focus, including his preference for reconstructing models of buildings and environments that were lost or may never have existed. Several are included, such as the 'sculptural visualisation' of a torture device from a short story by Franz Kafka, which Szeemann commissioned for his 1975 exhibition 'The Bachelor Machines'. Despite showing thousands of artists during his career, Szeemann remained remarkably faithful to his 'foundational artists', principally Hugo Ball, Joseph Beuys, Marcel Duchamp and Alfred Jarry. (You cannot help but notice that, with a few exceptions, he paid little sustained attention to women or artists of colour.) In certain respects, Szeemann resembled the solitary visionaries whose lives and works he championed. In her catalogue essay, Carolyn Christov-Bakargiev argues that he was the *doppelgänger* of the reclusive Armand Schulthess, a near-neighbour who spent years inscribing thousands of cans and pieces of wood to build an outdoor encyclopaedia. If Szeemann had a theme, this exhibition suggests, it was obsessions – both his own and those of the obsessives to whom he was drawn.

One of the signal successes of this show is its restraint, a sense of balance that brings Szeemann's omnivorous practice into sharper definition. However, the selection skews heavily towards the first half of Szeemann's career. His sculpture shows of the 1980s and biennials of the '90s are almost completely passed over, suggesting a possible sequel to 'Museum of Obsessions'. Perhaps it was quixotic to contain this protean life and work into a single exhibition. As a 1973 letter to Szeemann, written by Carl Andre in all-caps, concludes: 'I have for a long time thought that your problem [...] is that art is an activity inadequate to the enormity of your ambition – I mean this fraternally – be well.'

Sam Thorne

Dans une passionnante exposition d'archives, la Kunsthalle de Berne rend hommage à Harald Szeemann, commissaire révolutionnaire

WHEN HARRY MET ART



La Kunsthalle emballée par Christo et Jeanne-Claude, en 1968. THE GETTY RESEARCH INSTITUTE/CHRISTO/PHOTO: BALTHASAR BURKHARD

L'exposition comme œuvre d'art. Pour ajouter une couche. Szeemann décide d'inclure cette prise de position critique dans le catalogue de la manifestation.

Dans «When Attitudes...», Harry, comme il se fait appeler, montre plusieurs pièces directement réalisées dans les espaces bernois. Richard Serra projette par exemple 230 kilos de plomb fondu contre paroi et sol, alors que Lawrence Weiner découpe un mur permanent – difficile de faire plus *in situ*. Robert Morris, pour sa part, emplit des matières imbibées de pétrole.

La Kunsthalle – version 2018 – rémémoré l'événement par des vues des installations et autres instructions, dessins préparatoires ou lettres. Par exemple celle où Walter de Maria explore son œuvre, en l'occurrence un téléphone en bakélite posé par terre, que le futur géant du Land Art est sus-

ceptible d'appeler à tout moment depuis les États-Unis. Totalement hors du commun, l'exposition suscite un tollé. Szeemann démissionne et fonde son *Agentur für geistige Gastarbeit* (agence pour salonniers intellectuels/spirituels), une

Avec Szeemann, le commissaire devient chef d'orchestre autant que meta-artiste

référence à son statut de petit-fils d'immigré hongrois autant qu'à la politique migratoire helvétique. Plus tard, il s'invente un «Musée des obsessions» – c'est aussi le titre de l'expo bernoise – structure rassemblant les archives de

ses centaines d'accrochages autant que paysage mental où virevoltent ses innombrables idées.

Il travaille en freelance, imagine «Happening et Fluxus» à Cologne (1970), puis s'en va diriger la documenta 5 à Kassel, pour une exposition aujourd'hui considérée comme l'une des plus importantes des années 1970. Des croquis, lettres et autres photos de Balthasar Burkhard ressuscitent le parcours, tout comme un télégramme invitant Nixon, Mao Tse-toung et la reine d'Angleterre à venir à Kassel; ou une carte postale de Carl Andre annonçant sa non-participation à l'événement.

Passant sans problème du colossal à l'anecdotique, Harald Szeemann consacre ensuite une exposition à son grand-père Étienne. Un portrait émouvant ou le cofacteur-perruquier – et inventeur d'une machine à permanentes – est raconté par les objets qui

l'ont défini et accompagné. La proposition a été remontée pour le centenaire de la Kunsthalle: elle est à visiter dans l'ancien appartement du commissaire, en vieille ville.

Bye bye archives

Par une multitude de documents, la Kunsthalle raconte encore une trilogie d'expositions ayant parcouru l'Europe dans les années 1970 et 1980, sur l'esthétique de la machine, la communauté créative de Monte Verità ou la «Tendance vers l'œuvre d'art totale (Gesamtkunstwerk)», les utopies européennes depuis 1800. Pour le moins ambitieux, ce dernier projet faisait converser John Cage, Kandinsky et autre Rudolf Steiner.

Enfin, un dernier chapitre s'intéresse à l'identité suisse telle que perçue ou vécue par Szeemann. On y voit ses passeports ou abonnements généraux – le sésame ne coûtait que 1320 francs en 1974 –, tout comme une lettre où sa mère regrette de le voir «lumer comme avant». Le parcours s'arrête dans le deuxième moitié des années 1990, alors que Szeemann collabore régulièrement avec la Kunsthaus de Zurich: il n'aborde donc pas les deux Biennales de Venise signées Harry (1999 et 2001), pas plus que sa grande réflexion sur l'argent pour Expo.02.

«Musée des obsessions» est organisé par the Getty Research Institute de Los Angeles, en collaboration avec la Kunsthalle. Et pour cause: la grande institution californienne a racheté l'entier des archives Szeemann, avec un millier de boîtes de correspondance, d'innombrables documents de recherche, 36 000 photos et 28 000 livres. Le tout était entreposé sur 2700 m² carrés à la Fabbrica Rosa, à Tegna, lieu de travail du commissaire. *Le Courrier* s'en était ému en 2011: ni la Confédération, ni le canton du Tessin n'ont souhaité reprendre ce trésor inestimable, malgré des conditions avantageuses proposées par la famille après la mort du curateur. |

Kunsthalle, 1 Helvetiaplatz (ainsi qu'au 74, Gerechtigkeitsgasse), Berne, jusqu'au 2 septembre, kunsthalle-bern.ch

Mad Man zieht in Hollywood ins Museum

Ein Kurator wird zum Superstar stilisiert: In Los Angeles und nicht in Kassel sind die legendären Ausstellungen Harald Szeemanns sehr amerikanisch in täuschend echten Set-Designs nachgestellt worden.

I LOS ANGELES, im März hr 50. Jubiläum bringt die Geschichtsschreibung der 68er Revolution unter aktuellem Druck. Können die Errungenschaften, die auf institutioneller, habitueller und politischer Ebene durch die Studentenrevolte, die Friedensbewegung oder die sexuelle Revolution erreicht wurden, in einer

Kontinuitätsgeschichte bis heute erzählt werden? Sind sie in der Logik einer Hochzeit revolutionärer Energien und ihrem Verfall zu fassen? Oder darf in sehnsuchtsvoller Nostalgie geschwelgt werden? Diese Fragen sind nicht nur relevant für die Geschichts- und Kulturwissenschaften, denen aktuell vorgeworfen

wird, mit schallendem Diskursgeklänge eine intellektuelle Elite gebildet zu haben, die reale Probleme von wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Ungleichheit außer Acht ließ. Auch das Ausstellungswesen und die Kunstgeschichtsschreibung der sechziger und siebziger Jahre müssen sich Fragen der Historiographie stellen: Welche jüngere Kunstgeschichte des Aufbruchs und der Revolutionen wollen wir schreiben?

Diese dringenden Fragen begleiten den Besuch zweier aktueller Ausstellungen im Getty Research Institute und im Institute of Contemporary Art in Los Angeles zum großen Archiv-Fall der jüngeren Kunstgeschichte: „Harald Szeemann: Museum of Obsessions“ und „Grandfather: A Pioneer Like Us“. Die beiden Ausstellungen schöpfen ihre Objekte aus dem Archiv des 2005 verstorbenen Kurators Harald Szeemann, das nach einem Wettlauf der Institutionen um seinen Beheimatungs-ort (Kassel oder Los Angeles) von Szeemanns Frau Ingeborg Lüscher und seiner Tochter Una Szeemann 2011 an das Getty Research Institute gegeben wurde. Die siebenjährige Bearbeitung des Szeemann-Nachlasses durch ein mehrköpfiges Team, das sich den 600 Regalmeter heterogener Materialien aus seinem Tessiner Privathaus widmete, brachte nicht nur neue Fragen zur Geschichte des Kuratierens und zur Rolle des Kurators auf den Plan. Die Erschließung fällt zudem in einen Zeitraum, in dem die Digitalisierung von Archivalien der 68er-Bewegung die kunsthistorische Narrativierung von meist ephemeren Hinterlassenschaften radikaler Künstlerutopien dringlich macht.

Auf Grundlage des großen Archivbestands und mit einer räumlichen Entfernung von 9497 Kilometern zu Szeemanns früherer Wirkungsstätte, dem schweizerischen Bern, schlagen die Ausstellungen in Los Angeles eine Alternative zum festgetretenen Pfad einer doppelten Befreiungsgeschichte von Künstlern und Kuratoren seit den 1960er Jahren vor. Die Kunstgeschichte hatte sich bislang vor allem auf die zwei revolutionären Ausstellungen Szeemanns „When Attitudes Become Form“ im Jahr 1969 und die Documenta 5 von 1972 konzentriert. Die Geschichte der Frühzeit von Harald Szeemanns Aktivitäten liest sich entsprechend so: Mit 28

Jahren wurde Harald Szeemann als Direktor an die Berner Kunsthalle berufen, wo er für Furore sorgte: Joseph Beuys schmierte Fett in die Ritzen zwischen Boden und Wand, Lawrence Weiner weißelte ein Monochrom aus der Wand im Treppenhaus heraus, Gilberto Zorio gefährdete mit einer Fackel-Arbeit – trotz gegenteiliger Beteuerungen des Künstlers: „non è pericoloso“ – Leib und Leben der Besucherinnen. So schockierend die neuen Attitüden des Randalierens für das Berner Publikum gewesen sein mögen, so durchschlagend waren sie für die Theoriebildung in zweifacher Hinsicht: Erstens wurde Szeemanns Weggang von der Kunsthalle Bern nach der Ausstellung von 1969 als Geburt der Figur des unabhängigen Kurators gewertet. Szeemann hatte fortan seine freie kuratorische Tätigkeit im Rahmen der „Agentur für geistige Gastarbeit“ und im „Museum der Obsessionen“, zwei von ihm ins Leben gerufene Einrichtungen, weitergeführt und in den realisierten Ausstellungsprojekten institutionalisiert. Zweitens hatten im weiteren Verlauf gerade die prozessorientierten „offenen Kunstwerke“ – im Anschluss an Szeemanns Nominierung als Leiter der Documenta 5 – neue Impulse der institutionenkritischen Theoriebildung vorangetrieben.

Die aktuellen Ausstellungen schlagen einen anderen Weg ein. Die intellektuelle Biographie Szeemanns wird nicht durch die Brille radikaler Avantgardismen erzählt, sondern mit außerkünstlerischen Impulsen wie Emigration, enzyklopädische Wissensgenerierung oder Globalisierung in Zusammenhang gesetzt. Die dezidiert als Archiv-Ausstellung konzipierte Getty-Schau skizziert in den Sektionen „Avant-Gardes“, „Utopias and Visionaries“ und „Geographies“ die Frühzeit von „When Attitudes Become Form“ und der Documenta 5 nur mit groben Strichen. Der Schwerpunkt entfaltet sich um Szeemanns spätere „utopische“ Ausstellungsprojekte „Die Junggesellenmaschinen/ Les machines célibataires“ von 1975, „Monte Verità“ von 1978 und „Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800“ von 1983. Diese machen nicht nur deutlich, dass Szeemanns Interesse an seiner Großelterngeneration vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts

dasjenige an seiner Vätergeneration verdrängte, sondern auch, dass Themen wie die Pataphysik Alfred Jarrys, der Vegetarismus der utopischen Gemeinschaft auf dem Monte Verità oder die Geschichte des Anarchismus als Movens für seine kuratorische Arbeit gelten können. Die klare Präsentation dieser verschlungenen Bezugspunkte vermittelt Szeemanns transgressives Denken über Objekte. Gleichzeitig hätte an diesem Punkt der Mythos Szeemann als erster unabhängiger Kurator kritischer hinterfragt werden können. So findet sich in der Ausstellung keinerlei Hinweis etwa auf den Skandal der Guerrilla Art Action Group, der Szeemanns mangelnde Einbeziehung von Künstlerinnen anprangerte; im Katalog sind die betreffenden Briefe von 1972 kommentarlos abgedruckt. Die Vielzahl an Objekten und Dokumenten in der Ausstellung vergegenwärtigt die Innensicht Szeemannscher Referenz- und Ankerpunkte, eine vielstimmige Befragung von außen tritt in den Hintergrund.

Die zweite Szeemann-Ausstellung „Grandfather: A Pioneer Like Us“ antwortet auf die Zerstreung der Orte und Zeiten, die in den Archivalien aufblitzt, mit einem radikalen Statement zum Re-Enactment von Geschichte. Die Schau rekonstruiert die Ausstellung, die Szeemann 1974 nach der Documenta 5 und ohne feste Anstellung in seiner Berner Wohnung über seinen Großvater organisierte. Zu diesem Zweck wurden die Räumlichkeiten der Schweizer Wohnung eins zu eins in den White Cube des Institute of Contemporary Art in Los Angeles hineingebaut – eine Zeitkapsel, die im Inneren eine kabinetartige Bühne für die Geschichtserzählung freigibt. Penibel ist Objekt für Objekt die ursprüngliche Präsentation der Innenräume wiederhergestellt: Die Emigrationsgeschichte des aus Österreich-Ungarn stammenden polyglotten Friseurs und Erfinders einer Dauerwellenmaschine, Étienne Szeemann, manifestiert sich in über 900 Objekten aus dem Besitz der Szeemann-Familie. Unzählige weitere, von Möbeldesignern und Kostümbildnern aus Hollywood eigens für die aktu-

elle Rekonstruktion angefertigte Objekte machen die Inszenierung des längst Vergangenen komplett: einen ausgestopften Chihuahua, der von historischen Fotos aus einem 3D-Scan modelliert und mit Hundefell überzogen wurde, die Rokoko-Perücke mit Segelschiff (die auch auf dem Kopf von Kirsten Dunst in Sofia Coppolas „Marie Antoinette“ 2006 auftaucht) oder die aufgemalten Altersspuren der Möbel im Wohnzimmer. Kurz vor Ausstellungsöffnung wurde noch die Teppichfarbe von Grau auf Dunkelgrün geändert, da eine Farbdokumentation aus dem Schweizer Fernsehen aufgetaucht war, welche die Eindrücke der bisherigen schwarzweißen Fotovorlagen korrigierte. Anders als die 2013 in der Fondazione Prada in Venedig veranlasste „When Attitudes Become Form“-Rekonstruktion, die den historischen Abstand zu 1969 über Leerstellen in der Ausstellung kenntlich machte, setzt die Großvater-Schau in Los Angeles auf die lückenlose Illusion. „I mean, we're in Hollywood!“, so einer der Kuratoren, Pietro Rigolo. Da die Differenz zwischen historischen und nachgemachten Objekten in der Ausstellung nivelliert ist, wird das Vetorecht der Quelle ebenso ausgehebelt wie das Narrativ einer Kontinuitäts- oder Verfallsgeschichte der radikalen Ausstellungsidee. Die Verschachtelung der Bühne mit den realen Raumverhältnissen der Berner Wohnung, das Nebeneinander historischer Objekte und ihrer ununterscheidbaren Doubles adressiert die Frage nach der historischen Referenz neu. In der Wiederbelebung der Berner Stubenatmosphäre im Requisiteentheater à la Mad Men geht es allein um den Erfahrungsraum der Besucher. Die Nachbarschaft zur Traumfabrik hilft, den Fake real zu inszenieren. Was bleibt nur vom Dublettspiel, wenn es im Juni 2018 an seinen Ursprungsort in der Berner Gerechtigkeitsgasse 74 zurückkehren wird? KATJA MÜLLER-HELLE

Harald Szeemann: Museum of Obsessions. Getty Research Institute Galleries, Los Angeles; bis 6. Mai. Weitere Stationen der Ausstellung sind die Kunsthalle Bern und die Kunsthalle Düsseldorf. Der Katalog kostet umgerechnet 57 Euro.

Als Kunst zur Attitüde wurde

Vor einem Jahrhundert wurde sie gegründet, vor einem halben verlor sie ihren paradoxen Star: Zum Jubiläum erinnert die Berner Kunsthalle mit zwei Ausstellungen an Harald Szeemann - und an dessen Grossvater.

Martin Bieri

Wer sich an die 1960er-Jahre erinnert, war nicht dabei, heisst es. Als Harald Szeemann am Ende der Dekade sein Amt als Direktor der Kunsthalle im Streit niederlegte, weil der Vorstand ihm eine Beuys-Ausstellung untersagte, packte er alle Unterlagen aus seinem Büro in den Kofferraum seines Wagens und fuhr einfach davon. Deshalb fehlt im Archiv viel Material aus diesen für das Haus so wichtigen Jahren: verlorene Erinnerungen. Doch jetzt plötzlich sind sie wieder da: besorgte Briefe von Szeemanns Mutter, Plakatentwürfe von Markus Raetz, Entwürfe des Kündigungsschreibens, das Szeemann mehrfach von Hand ausführte, bis er mit dem Schriftbild zufrieden war. Die Ausstellung «Museum der Obsessionen» ist eine Zeitreise zurück zu einer Zeitenwende.

2011, sechs Jahre nach Szeemanns Tod, wurde sein Nachlass, der Inhalt seines «Fabbrica Rosa» genannten Tessiner Büros, an das Getty Research Institute in Los Angeles verkauft. Das Archiv umfasste 26 000 Bücher und 22 000 Künstlerdossiers. In Los Angeles waren zeitweise 26 Personen mit der Erforschung und Katalogisierung des Materials beschäftigt. Die aus dieser Arbeit entstandene Ausstellung, für die Kunsthalle im Vergleich zu anderen eine ziemlich kostspielige, wurde zuerst am Getty gezeigt und wird nach Bern in Düsseldorf, Turin und New York haltmachen. Die verantwortlichen Kuratoren Glenn Phillips und Philipp Kaiser betonten aber, sie eigens für die Räume der Kunsthalle Bern konzipiert zu haben.

Kein Platz war in Los Angeles zum Beispiel für Kafkas Foltermaschine, die Szeemann für seine Ausstellung «Junggesellenmaschine» bauen liess, mit der er 1975 in die Kunsthalle zurückkehrte. Nun steht sie wieder dort, neu allerdings auf einem weissen Podest: Wir befinden uns in einem Museum, hier wird mit dokumen-

Szeemann zeigte

nicht nur Werke, sondern «Konzepte, Prozesse, Situationen».

tarischer, nicht mit künstlerischer Absicht ausgestellt. Szeemann selbst hätte das wohl etwas anders gemacht.

Das Grab der Kunst

Der 1933 geborene Szeemann studierte in Bern und Paris Kunstgeschichte und übernahm 1961 die Direktion der Berner Kunsthalle. Danach fasste er seine kuratorische Arbeit in der «Agentur für Geistige Gastarbeit» und dem imaginären «Museum für Obsessionen» zusammen. 1972 leitete Szeemann die Documenta 5 in Kassel, stiess aber auf Kritik und hinterliess ein Defizit. Vorgeworfen wurde ihm, er bediene sich der Kunst, um als Kurator selbst Künstler zu sein. Daniel Buren schrieb, Szeemann stelle «Werke aus und sich selbst dar»: «Die Ausstellung ist zwar der Ort, wo Kunst als Kunst bestätigt, aber auch vernichtet wird. Das Refugium der Kunst, entstanden durch ihren selbst gewählten Rahmen, erweist sich nicht nur als Rechtfertigung der Kunst, sondern auch als ihr Grab.»

Berühmte Ausstellungen wie «Junggesellenmaschine», «Hang zum Gesamtkunstwerk» oder «Monte Verità» folgten, jeder ist in der Kunsthalle ein eigener Raum gewidmet. Szeemanns Praxis setzte sich durch und ist heute verbreitet, damals aber war sie neu. Der «Ausstellungsmacher», so nannte er sich selbst, ging thematisch vor. Er zeigte nicht nur Werke, sondern «Konzepte, Prozesse, Situationen, Information», wie es im Untertitel seiner berühmtesten Ausstellung «Live in Your Head: When Attitudes Become Form» heisst. Szeemann wirkte paradox:

Dass die Kunst dem

Kapital dient, war nichts Neues. Wohl aber, dass sie es als leere Geste tut.

Er arbeitete mit den wichtigsten Galerien zusammen und interessierte sich gleichzeitig für die «persönlichen Mythologien» von Outsidern ohne kommerzielle Verbindung zum Kunstmarkt wie Adolf Wölfl, Emma Kunz, oder Pierre Versins, aus dessen Sammlung, heute im Maison d'Ailleurs in Yverdon, die Erfolgsausstellung «Science Fiction» hauptsächlich bestand.

Dollars und Zigaretten

Szeemann war scheinbar Nonkonformist und gleichzeitig war er Kurator der Grossindustrie: «Attitudes» war nicht nur eine Avantgarde-Ausstellung, sondern auch ein Avantgarde-Marketing-Projekt von Philip Morris. 1964 stellten amerikanische Ärzte im so genannten Terry-Report nämlich einen kausalen Zusammenhang zwischen Rauchen und Lungenkrebs her. Zur gleichen Zeit entschied Philip Morris, sich im Kunstmarkt zu engagieren. Nicht um der Entwicklung der Kunst zu dienen, sondern um dem Unternehmen in dem Moment, wo es ein kompliziertes Imageproblem zu lösen hatte, den Anschein von Kreativität zu geben, wie der spätere Generaldirektor George Weissmann sagte. Zu diesem Zweck engagierte Philip Morris die Werbeagentur Ruder & Finn. Der erste Kontakt zur Kunsthalle kam wohl zustande, als Szeemann 1966 von Philip Morris unterstützte Pop-Art-Künstler zeigte.

Szeemann berichtete, Ruder & Finn sei 1968 in der Person von Nina Kaiden auf ihn zugekommen. Kaiden sagte später, die Initiative sei von Szeemann ausgegangen. Der Deal: zeitgenössische Kunst, freie Hand für den Kurator unter der Bedingung, dass die Ausstellung auf Wanderschaft geht, 15 000 Dollar für die Aus-

stellung und 10 000 Dollar für den Katalog - der dann erstaunlicherweise nur die Gestalt einer Heftmappe hatte, allerdings in hoher Auflage gedruckt wurde -, dazu gratis Zigaretten an der Eröffnung. Dieser Sponsoringbetrag überstieg das übliche Budget der Kunsthalle deutlich und ermöglichte Szeemann eine ausgedehnte und für die Qualität der Ausstellung entscheidende Recherche in die USA. Wie wichtig das kommerzielle Engagement war, zeigt die Tatsache, dass genau zeitgleich mit «Attitudes» im Stedelijk Museum in Amsterdam eine sehr ähnliche Ausstellung mit dem Titel «Op Losse Schroeven (Situations and Cryptostructures)» stattfand, die heute aber praktisch in Vergessenheit geraten ist. Nicht weniger als 32 der in Bern ausgestellten Künstler waren auch in Amsterdam vertreten, die meisten kamen direkt nach der dortigen Eröffnung nach Bern, um hier ihre Werke einzurichten.

Doch Ruder & Finn organisierte eine internationale Pressekampagne für «Attitudes» und half, sie im Museum Haus Lange in Krefeld und dem Institute of Contemporary Art in London zu platzieren. Weil Szeemann aber insgesamt mehr Namen auf seiner Liste und das grössere Budget hatte, weil sein Ausstellungstitel und seine PR besser waren, weil das Berner Publikum empört reagierte, während es in Amsterdam ziemlich ruhig blieb, und schliesslich weil Szeemann selbst zum Star wurde, ging nur die Berner Ausstellung in die Geschichte ein. Ironie dieser Geschichte: Eigentlich hatte Szeemann erklärt, das kommerzielle Dreieck aus Atelier, Galerie und Museum durchbrechen zu wollen.

In ergreifender Schlichtheit schrieb John A. Murphy, Präsident von Philip Morris Europa, ansässig in Lausanne, in den Ausstellungskatalog: «Kenner heutiger Kunst haben die für die Ausstellung ausgewählten Werke als «neue Kunst» charakterisiert. Philip Morris fühlt sich verpflichtet, diese Werke dem Publikum zu zeigen, denn ein wichtiges Element in dieser «neuen Kunst» findet sein Gegenstück auch in der Industrie. Wir meinen

den Drang, Neues zu schaffen. Unsere konstante Suche nach neueren und besseren Wegen für Ausführungen und Produktion ist den kreativen Problemen der hier vertretenen Künstler durchaus verwandt.»

Viel schärfer lässt sich der historische Moment, in dem Kunst zur Attitüde wird, nicht fassen. Dass die Kunst dem Kapital dient, war nichts Neues, dass sie es aber nur noch als leere Geste tut, als reine Metapher der Innovation, ungeachtet dessen, wie sie aussieht und wovon sie handelt - das gab Daniel Burens Befürchtung, Szeemann schaufle der Kunst ein Grab, in ungeahnter Weise recht.

Manifest ohne Worte

Neben der dokumentarischen Szeemann-Schau in der Kunsthalle schenkt sich das Haus heute, wo Kunst und Kommerz längst ineinander verschmolzen sind, eine zweite aus Los Angeles eingeflogene Ausstellung, die eigentlich doch nur in Bern stattfinden kann. 1974 inszenierte Szeemann in seiner ehemaligen Wohnung an der Gerechtigkeitsgasse als Eröffnung der neu eingezogenen Galerie Toni Gerber eine Hommage an seinen Grossvater, einen ungarischen Weltenbummler, der sich in Bern niedergelassen hatte und zu einem stadtbekanntem Friseur geworden war. Diese Ausstellung hat das Getty Institute, halb hagiografisch, halb obsessiv, bis ins Detail genau nachgebaut. Von 1200 Objekten sind nur 100 keine Originale; was seit Jahrzehnten im Archiv lag, wurde auf den Zustand von 1974 zurückrestauriert.

Szeemann, der Literatur und dem Theater ebenso nah wie der Kunst, widmet sich dem Leben seines Grossvaters nicht wie ein Kurator, der Künstler sein will, sondern viel mehr wie ein Autor, der mit Gegenständen erzählt. Scheinbar händleringend versuchte er, seine eigene Praxis mit den frühen Avantgardisten des 20. Jahrhunderts zu verbinden, die zur selben Zeit lebten wie sein Grossvater, immerhin Erfinder einer Dauerwellen-Maschine. «Grossvater: Ein Pionier wie wir», hiess diese nun minutiös rekonstruierte Selbstrechtfertigung folgerichtig: ein verzweifeltes

Manifest ohne Worte.

Kunsthalle Bern: «Harald Szeemann: Museum der Obsessionen» und «Grossvater: Ein Pionier wie wir», bis 2. September 2018.

Katalog: Glenn Phillips, Philipp Kaiser (Hg): Harald Szeemann, Museum der Obsessionen. Scheidegger & Spiess, Zürich 2018. 416 Seiten, 361 Abbildungen etwa 75 Franken.

Der **MANN**, der aus ungesundem Menschenverstand einen Beruf machte

Seit Harald Szeemann kann ein Kurator so wichtig sein wie ein Künstler.

Jetzt erinnert eine Ausstellung an die Ausstellungen, die er kuratierte

VON HANS-JOACHIM MÜLLER

Es gibt kein Jubiläum. Es gibt nichts zu feiern. Aber allemal guten Grund, sich an den Urahn der fruchtbaren Kuratorenpopulation zu erinnern. Denn der charismatische Harald Szeemann – bärtig, zauselig, berndeutsch geerdet – war der Erfinder des Kreativberufs „Ausstellungsmacher“, der Erste, der durch Europa zog und seine Künstler in immer neuen, immer erstaunlicheren Kombinationen zeigte. Heute ist aus dem reisenden Gewerbe der kunstbetriebliche Regelfall geworden. Und wenn irgendwo nur fünf oder sechs neue Bilder an der Wand hängen, wird die zuständige Kuratorin oder der Kurator des Vertrauens mit genannt. Und kein künstlerisches Start-up, das neben Texten, Promoten, Vermitteln und Beraten nicht zugleich seine Organisationsdienste anbieten würde.

Als Szeemann 1972 von Kassel, wo ihn die Künstler seiner Documenta 5 wie einen König feierten, in die Schweiz zurückkehrte, ging es ihm wie später so ziemlich all seinen Nachfolgern. Ihm fehlte ein neuer Arbeitgeber, und nach dem großen Regie-Erlebnis schien auch jede Institution zu eng. In den 60er-Jahren hatte er die Berner Kunsthalle geleitet, sie von Christo verpacken lassen und die Zampanos der zeitgenössischen Minimal Art und Arte Povera unter dem Motto „When Attitudes Become Form“ zu einem spektakulären Meeting geladen. Die Stadt war ziemlich genervt, und die angekündigte Beuys-Ausstellung wollte man unter keinen Umständen mehr haben und unterschrieb gerne die Kündigung, die der immer isolierter antierende Direktor eingereicht hatte.

Jetzt war er allein, zumindest auf sich gestellt, und ließ sich einen Stempel machen: „Agentur für geistige Gastarbeit“. Und als die Kommunikation apparativer wurde, kaufte er ein Faxgerät und wurde alsbald zum Profifaxer, der sein weltumspannendes Künstlernetz-

werk mit handschriftlichen Grußbotschaften zusammenhielt. Und es vermag keine Hotelnacht auf irgendeinem Kontinent, in der er nichts faxmäßig zu versenden gehabt hätte. Wohl wird man den digitalen Eingeborenen erzählen müssen, wie ein Faxgerät einmal aussah. Und erst recht, was die Szeemann-Ausstellungen so besonders machte.

Es waren immer aufgeladene Kunstereignisse, die die ausstellerische Routine auf der Agenda ringsum sichtlich überboten. Auf ungemein auratische Weise versammelte Harald Szeemann sein Team, zu dem bei aller Neugier an Entdeckungen und unverbrauchten Behauptungen stets eine Kernmannschaft gehörte, der er über Jahrzehnte hin die Treue hielt. Die lockenden Themen wechselten und versprachen immer neue Kuriosa, Grotesken und andere Mitbringsel aus dem fernen Land Absurdistan: „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“, „Jungesellenmaschinen“, „Will, Vorstell und Simul“, „Austria im Rosennetz“.

Aber im Grunde spielte auf all den Bühnen dasselbe variantenreiche Stück vom ungesunden Menschenverstand. Und nie, das war abgemacht, würde die Sinnlichkeit der Kunst mit der Weltdeutung in eins fallen. An ihr war Szeemann so wenig interessiert wie an Stilen und Schulen. Worauf er sich meisterlich verstand, das war die poetische Verwirrung der Zeichen. In ihr sah er die großen Möglichkeiten der Gegenwartskunst, und auch bei seinen vielen monografischen Ausstellungen – Jean Fautrier, Mario Merz, Wolfgang Laib, um nur ein paar zu nennen – ging es um die obsessiv bewirtschafteten Residuen der Fantasie. Entsprechend wollten auch sämtliche Veranstaltungen nichts weniger sein als Zurüstungen für ein imaginäres „Museum der Obsessionen“.

Man hätte erwarten können und hat im Stillen auch gehofft, eines der großen Schweizer Häuser würde die Ruhmesgeschichte nach einem halben Jahr-

hundert noch einmal erzählen. Zürich zum Beispiel, wo Szeemann in den 80er-Jahren das Kunsthaus-Profil entscheidend prägte. Oder Bern, wo alles anfang. Aber in der Schweiz sind es nur noch ein paar Freaks, die Harald Szeemann nicht vergessen haben.

Nach seinem Tod 2005 ist sein Nachlass, die gesamten Zeugnisse seines Ausstellerlebens, wie er sie in seiner berühmten „Fabricca“ im Tessiner Maggital um sich versammelt hatte, nach Los Angeles verkauft worden. Alle Versuche, sie im Land zu halten, schlugen fehl. Getty hat den Zuschlag bekommen, und das Getty Research Institute hat nun das Memorial zusammengestellt und schickt es auf Rundreise. Es ist, wenn man den Mann zum Freund hatte und ihm von Ausstellung zu Ausstellung gefolgt ist, seltsam, fast irritierend, wie von weit her die Erinnerung kommt. Wie mit umgekehrtem Fernrohr gesehen.

Es ist brave, geflissentliche kunsthistorische Basisarbeit. Der eine Teil rekonstruiert die legendäre „Großvater“-Ausstellung aus dem Jahr 1974. Damals hatte der Enkel seinem in Ungarn geborenen Ahnen Etienne Szeemann, einem Selfmade-Friseurmeister mit eigenen Erfindungen auf dem Gebiet der Dauerwellenkunst, eine wunderliche Ausstellung eingerichtet, die mit liebevollem Charme dem berufsstolzen Leben huldigte. Sie findet also nach 44 Jahren noch einmal statt – am gleichen Ort, in Szeemanns ehemaliger Wohnung in der Berner Gerechtigkeitsgasse. Und man darf der Archivarbeit attestieren, dass jedes Coiffeurbesteck und jedes Werbeschild an den ursprünglichen Stelle hängt oder steht und kein haarkleines Detail übersehen worden ist.

Nur dass man nicht so recht weiß, was sie soll, diese Dokumentation der Dokumentation, die im günstigsten Betrachtungsfall als Wiederaufführung zu gelten hat. Es ist, als würde man Gründgens' Hamburger „Faust“-Inszenierung von 1957 aus dem Fundus holen und den ganzen Singsang des Nachkriegsbühnendeutsch reanimieren – nur eben ohne Gründgens, Quadflieg, Flickenschildt. Und ohne Szeemann, der einmal vor der Ondulierschere stand und sagte, dass es im Leben eines jeden Menschen einen Punkt gäbe, wo jedes Zeichen selbstverständlich würde. Was

im bärigen Idiom natürlich noch viel schöner klang. Das vor allem wird man heute nicht mehr vermitteln können, was für eine befreiende Provokation diese Kreuzung von Leben und Kunst und Kunst und Leben gewesen ist.

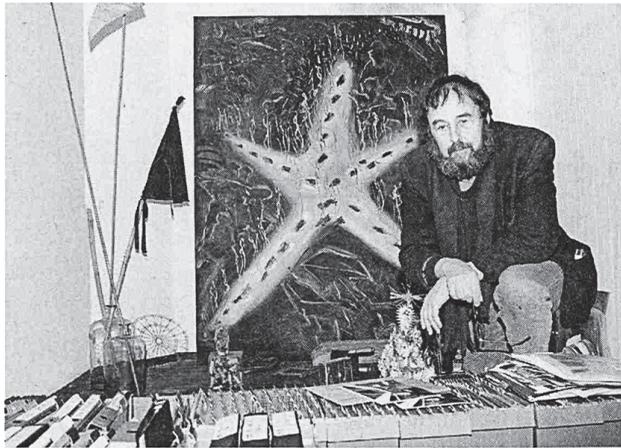
Noch ferner der andere Teil, der in Szeemanns ehemaliger Berner Kunsthalle ein paar Sektionen im unvollendbaren „Museum der Obsessionen“ rekapituliert. Fotos, Plakate, Zeichnungen, Modelle, entstaubte Vitriolen, ein paar Videostationen mit Zeitzeugenberichten, die „Fabricca“ im Film, bevor sie abtransportiert worden ist. Nirgendwo ein Wechsel der Stimmung, des Flairs. Alles erstickt in wohlmeinender buchhalterischer Langeweile und erstarrt in musealer Kälte. Ist so ohne Betreff.

Was an diesem merkwürdigen Szeemann singular gewesen sein soll, vollends was ihn, den empathischen Künstlerfreund von der hochmütigen Ichpflege der nachfolgenden Kuratorengeneration unterschieden hat, das alles muss nach Durchsicht der aufgeschlagenen Bücher ein Rätsel bleiben. Ein wenig traurig verlässt man die Kunsthalle, schlängelt sich durch die japanische Reisegruppe mit den körperlangen Selfiestangen und schaut dem grünen Fließen der Aare zu.

So war man auch mit Harald Szeemann auf der Brücke gestanden und hat sich von ihm die Sache mit der Kunst als regenerativer Energie erzählen lassen. Davon nämlich war er durch und durch überzeugt, dass auch im diskursiven Kontext, zu dem sich das Kunstwerk im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts entgrenzt hatte, ein Rest Zauber enthalten sein müsste, der es von den anderen Dingen unterschied. Wenn schon das Zeitalter der Avantgarden und ihrer nachmarschierenden Truppen alles in Setzung und Behauptung aufgelöst hat, dann bliebe an Setzung und Behauptung doch noch die alte Verführung zu beweisen. Die wiedergängerische Faszination, der geheimnisvolle Schmerz, die Verstörung, die die reiztrainierten Sinne aus ihrer Erlebnisroutine bringt.

Längst verhallter Sound. Muss ja auch nicht sein, dieses pflichtschuldige Blättern im Album.

Harald Szeemann: Museum der Obsessionen. Kunsthalle Bern, bis 2.9.



Museum of Obsessions |
The groundbreaking and
controversial work of
curator Harald Szeemann is
explored in an unusual show.

Gareth Harris reports

Glenn Phillips is describing how he felt on entering Fabbrica Rosa, the former watch factory in Maggia, Switzerland, that houses the mammoth archive of Harald Szeemann, the influential Swiss art curator who died in 2005. “The shock of it is still with me,” he says. “My first visit [was] in 2010 . . . The cascade of books, papers, objects, artworks and videos was overwhelming. Everywhere — absolutely everywhere, in every cranny — there was more.”

Szeemann’s vast depository, consisting of more than 26,000 books, 45,000 photographs and files on more than 24,000 artists, was acquired by the Getty Research Institute in 2011. An exhibition at the Getty Center in Los

Angeles (*Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, until May 6) presents a portion of this material, which took four years to process and catalogue.

Along with Philipp Kaiser, Phillips oversaw the show, which throws light on what Szeemann called his “Museum of Obsessions”, a vast research archive relating to his 150-plus exhibitions. There was, however, method in the apparent madness. “The organisation of the archive was also a sort of map of Szeemann’s mind . . . This structure became a map for the exhibition — attempting to weave together the network of associations from which Szeemann’s major exhibitions emerged,” Phillips says.

In 1961, at the tender age of 28, Szeemann was appointed director of the Kunsthalle Bern, where he organised a series of groundbreaking shows and projects. These included the “Wrapped Kunsthalle” by Christo and Jeanne-Claude in 1968, the first time the artist duo covered an entire building (the pair shrouded the Kunsthalle in 26,156 sq ft of reinforced polyethylene). Christo says that Szeemann was, above all, very opinionated. “That is probably the greatest quality of any curator: to not compromise,” he stresses.

Another Szeemann landmark at Bern was *Live in Your Head: When Attitudes Become Form; Works — Concepts — Processes — Situations — Information*, an iconoclastic and playful exhibition staged in 1969. It brought process art, perform-

ance, Arte Povera and land art into the hallowed museum, emphasising the creative process over the finished piece.

The show included works by European and US artists such as Richard Serra, Michael Heizer and Joseph Beuys. All three produced site-specific works, creating “structured chaos” — Szeemann’s own description of his curatorial approach; Beuys filled the corners and crevices of the gallery rooms with margarine for a piece called “Fat Corner”; archival photographs show Heizer creating “Bern Depression”, which involved smashing the pavement outside the museum with a wrecking ball, fuelling the anarchic feel of the show.

But does *When Attitudes Become Form* deserve its special place in recent art history? Mariana Roquette Teixeira, from the Universidade Nova de Lisboa, writes in the catalogue for the Getty Center show that it was “a landmark exhibition, not only for its concept but also for the emergence of a new exhibition aesthetic. Following the shift of interest away from objects and toward ‘attitudes’ that marked process-based and conceptual art, Szeemann explored a mode of display that emphasised the energy flow and creative processes of the artists.”

Not everyone welcomed this approach. The Kunsthalle Bern’s board of directors felt uneasy about Szeemann’s radical new direction for the institution; this clash of ideals came to a

head in May 1969 when Szeemann resigned. Swiss curator Tobia Bezzola — who worked with Szeemann on a Joseph Beuys show at the Kunsthaus Zurich in 1993 — sheds new light on the dispute, writing in the Getty catalogue: “I think the big disappointment for [Szeemann] was that it was the artists, the Bernese artists, who stood up against Beuys [when Szeemann proposed a major solo show of Beuys’ work]. After *Attitudes* there had been some scandals, so it came to the point that, for the first time since he was there, the board said, ‘No, you’re not going to do that show,’ and I think that’s when he left.”

Szeemann subsequently built a freelance career, carving a niche as a curator of sprawling thematic shows that indelibly bore his imprint. Nothing reflects his ambition and vision more succinctly than Documenta 5, held in Kassel in 1972. His iteration of the quinquennial contemporary art show (*Questioning Reality-Image Worlds Today*) set a precedent for today’s mega-shows (Claes Oldenburg’s “Mouse Museum” installation even had its own catalogue).

Again, Szeemann met resistance. The exhibition, conceived as a “100-day event” featuring live performances and happenings, included sections dedicated to socialist realism, outsider art, advertising and science fiction. But it went over budget, and Szeemann was asked to make up the shortfall. Art critic Klaus Honnef, who curated the section “Idee + Idee/Licht” at Documenta 5, writes in the Getty Center’s exhibition catalogue: “You have to know that this Documenta was ripped apart mercilessly by critics and that Szeemann also took all the punches. This even went so far that, when visitor numbers were lower than expected, the city of Kassel confronted [him] with compensation claims through legal channels — that’s outrageous.”

Documenta 5 features in the section of the Getty show called “Avant-Gardes”. Phillips was adamant that Szeemann’s exhibitions would not be the hooks on which the show would hang. Instead, it focuses on the themes — avant-garde artists, utopian concepts and visionary individuals

— that punctuated the Swiss curator’s life. “Focusing solely on Szeemann’s exhibitions was the largest trap to avoid. He is interesting because of the marvellous obsessions that drove nearly every aspect of his life, and allowed him to identify closely with the artists he supported, accumulating into the extraordinary archive that is the subject of this study,” Phillips says.

And is the show any good? “Szeemann had a mania for collecting and preserving every shred of evidence of his interests in art, artists, history, travel, geography, utopias, mystics and countless other subjects,” says Hunter Drohojowska-Philp, art critic for Los Angeles public radio station KCRW. “This is pure gold for anyone wanting to learn from primary sources. Apparently, the archive of boxed documents is nearly a linear kilometre.”

The exhibition also sheds light on Szeemann’s more personal preoccupations. In 1974, he organised an exhibition in his Bern apartment about his late grandfather Etienne Szeemann, a Hungarian hairdresser and wigmaker who invented his own version of the permanent wave machine. The show, which included more than 1,200 objects, has been recreated at Los Angeles’ Institute of Contemporary Art (*Grandfather: A Pioneer Like Us*, to April 22).

“Szeemann considered the *Grandfather* show to be one of his most consequential undertakings in terms of his own development as a curator,” Phillips says, “because the project is about the essence of curating itself — about what happens when we begin to arrange objects in space to produce meaning.”

In an ingenious twist, the *Grandfather* show will be installed at the original apartment in Bern when the *Obsessions* exhibition travels to the Kunsthalle Bern this summer.

To May 6, getty.edu; Kunsthalle Bern, June 9–September 2, kunsthalle-bern.ch

Il museo delle ossessioni

Mostre Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna

Gianluigi Bellei

La Kunsthalle di Berna compie cento anni. In occasione di questa ricorrenza ha organizzato un'esposizione dedicata al suo più celebre direttore: Harald Szeemann. Una circostanza unica per vedere i documenti del suo archivio e ripercorrerne le tappe della carriera.

Ricordiamo che nel 2011 il Getty Research Institute (GRI) di Los Angeles ha acquisito l'immenso materiale che Szeemann aveva accumulato e che si trovava, in un disordine/ordinato, nella Fabbrica Rosa di Tegna dove lavorava. Qualcosa come 22'000 dossier di artisti, 50'000 fotografie e 25'000 volumi. Il GRI cataloga tutta la documentazione e la mette a disposizione dei ricercatori. Poi è nata l'idea di creare una mostra con una piccolissima parte del materiale che ripercorresse le tappe del suo pensiero e della sua vita. Nel febbraio di quest'anno nelle sale del GRI sono stati presentati *Harald Szeemann - Museum of Obsessions e Grandfather: A Pioneer Like Us*. L'esposizione giunge ora a Berna suddivisa in due sedi: *Harald Szeemann - Museum der Obsessionen* alla Kunsthalle e *Grossvater: Ein Pionier wie wir* nel suo appartamento in Gerechtigkeitsgasse. Sarà poi ripresentata alla Kunsthalle di Düsseldorf, al Castello di Rivoli a Torino e, infine, allo Swiss Institute di New York.

Szeemann (1933-2005) è noto come uno dei più importanti curatori e innovatori nel settore dell'arte. Il suo pensiero e la sua metodologia sono oramai sulla bocca di tutti e chiunque voglia realizzare qualcosa lo cita come modello. Ci si dimentica dello scetticismo e delle proteste contro di lui, soprattutto per la sua mostra più citata e osannata: *When Attitudes Become Form* del 1969. In quell'occasione per protesta contro alcune opere - quelle di Michael Heizer, che aveva distrutto il marciapiede davanti alla Kunsthalle e di Lawrence Weiner che aveva raschiato l'intonaco di una parete - i bernesi avevano portato una tonnellata di concime davanti al museo e i politici iniziarono «a dire che bisognava mandare via il direttore». Alcuni curatori possono vantarsi di essere i suoi eredi. Fra questi Hans Ulrich Obrist, Maria Lind, Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans, Vasiv Kortun, Maria Hlavajova, Jens Hoffmann. Ma in cosa consiste l'innovazione curatoriale di Szeemann? Citiamo, dal libro di Ambra Stazzone

a lui dedicato, gli aspetti principali: la storia degli stili sostituita dalla storia delle ossessioni con artisti sia *insider* che *outsider*; il museo non come luogo di conservazione ma come laboratorio; la mostra come mezzo di espressione autonomo, intesa come evento e non come semplice presentazione delle opere; infine una condizione di comunicazione visiva che suggerisca un atteggiamento attivo da parte del visitatore.

Szeemann viene chiamato a dirigere la Kunsthalle nel 1961 all'età di 28 anni. Vi rimarrà per 8 anni e mezzo. Trasforma questo piccolo museo in una vetrina d'arte internazionale con 50 esposizioni che spaziano dall'art brut a quella cinetica, dal Surrealismo a Kazimir Malevič, da Marcel Duchamp a Robert Rauschenberg. Collabora con la Kunsthalle di Berna, il Moderna Museet di Stoccolma, allora diretto da Pontus Hulten, e soprattutto con lo Stedelijk Museum di Amsterdam il quale lo aiuta per i trasporti dei lavori dagli Stati Uniti ad Amsterdam, che per lo Stedelijk erano gratis. Nel 1961 propone *Puppen - Marionetten - Schattenspiele* una mostra sull'arte asiatica e parallelamente su quella sperimentale; *Kunst aus Tibet* l'anno successivo e *Weiss auf Weiss* nel 1966 con trecento lavori tutti di colore bianco. Poi nel 1968 con *12 Environments Szeemann* invita Christo a impacchettare la Kunsthalle che diventa così un'opera d'arte. Oggi nella parete di fronte all'entrata sono esposti i manifesti delle varie mostre.

Infine la svolta con *When Attitudes Become Form* (Quando le attitudini diventano forma). Ne abbiamo già scritto in occasione della sua ricostruzione curata da Germano Celant alla Fondazione Prada di Venezia nel 2013 («Azione», 22 luglio 2013). Un'esposizione scandalosa, tentacolare, incredibile che mette in scena i giovani artisti delle nuove tendenze americane ed europee.

La mostra odierna propone i disegni preparatori del manifesto, il catalogo, alcune lettere e immagini delle opere. Dopo le aspre polemiche Szeemann decide di dare le dimissioni e diventa di fatto un conservatore indipendente. Fonda la sua «Agentur für geistige Gastarbeit». Questa «Agenzia per il lavoro spirituale all'estero» nasce dopo il '68 e il movimento svizzero contro gli stranieri. Szeemann è figlio di emigrati ungheresi e nel 1974 dedica una mostra al nonno Étienne, *Grossvater: Ein Pionier wie wir* (Nonno: un pioniere come noi).

Nella sua casa con i suoi oggetti, i suoi strumenti da parrucchiere, le immagini che collezionava.

Seguono progetti come quello dedicato all'*Happening & Fluxus* del 1970, con lavori di catalogazione storica, performance e manifesti. In questo caso è l'opera di Wolf Vostell, con una mucca incinta, che provoca proteste e l'intervento della polizia.

In una bacheca possiamo leggere la lettera di reazione da parte di Szeemann e degli altri artisti contro la censura, poi disegni e fotografie.

Seguono Documenta 5 a Kassel nel 1972 con più di 200 artisti che coprono una serie impressionante di pratiche estetiche, dal video alla performance, dalle utopie architettoniche all'art brut, con accanto le critiche di Daniel Buren, riportate in catalogo, che scrive: «Il soggetto di un'esposizione tende gradualmente a non essere più il soggetto di un'esposizione di opere d'arte, ma l'esposizione dell'esposizione come opera d'arte».

Documentate nelle sale sottostanti la Kunsthalle le sue visioni e le utopie che tanto amava: dalla patafisica all'anarchismo, all'interesse per i malati mentali. Fino a Monte Verità con l'esposizione del 1978 e *Der Hang zum Gesamtkunstwerk - Europäische Utopien seit 1800* (L'aspirazione all'opera d'arte totale - Utopie europee dal 1800). L'arte totale, insomma - incarnata da Richard Wagner e Joseph Beuys - con opere di John Cage, Vasilij Kandinskij accanto a quelle di Armand Schultess e di Ferdinand Cheval con il suo *Palazzo ideale*, del quale lo stesso Szeemann fa costruire la maquette: un misto fra occidentale e oriente.

Manca la documentazione relativa alle direzioni delle Biennali d'arte di Venezia del 1999 e del 2001.

Szeemann sapeva come «governare il caos» e sapeva anche come gestire la vita e mostrarla agli altri, anche se a volte non è stato valorizzato. Soprattutto in Ticino dove abitava e dove,

probabilmente, si sentiva un po' straniero nonostante il periodo di insegnamento all'Università di Mendrisio negli ultimi anni.

Ricordiamo, però, la sua adesione al manifesto degli «Artisti per la pace», gruppo nato in Ticino nel 2002 in opposizione alla Guerra in Iraq, e soprattutto il suo scritto redatto per l'occasione che termina così: «Allora Bush dovrebbe essere all'Aja accanto a Slobo... e così via... Sharon, Saddam, Guantanamo, dov'è la differenza?».

Una mostra, questa di Berna, documentaria, certo non facile, e destinata probabilmente a un pubblico curioso e già informato, ma da vedere.

Dove e quando

Museum der Obsessionen. A cura di Glenn Phillips e Philipp Kaiser.

Kunsthalle, Berna.

Grossvater: Ein Pionier wie wir.

Gerechtigkeitsgasse 74, Berna. Fino al 2 settembre. www.kunsthalle-bern.ch

Harald Szeemann — Reinszeniert und neu belichtet

Sein «Museum der Obsessionen» bezeichnete er als Museum, das nie Wirklichkeit werden könne. Im Harald-Szeemann-Archiv, aus dem die danach benannte Wanderausstellung über den berühmten Ausstellungsmacher schöpft, sehen die Kuratierenden das materielle Gegenstück des utopischen Gebildes.

Bern — Der erneute grosse Auftritt Harald Szeemanns (1933–2005) beginnt mit einem Panorama seiner achteinhalb Jahre an der Berner Kunsthalle ab 1961. Plakate zeugen von einigen seiner mehr als fünfzig hier ausgerichteten Ausstellungen, darunter Überblicksschauen zur kinetischen Kunst, zur «Bildnerie der Geisteskranken» sowie Einzel- und Gruppenausstellungen unter anderem mit Werken der historischen Moderne und zahlreicher zeitgenössischer US-amerikanischer Künstler. Viele der hier sichtbaren Themen griff er im Lauf seiner Karriere immer wieder auf. Skizzen, Briefe und Fotos illustrieren sein durch enge Beziehungen zu Kunstschaaffenden geprägtes Arbeiten. James Lee Byars (1932–1997) etwa war über drei Jahrzehnte hinweg immer wieder in Projekte involviert und sandte dem Kurator hunderte Mail-Art-Werke zu. Einer der Umschläge enthält den auf Goldfolien gestempelten Kosenamen «Harry», nachdem der Künstler circa drei Jahre zuvor in einer Performance an der documenta 5 deutsche Namen durch ein goldenes Megafon gerufen hatte. In für die Kunsthalle ungewohnt musealem Setting präsentiert sich ein Bruchteil aus dem vom Getty Research Institute in Los Angeles erworbenen Archiv Harald Szeemanns, ergänzt durch Leihgaben von Kunstwerken und Modellen.

Einblicke in die Konzeption und Organisation von «When Attitudes Become Form», 1969, erfolgen anhand der Titelsuche, von Plakatentwürfen mit Anspielungen auf den Sponsor Philip Morris und Adresslisten für Besuche in New York und Kalifornien. Nach seinem Weggang nahm Szeemann seinen Archivanteil bis auf einige wenige Kisten mit in sein Forschungsarchiv in der «Fabbrica Rosa» in Tegna im Tessin. Die Ausstellung schliesst somit vorübergehend eine Lücke im Kunsthallenarchiv.

Darüber hinaus werden auch Zeugnisse von Szeemanns Wirken nach seiner Festanstellung an der Kunsthalle und der Rückkehr in seine einstige Wohnung gebracht. Ein Spaziergang über die Kirchenfeldbrücke zur Gerechtigkeitsgasse 74 ermöglicht eine Zeitreise ins Jahr 1974. Die zunächst unscheinbar und etwas aus der Zeit gefallen wirkende Wohnung im dritten Stock entpuppt sich als minutiös arrangierte (Re-)Inszenierung. Szeemann verbrachte dazumal zwei Monate damit, den richtigen Platz für jeden einzelnen von rund 1200 Gegenständen zu finden. Es handelt sich um Erbstücke seines Grossvaters Étienne Szeemann (1873–1971), dessen Geschichte vom ungarischen Einwanderer und erfinderischen, international tätigen Coiffeur und Perückenmacher er anhand von Reisedokumenten, Kämmen, ausgefallenen Perücken und einem ausgestopften Chihuahua erzählt. Ein grosser Teil der Objekte ist

im Archiv enthalten, andere wurden mit viel Aufwand aufgetrieben. Wo dies nicht gelungen ist, hat ein Bühnenbildner nachgeholfen. Ganz à la Hollywood ist in dieser Nachstellung keine Lücke auszumachen, anders als in jener von «When Attitudes Become Form» 2013 in Venedig. Dieses Mal handelt es sich bei den Requisiten auch nicht um Kunstwerke, sondern um Alltagsobjekte. «Grossvater: Ein Pionier wie wir» folgte auf die documenta 5. Sie treibt die an dieser geäusserten Kritik des Künstlers Daniel Buren (*1938, Paris), Ausstellungen würden immer mehr sich selbst ausstellen und Kunstwerke als Farbtupfer eines Bildes instrumentalisieren, auf die Spitze und führt sie zugleich ad absurdum. Diese Ausstellung kommt ganz ohne Kunstwerke aus. Tatsächlich geht es weniger darum, den Gegenständen einen Status als Kunstobjekt zuzuweisen, auch wenn in der Präsentation und Objektauswahl künstlerische Anspielungen auf den Surrealismus und auf Reliquien auszumachen sind. Im Vordergrund steht – schon damals und heute noch offensichtlicher – die bühnenhafte Inszenierung bis ins kleinste Detail.

Eine vom Coiffeur Étienne Szeemann entwickelte Dauerwellenmaschine erscheint im Gegenlicht durchs Fenster skulptural. Ihre herunterhängenden Lockenwickler muten unheimlich an, erst recht mit dem Wissen, dass die Anwendung eine ziemliche Tortur für alle Beteiligten gewesen sein soll. Zurück in der Kunsthalle sticht die Ähnlichkeit hervor mit der skulpturalen Umsetzung der «Hinrichtungsmaschine» aus Franz Kafkas «In der Strafkolonie», angefertigt für die Ausstellung «Junggesellenmaschinen» im Jahr 1975. Die Darstellung der Ausstellungen der Zeit als unabhängiger Kurator nach der Gründung seiner «Agentur für geistige Gastarbeit» greift zurück auf Archivalien und Kunstwerke, die seine Interessen für Anarchismus, Lebensreformbewegungen und als «geisteskrank» abgestempelte Personen verdeutlichen.

«Eine 1:1-Rekonstitution der Wohnung hätte nicht genügt, nur gegliedert kann heute Grossvaters eigene Ordnung gezeigt werden», schrieb Harald Szeemann. Vergleichbar gehen die Kuratierenden der aktuellen Ausstellung vor. Die Strukturierung offenbart ein dichtes Netzwerk von Bezügen in und zwischen einzelnen Ausstellungen, von Interessenschwerpunkten und Szeemann als Prototyp des global tätigen Autor-Kurators. Wie einst sein Grossvater wird er anhand von ausgewählten Objekten mit Schwerpunkt auf seinem beruflichen Schaffen porträtiert. Trotz neuer Schattierungen und weniger kritischer Schlaglichter verfestigt sich dabei das Bild von Szeemann als Star. *Irène Unholz*

→ «Museum der Obsessionen», Kunsthalle Bern; «Grossvater: Ein Pionier wie wir», Gerechtigkeitsgasse 74, 3011 Bern, bis 2.9.
↗ www.kunsthalle-bern.ch

Er erfand die Ausstellung neu

Die Kunsthalle Bern feiert ihren hundertsten Geburtstag mit einer Doppelausstellung zu ihrem früheren Direktor Harald Szeemann und zeigt, wieso er bis heute so wichtig ist. **Von Gerhard Mack**

Am beeindruckendsten war für Künstler seine Grosszügigkeit. Während der Vorbereitung der Biennale Venedig lud der Direktor Harald Szeemann stets zum Nachessen. Wer kommen wollte, war willkommen. Junge galten so viel wie Alte, Berühmte sassen neben Unbekannten. Man sprach über die kleinen Sorgen beim Aufbau und die grossen Fragen von Kunst und Philosophie. Hier entstanden Freundschaften, die ein Leben lang hielten. So erzählt es zumindest Tania Bruguera. Die kubanische Künstlerin war von Szeemann 2001 zur Biennale Venedig eingeladen worden. Seine Abendessen verwandelten die globale Kunstwelt in ein Familientreffen.

Harald Szeemann verstand sich durchaus als Patriarch und stand damals im Zenit der öffentlichen Wahrnehmung. Er hatte zwei Jahre zuvor der chinesischen Gegenwartskunst bei der Biennale zum Durchbruch verholfen. Und er hatte lange vorher den Beruf des Kurators erfunden. Ohne ihn gäbe es heute eine ganze Ausstellungsindustrie nicht. Als er 1968 seinen Job als Direktor der Kunsthalle Bern an den Nagel hingabte, wurde er der erste freie Ausstellungsmacher. Er hatte gerade die wohl bekannteste Kunstausstellung der sechziger und siebziger Jahre organisiert: «When Attitudes Become Form» zeigte in der Kunsthalle Bern junge Künstler aus Europa und den USA, die heute zu den Klassikern der Gegenwartskunst gehören. Und er löste damit einen Skandal aus; den lokalen Künstlern war das zu weit weg, die Honoratioren sahen die Nähe zur 68er-Bewegung. Als man Szeemann danach eine Ausstellung mit Joseph Beuys verweigerte, machte er sich selbständig und gründete die «Agentur für geistige Gastarbeit». In dem Namen steckte seine Solidarität mit den damals verpönten Saisoniers aus dem Süden und mit seiner Herkunft: Die Familie war nicht nur ein Modell für den Umgang mit Künstlern, sie faszinierte Szeemann auch biografisch: Sein Grossvater war ein Bauernsohn aus Ungarn, der in die Schweiz emigriert ist.

Diesem Grossvater hat Szeemann 1974 seine vielschichtigste Ausstellung gewidmet: «Grossvater: Ein Pionier wie wir» erinnert an den Mann, der für Szeemann nach dem frühen Tod des eigenen Vaters eine Art Vatersatz war und zu einem Verspiegeln für die Moderne wurde. In seiner Biografie zeigte sich der Alltag, aus dem die Kunst hervorging, die das 20. Jahrhundert prägte.

Ausgangspunkt war einmal mehr ein Skandal. 1972 hatte Szeemann die fünfte Documenta kuratiert und die Grossveranstaltung für die Kunst von Aussenseitern geöffnet. Das war nicht nur fürs Publikum gewöhnungsbedürftig, es passte auch einigen Künstlern nicht. So fragte Carl Andre schriftlich an: «Hast Du auch eine Selektion für Kunst? Da würde ich hingehören.» Vor allem aber kamen viel weniger Besucher als erwartet, und es floss weniger Geld in die Kasse. Ausserdem gab es noch Schulden

FOTO: GOSWILDE/REDA



FOTO: BETHA



Erfand den Beruf des freien Ausstellungsmachers: Harald Szeemann (1933–2005).

Die Stadt Kassel wollte Szeemann wegen Budget-Überschreitung verklagen. Man kennt die Kleingeisterei ja von der letzten Documenta.

von der Vorgänger-Documenta. Die Stadt Kassel wollte Szeemann wegen Budget-Überschreitung verklagen. Man kennt die Kleingeisterei ja von der letztjährigen Documenta. Szeemann erhielt keine Ausstellungen mehr, zog sich nach Bern zurück und dachte über seine bisherige Arbeit nach.

Dazu half ein Rückblick auf seinen Grossvater. Drei Monate lang sichtigte er den Nachlass des drei Jahre zuvor verstorbenen Vorfahren, las seine Memoiren und verwandelte die eigene Wohnung in ein Museum. Dabei probierte er aus, wie man Memorabilien, Kunstwerke und Dokumente so miteinander zeigen kann, dass für den Betrachter Wissen entsteht. Wie viel kann man auf eine Wand hängen? Wie stellt man im Chaos Ordnung her? Die Ausstellung wurde zum Mythos, zur Lektion übers Kuratieren. Schon alleine, dass einer seine private Wohnung zum öffentlichen Schauplatz machte, wirkte bis in die Enkelgeneration Szeemanns: Hans Ulrich Obrist, ein anderer Starkurator aus der

Fortsetzung Seite 54



Frisierte das Berner Bürgertum und erfand den ersten Dauerwellenapparat – ein wahres Folterwerkzeug; der aus Ungarn zugewanderte Etienne Szeemann, Grossvater des Ausstellungsmachers.

Er erfand ...

Fortsetzung von Seite 53

Schweiz, wurde mit einer Ausstellung in seiner Küche erstmals beachtet.

Schwierig war nur, dass zwar alle von der Bedeutung dieser Ausstellung sprachen, aber kaum jemand sie gesehen hatte. Diesem Mangel hilft nun die Re-Inszenierung ab, die das Getty-Institut ermöglichte. Die üppig dotierte Stiftung hoch über Los Angeles betreibt nicht nur ein Museum, sondern auch ein Forschungsinstitut. Dieses kaufte 2011 den Nachlass Harald Szeemanns, katalogisierte und scannte die Bestandteile und stellte über 50 000 Fotos und Dokumente ins Internet. Und Kurator Glenn Phillips rekonstruierte während sieben Jahren mit dem Schweizer Philipp Kaiser die legendäre Grossvater-Ausstellung.

Erfindungsfreudiger Friseur

Nach ihrem Start in Los Angeles ist sie nun an ihrem originalen Ort in Szeemanns alter Berner Wohnung an der Gerechtigkeitsgasse zu sehen. Unten ist die Beiz Commerce, über ein paar ausgetretene Treppen kommt man in die Wohnung und steht inmitten einer vergangenen Welt. 1200 Objekte der ursprünglichen Ausstellung haben die Kuratoren wieder aufgefunden und mit weiteren hundert aus der Zeit ergänzt. Ein Stammbaum fächert die Familiengeschichte auf, die Memoiren des Grossvaters liegen in der Kiste, mit der er 1904 in die Schweiz kam. Ein Schweizer Wappen aus Haaren erinnert an seine Einbürgerung 1919. Aufrufe zu Spenden für die Familienmitglieder von

In einer Vitrine liegen die schön ausgemalten Geografiehefte des kleinen Harald und seine Ausweise bis zum Halbtax-Abonnement.

Ungarn und Österreichern, die zum Militärdienst im Ersten Weltkrieg antreten mussten, machen die Doppelidentität von Etienne Szeemann bewusst. Werkzeuge vergegenwärtigen die erfolgreiche Karriere des Friseurs; Etienne Szeemann hat jede Menge Wasserchen und den ersten Dauerwellenapparat erfunden. Wer sich unter die Stromplund setzte, dürfte sich wie auf dem elektrischen Stuhl gefühlt haben.

Die Ausstellung geht aber weit über das Biografische hinaus. Harald Szeemann testet theatrale Formen: Über dem Doppelbett inszeniert er eine Ikonostase aus Kreuz und Heiligenbildern, als wäre die Wand ein Bühnenbild. Zeichnungen mit Wasserschäden hängt er so, dass diese Spuren eine eigene Melodie neben den dargestellten Lebenswelt und Moderne zeigen: Beim alten Bügel-eisen denkt man an Man Ray und Meret Oppenheim, bei den hölzernen Köpfen für Perücken an Hans Bellmer und Sophie Taeuber, bei der Glühbirne an Francis Picabia und bei der Kaffeemühle an Marcel Duchamp, um nur ein paar wenige zu nennen.

Darin war ein Muster für Szeemann weitere Ausstellungen gefunden: Er wollte seine Documenta und andere Präsentationen zur Gegenwartskunst historisch verankern; nicht auf dem schmalen Grat der Kunstgeschichte, sondern in den üppigen Tälern der Alltagskultur. Also schaute er zurück in die Frühzeit des 20. Jahrhunderts und entwickelte eine Trilogie: Die Ausstellungen «Jungesellensmaschinen», «Monte Verità» und «Der Hang zum Gesamtkunstwerk» boten eine andere Genealogie der Moderne, die nicht historische bleiben wollte. Es ging um Visionäre und Utopien, um Energiefelder und den Wandel von Ideen, die sich in der jüngsten Kunst Ausdruck verschaffen. Obsession und Assoziation wurden zum Leitfad. Dem familiären Stammbaum Szeemanns tritt in der Kunsthalle Bern dieses intellektuelle Panorama der Ausstellungen zur Seite.

Mutter macht sich Sorgen

Dabei darf man auch schmunzeln. Die Mutter gibt in einem Brief ihrer Sorge Ausdruck, ihr Sohn schein zu viel zu trinken, so aufgeschwemmt wie er aussehe. Einen Raum weiter sieht man Szeemann auf einer alten TV-Aufzeichnung und weiss, was sie meint.

Am Ende dieses Grossunternehmens, mit dem die Kunsthalle Bern ihren hundertsten Geburtstag feiert, ist man wieder bei der Familie. In einer Vitrine liegen die schön ausgemalten Geografiehefte des kleinen Harald und seine Ausweise bis zum Halbtax-Abonnement. An einem Ständer hängen die Kofferbänder von seinen vielen Flügen wie eine Monument für die globale Tätigkeit des Kurators: «Sie hat sehr viel gekostet und ist nichts wert», hat er einmal dazu gesagt. Die Ausstellungen, die er zur Schweiz, zu Österreich und zum Balkan gemacht hat, übersetzen seine multikulturelle Herkunft in Gegenwartskunst. Und feiern Offenheit. Der Tisch für die Szeemannsche Künstlerfamilie und die Besucher war auch hier reich gedeckt.

Kunsthalle Bern: Harald Szeemann: Museum der Obsessionen & Grossvater: Ein Pionier wie wir, bis 2. 9., Katalog: Scheidegger & Spiess.

Der scheinbare Nonkonformist war auch Kurator der Grossindustrie

Die Berner Kunsthalle erinnert mit zwei Ausstellungen an Harald Szeemann und seinen Grossvater.

Martin Bieri

Als Harald Szeemann 1969 sein Amt als Direktor der Kunsthalle Bern im Streit niederlegte, weil der Vorstand ihm eine Joseph-Beuys-Ausstellung untersagte, packte er alle Unterlagen aus dem Büro in seinen Wagen und fuhr davon. Deshalb fehlt im Archiv viel Material aus dieser für das Haus so wichtigen Zeit. Jetzt sind sie wieder da: besorgte Briefe von Szeemanns Mutter, Plakatentwürfe von Markus Raetz, Entwürfe des Kündigungsschreibens, das Szeemann mehrfach von Hand ausführte, bis er mit dem Schriftbild zufrieden war. Die Ausstellung «Museum der Obsessionen» ist eine Reise zurück in die Vergangenheit.

2011, sechs Jahre nach Szeemanns Tod, wurde sein Nachlass - das Inventar seines «Fabbrica Rosa» genannten Tessiner Büros - an das Getty Research Institute in Los Angeles verkauft. Das Archiv umfasst 26 000 Bücher und 22 000 Künstlerdossiers. Zeitweise waren bis zu 26 Personen mit der Erforschung und Katalogisierung des Materials beschäftigt. Die daraus entstandene Ausstellung, «Museum der Obsessionen», wurde zuerst im Getty Museum in Los Angeles gezeigt und wird nach dem jetzigen Stopp in Bern in Düsseldorf, Turin und New York haltmachen. Die verantwortlichen Kuratoren Glenn Phillips und Philipp Kaiser betonen, sie eigens für die Räume der Kunsthalle Bern konzipiert zu haben.

Kein Platz war in Los Angeles zum Beispiel für Kafkas Foltermaschine, die Szeemann für seine Ausstellung «Junggesellenmaschine» bauen liess, mit der er 1975 in die Kunsthalle zurückkehrte.

Nun steht sie wieder dort, neu allerdings auf einem weissen Podest: Wir befinden uns in einem Museum, hier wird mit dokumentarischer, nicht künstlerischer Absicht ausgestellt. Szeemann selbst hätte das wohl anders gemacht.

Kurator oder Künstler?

Der 1933 geborene Szeemann studierte in Bern und Paris Kunstgeschichte und übernahm 1961 die Direktion der Berner Kunsthalle. Danach fasste er seine kuratorische Arbeit in der «Agentur für Geistige Gastarbeit» und dem imaginären «Museum für Obsessionen» zusammen. 1972 leitete Szeemann die Documenta 5 in Kassel, stiess aber auf Kritik und hinterliess dort ein Defizit. Vorgeworfen wurde ihm, dass er sich der Kunst bediene, um selbst Künstler zu sein. Berühmte Ausstellungen wie «Junggesellenmaschine», «Hang zum Gesamtkunstwerk» oder «Monte Verità» folgten, jeder ist in der Kunsthalle ein Raum gewidmet. Diese Praxis ist heute durchaus verbreitet, damals aber war sie neu.

Der «Ausstellungsmacher», so nannte er sich selbst, ging thematisch vor. Er zeigte nicht bloss Kunstwerke, sondern «Konzepte, Prozesse, Situationen, Information», wie es im Untertitel seiner berühmtesten Ausstellung «Live in Your Head: When Attitudes Become Form» heisst. Szeemann wirkte paradox: Er arbeitete mit den wichtigsten Galerien zusammen und interessierte sich zugleich für die «persönlichen Mythologien» von Outsidern ohne kommerzielle Verbindung zum Kunstmarkt wie Adolf Wölfli, Emma Kunz oder Pierre Versins, aus dessen Sammlung, heute im Maison d'Ailleurs in Yverdon, die Erfolgsausstellung «Science Fiction» hauptsächlich bestand.

Dollars und Zigaretten

Der scheinbare Nonkonformist Harald Szeemann war auch Kurator der Grossindustrie: «Attitudes» war nicht nur eine Avantgarde-Ausstellung, sie war auch ein Avantgarde-Marketingprojekt von Philip Morris. 1964 stellten amerikanische Ärzte im sogenannten Terry-Report einen kausalen Zusammenhang zwischen Rauchen und Lungenkrebs her. Zur gleichen Zeit entschied Philip Morris, sich im Kunstmarkt zu engagieren. Nicht um der Kunst zu dienen, sondern um dem Unternehmen in jenem Moment, wo es ein kompliziertes Imageproblem zu lösen hatte, den Anschein von Kreativität zu geben, wie der spätere Generaldirektor George Weissmann sagte. Zu diesem Zweck engagierte Philip Morris die Werbeagentur Ruder & Finn. Der erste Kontakt zur Kunsthalle kam wohl zustande, als Szeemann 1966 von Philip Morris unterstützte Pop-Art-Künstler zeigte.

Szeemann berichtete, Ruder & Finn sei 1968 in der Person von Nina Kaiden auf ihn zugekommen. Diese sagte später, die Initiative sei von Szeemann ausgegangen. Der Deal: zeitgenössische Kunst, freie Hand für den Kurator unter der Bedingung, dass die Ausstellung auf Wanderschaft geht, 15 000 Dollar für die Ausstellung und 10 000 Dollar für den Katalog - der dann erstaunlicherweise nur die Gestalt einer Heftmappe hatte, allerdings



Harald Szeemann
Kurator und Künstler

in hoher Auflage gedruckt wurde -, dazu Gratis-zigaretten an der Eröffnung. Dieser Sponsoringbetrag überstieg das übliche Budget der Kunsthalle und ermöglichte Szeemann eine ausgedehnte und für die Qualität der Schau entscheidende Recherche in die Vereinigten Staaten.

Wie wichtig das kommerzielle Engagement war, zeigt die Tatsache, dass zeitgleich mit «Attitudes» im Stedelijk Museum in Amsterdam eine ähnliche Ausstellung mit dem Titel «Op Losse Schroeven (Situations and Cryptostructures)» stattfand, die heute praktisch in Vergessenheit geraten ist. Nicht weniger als 32 der in Bern ausgestellten Künstler waren auch in Amsterdam vertreten, die meisten kamen direkt nach der dortigen Eröffnung nach Bern, um hier ihre Werke einzurichten.

Doch ging nur die Berner Ausstellung in die Geschichte ein, weil Ruder & Finn eine internationale Pressekampagne für «Attitudes» organisierte und half, sie im Museum Haus Lange in Kre-

Szeemann widmet sich dem Grossvater nicht wie ein Kurator, sondern wie ein Autor, der mit Gegenständen erzählt.

feld und dem Institute of Contemporary Art in London zu platzieren. Weil Szeemann insgesamt mehr Namen auf seiner Liste und das grössere Budget

hatte. Weil sein Ausstellungstitel und seine PR besser waren; weil das Berner Publikum empört reagierte, während es in Amsterdam ziemlich ruhig blieb. Und schliesslich weil Szeemann selbst zum Star wurde. Ironie dieser Geschichte: Eigentlich hatte Harald Szeemann erklärt, das kommerzielle Dreieck aus Atelier, Galerie und Museum durchbrechen zu wollen.

Ergreifend schlicht schrieb John A. Murphy, Präsident von Philip Morris Europa, ansässig in Lausanne, in den Ausstellungskatalog: «Kenner heutiger Kunst haben die für die Ausstellung ausgewählten Werke als «neue Kunst» charakterisiert. Philip Morris fühlt sich verpflichtet, diese Werke dem Publikum zu zeigen, denn ein wichtiges Element in dieser «neuen Kunst» findet sein Gegenstück auch in der Industrie. Wir meinen den Drang, Neues zu schaffen. Unsere konstante Suche nach neueren und besseren Wegen für Ausführungen und Produktion ist den kreativen Problemen der hier vertretenen Künstler durchaus verwandt.»

Schärfer lässt sich der historische Moment, in dem Kunst zur Attitüde wird, nicht fassen. Dass die Kunst dem Kapital dient, war nichts Neues, dass sie es aber nur noch als leere Geste tut, als reine Metapher der Innovation, ungeachtet dessen, wie sie aussieht und wovon sie handelt - das gab der Befürchtung recht, Harald Szeemann schaufle der Kunst ein Grab, wie es der Maler und Bildhauer Daniel Buren formulierte.

Manifest ohne Worte
Neben der dokumentarischen Szeemann-Schau in der Kunsthalle schenkt sich das Haus heute, wo Kunst und Kommerz längst ineinander verschmolzen sind, eine zweite, aus Los Angeles eingeflogene Ausstellung, die eigentlich nur

in Bern stattfinden kann.

1974 inszenierte Szeemann in seiner ehemaligen Wohnung an der Gerechtigkeitsgasse als Eröffnung der neu eingezogenen Galerie Toni Gerber eine Hommage an seinen Grossvater, einen ungarischen Weltenbummler, der sich in Bern niedergelassen hatte und zu einem stadtbekanntem Coiffeur geworden war. Diese Ausstellung hat das Getty Institute, halb hagiografisch, halb obsessiv, bis ins letzte Detail nachgebaut. Von 1200 Objekten sind nur 100 keine Originale; was seit Jahrzehnten im Archiv lag, wurde auf den Zustand von 1974 zurückrestauriert.

Harald Szeemann, der Literatur und dem Theater ebenso nah wie der Kunst, widmet sich dem Leben seines Grossvaters nicht wie ein Kurator, der Künstler sein will, sondern vielmehr wie ein Autor, der mit Gegenständen erzählt. Scheinbar händeringend versuchte er, seine eigene Praxis mit den frühen Avantgardisten des 20. Jahrhunderts zu verbinden, die zur selben Zeit lebten wie sein Grossvater, immerhin Erfinder einer Dauerwellenmaschine. «Grossvater: Ein Pionier wie wir», hiess diese minutiös rekonstruierte Selbstrechtfertigung folgerichtig: ein verzweifeltes Manifest ohne Worte.

Kunsthalle Bern: «Harald Szeemann: Museum der Obsessionen» und «Grossvater: Ein Pionier wie wir» in der Gerechtigkeitsgasse, bis 2. September 2018.

Vortrag von Beatrice von Bismarck in der Kunsthalle: «When Attitudes Become Profession. Harald Szeemanns selbstreferenzielle Praxis»: Freitag, 29. Juni, 19 Uhr.

Katalog: Glenn Phillips / Philipp Kaiser: Harald Szeemann. Museum der Obsessionen. Scheidegger & Spiess, Zürich 2018. 416 S., 361 Abbildungen, € 74,75 Fr.



Die Kunsthalle Bern feiert ihr 100-jähriges Jubiläum mit einer Ausstellung über den wichtigsten Mann ihrer Geschichte: den Ausstellungsmacher Harald Szeemann. Wie das Erbe des grössten Schweizer Kurators um die halbe Welt reiste, um dort gezeigt zu werden, wo alles begann.

Beiträge



Die Geschichte um das Erbe des wichtigsten Kurators der Schweiz

Als Harald Szeemann 2005 starb, hinterliess er eines der grössten Archive für Zeitgenössische Kunst. Es ist der Nachlass eines Ausstellungsmachers, der die letzten 50 Jahre der Gegenwartskunst prägte. Was sollte damit geschehen? Die Schweiz interessierte sich nicht dafür, und so kaufte das Getty Research Institute den Nachlass und schiffte alles nach Los Angeles. Szeemanns Erbe landete so in den USA und kehrt jetzt zum ersten Mal wieder zurück in die Kunsthalle Bern.

STEFAN ZUCKER

Kunsthalle Bern

Wie Harald Szeemann die Kunst gegen den Strich bürstete

Die Ausstellung über seinen Grossvater gilt als eine seiner radikalsten. Jetzt wird sie in Bern wieder inszeniert.

Berner Altstadt, Gerechtigkeitsgasse 74: Hier über dem Café du Commerce wohnte bis in die 1970er-Jahre der legendäre Ausstellungsmacher Harald Szeemann. Und hier – in derselben Wohnung – wird in den nächsten drei Monaten Szeemanns Ausstellung «Grossvater: ein Pionier wie wir» aus dem Jahr 1974 neu gezeigt.

«Wir haben alles so eingerichtet wie damals – mit verschiedenen Gegenständen, mit den Teppichen und sogar den entsprechenden Fussleisten», sagt Philipp Kaiser, einer der Kuratoren der Ausstellung.

Die Grossvater-Ausstellung gilt als eine der persönlichsten und radikalsten von Harald Szeemann. Szeemann hatte sich als Direktor der Kunsthalle Bern in den 1960er-Jahren und Leiter der Kasseler Documenta 5 im Jahr 1972 Weltruhm verschafft. Er gab dem Beruf des Ausstellungsmachers ein neues Profil.

«Er hatte bis dahin aber immer Künstler inszeniert, mit der Grossvater-Ausstellung inszenierte er ausschliesslich Objekte zu einer intensiven und überwältigenden Hommage an seinen Grossvater», sagt Philipp Kaiser. Der Ausstellungsmacher Szeemann schafft mit der Inszenierung der Gegenstände selber Kunst.

Der ursprünglich aus Ungarn stammende Grossvater Etienne Szeemann war als Coiffeur weit gereist, bevor er sich in Bern niederliess. In Bern galt er als ein stadtbekanntes Dandy mit ausgeprägtem Sammlertrieb. Die Wohnung ist denn auch vollgestellt mit Alltagsgegenständen, Coiffeurartikeln, Dokumenten und Fotos aus der Familiengeschichte.

«Alles ist hochgradig choreografiert, alles ist vernetzt», sagt Philipp Kaiser. Die Wohnung wirkt wie ein Interieur aus dem beginnenden 20. Jahrhundert, hat aber viele Anspielungen an surrealistische Kunst oder Pop Art.

Von Los Angeles nach Bern

Die Grossvater-Ausstellung wurde erstmals diesen Februar in Los Angeles gezeigt. Das Getty Research Institute in Los Angeles hat nach dem Tod des bekannten Kurators auf ein Angebot der Familie den gesamten Nachlass von Harald Seemann erworben. Mit tausenden von Dokumenten und Objekten bildet er die grösste archivale Einzelsammlung des GRI.

«Das Getty Research Institute bietet mit seinen Mitteln und seiner Expertise eine optimale Betreuung des Nachlasses», sagt der Berner Kurator Philipp Kaiser, der selber in Los Angeles lebt und arbeitet. So habe man auch die Grossvater-Ausstellung mit grösster Akribie rekonstruiert.

«Fehlende Gegenstände haben wir zum Teil auf Flohmärkten in der Schweiz gesucht und gefunden, wir haben alte Schweizer Steckdosen eingeflogen», sagt Kaiser. Nach Bern wird die Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf, im Castello di Rivoli in Turin und dem Swiss Institute in New York Station machen.

Die Ausstellungen «Grossvater: Ein Pionier wie wir» an der Gerechtigkeitsgasse 74 und die gleichzeitig laufende Ausstellung «Museum der Obsessionen» in der Kunsthalle selber sind zwei Höhepunkte zum 100-Jahr-Jubiläum der Kunsthalle Bern

. Mit ihnen feiert die Kunsthalle gleichzeitig ihren bekanntesten Exponenten Harald Szeemann. Die Ausstellungen dauern bis Anfang September 2018.

Tobias Kaspar INDEPENDENCE



Independence, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Foto: Gunnar Meier

21. September – 2. Dezember 2018

Kuratiert von Valérie Knoll

Unabhängigkeit in der Kunst meinte unter der Bezeichnung „Autonomie“ lange Zeit den Freiraum künstlerischen Arbeitens unabhängig von Einflüssen durch Markt und Staat. So dienten Künstler*innen insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Projektionsfläche für ein von Zwängen befreites Leben, das relative Unabhängigkeit von sozioökonomischen Bedingungen versprach. Von der Vorstellung, Künstler*innen seien die, die sich die Freiheit nehmen, die man sich als bürgerliches Subjekt nicht traut,

wurde mittlerweile Abstand genommen. Auch die von einer Reihe von Künstler*innen für eine Weile verfolgte Beschäftigung mit den sie einschließenden Institutionen und den mit ihnen verbundenen Zwängen führte auf Dauer nicht weiter. So notwendig es war, begann das ständige Zeigen auf die Unfreiheit der eigenen Situation doch nach bezahlter Kritik zu riechen und stabilisierte die sich mit Selbstkritik schmückenden Institutionen, statt die durch Analyse und Kritik herausgearbeiteten Verhältnisse zu transformieren. Heute

sind diese Verhältnisse porös und die einzelnen Akteure voneinander abhängig wie eh und je. Und trotzdem ist die Kunstwelt zugleich eine in sich geschlossene Welt, deren Regeln und Öffnungen nach ständiger Befragung verlangen.

Bei der in *Independence* gezeigten künstlerischen Haltung handelt es sich nicht um eine skeptische, Distanz suchende Position, sondern um eine, die im Inneren der Strukturen und Geschichten von Kunst aus dem Vollen schöpft. Sie ist geradezu fasziniert von den Mechanismen, die Wert- und Geschmacksbildungsprozesse prägen. Sie ist motiviert von dem Interesse daran, wie und wann symbolischer Mehrwert und Begehren entstehen, die sich gerade in der zeitgenössischen Kunst als spezifische Formen der verfeinerten Auseinandersetzung mit ästhetischen und gesellschaftlichen Dynamiken äussern. Dynamiken, die sich in anderen und hier ebenfalls aufgerufenen Sphären der kulturellen Produktion wie Mode und Film oftmals in deutlicher definierten Ordnungen vollziehen.

Independence wird im und ausserhalb des Kunsthallen-Gebäudes von Kulissen gerahmt, die sich auf zwei Filme beziehen: In *Einer flog über das Kuckucksnest* von Milos Forman (1975) stellt Randle McMurphy (Jack Nicholson) in einer psychiatrischen Anstalt die herrschende Ordnung in Frage und lässt sie aus den Fugen geraten. „In dem Film geht es nicht um Geisteskrankheit, sondern um einen freien Geist in einem geschlossenen System“ (Roger Ebert, Filmkritiker). Der zweite filmische Bezug ist Lars von Triers *Melancholia* (2011). In diesem Film sieht Justine (Kirsten Dunst), die an Depressionen leidet, die Kollision der Erde mit dem Planeten „Melancholia“ voraus. In dem apokalyptischen Film steht die Konfrontation mit dem Gefühl existentieller Leere im Vordergrund. Die filmischen Bezugnahmen eröffnen Deutungen, die sich

allegorisch auf die Institution Kunst und ihre Gesellschaft übertragen lassen könnten. Eine Anstalt für sich, in deren unerbittlicher Dynamik sich manche Individuen nahe an den psychischen Abgrund herangeführt sehen.

Einen möglichen Rückzugsort bildet das eigene Lebensumfeld. Es ist ein Charakteristikum der künstlerischen Position hinter *Independence*, das eigene Lebensumfeld und die eigene Lebensweise, die „Friends, Lovers and Financiers“ der künstlerischen Praxis so nahe kommen zu lassen, dass daraus ein Produktions- und Verwertungskreislauf entsteht, in dem unscharf wird, wer in wessen Namen agiert und aneignet. Und mehr noch, die künstlerische Produktion wird durch den spezifischen sozialen Hintergrund, der nicht mehr zwischen privat und nicht-privat unterscheidet – eine andere Kulisse der Ausstellung – geradezu inszeniert und zur Aufführung gebracht.

Im Rahmen dieser Kulissen werden neue und ältere Arbeiten, viele davon aus Werkgruppen stammend, inszeniert. So zeigt *Independence* eine Serie neuer Bilder, die Motive aus der Japan-Kollektion eines der berühmtesten St. Galler Textilunternehmens aufgreifen. Beginnend in den 1960er Jahren und bis vor Kurzem entwickelte die Firma für den japanischen Markt figurative Sujets, die den „typisch europäischen“ Luxusgeschmack einer „Haute Bourgeoisie“ darstellen – Motive, die eine Bandbreite an gestickten Szenen in Stilen von Art Déco bis zu Diors New Look wiedergeben und damit eine Nachfrage bedienen. In diesen und weiteren Arbeiten manifestiert sich das Interesse an kulturellen Übermittlungsprozessen von Stilen und Moden innerhalb einer Sphäre oder über diese hinweg, globale Wege zeichnend. Die Mechanismen der Mode, ihre schillernde Kraft der Verführung, der Sehnsucht, eine andere zu werden; die Möglichkeiten, die sie bietet, Identitäten

zu verkörpern oder vorzugeben, bilden eines der zentralen Bezugssysteme für die vorgestellte Praxis. Sie handelt oft ähnlich wie die Mode, deren Logik sich zwischen dem Markt und einer nie fassbaren Irrationalität bewegt.

Ein weiterer Protagonist von *Independence* ist Aibo. Der silberne Roboterhund ist aktuell nur auf dem japanischen Markt per verknappendem und damit extremes Begehren auslösendem Losverfahren erhältlich und feiert in der Kunsthalle Bern somit seine europäische Premiere. „Aibo“ bedeutet auf Japanisch „Partner“ und steht als Abkürzung für Artificial Intelligence Robot. Aibo ist kein Spielzeug mehr wie seine erste Version Ende der 1990er Jahre, sondern eine lernfähige künstliche Intelligenz für den zeitgenössischen japanischen Haushalt.

Manche „Ereignisse“ in *Independence* und in dieser künstlerischen Praxis generell infiltrieren (Vermarktungs-) Strategien der jüngeren und älteren Kunstgeschichte und auch aus anderen Sphären. Praxen der historischen Konzeptkunst oder der „Relationalen Ästhetik“, die die sozialen Interaktionen zwischen Publikum und Künstler*in/Kunstwerk mit Wohlfühlaktionen forcierten, werden diskret aufgegriffen.

Vor dem Hintergrund der zahlreichen Bezüge bleibt die Frage, welche Unabhängigkeit hier erklärt wird. Ist es die Unabhängigkeit von der Kunsthalle, die einen ausstellt? Vom Markt? Wenn ja, von welchem? Oder ganz allgemein von den Zwängen des in-der-Welt-Seins und ordnender, gegebenenfalls sozial geteilter Strukturen? Die Kehrseite der Unabhängigkeit ist und bleibt die Vermittlungslosigkeit, die sich Zugriffen entzieht und gleichermaßen für alle Anrufungen offen ist. Auch sie findet hier eine Kulisse.

Der/die Künstler*in dieser Ausstellung blieb bis zum Ausstellungsende in jeglicher schriftlichen Form ungenannt. Besucher*innen konnten sich fragen, ob es sich lohnt, zur Eröffnung zu reisen, wenn unklar bleibt, wer oder was sich hinter der Einladung zu einer Ausstellung verbirgt. Für den/die Künstler*in kann es hingegen eine mögliche Freiheit bedeuten, anstelle der Vermarktung des Eigennamens die Ausstellung in den Vordergrund der Bewerbung zu rücken. Verkörpert der Name ein Versprechen oder lässt etwas Bestimmtes erwarten, so kokettiert selbstgewählte Anonymität mit der Verführung durch den Reiz des Geheimnisvollen.

Text: Valérie Knoll



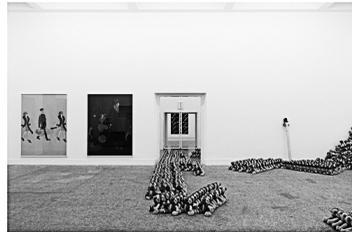
Independence, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht und Performance
Foto: Gunnar Meier

Veranstaltungen

- Vortrag von Alexis Schwarzenbach (Historiker, Autor, Zürich)
Textile Archive: Inspirationsquelle oder industrielle Altlasten?
30. Oktober
- Rundgang mit Jörg Scheller (Philosoph und Kunsthistoriker, Zürich) im Rahmen von “Schöne Kunst?”
Eine Kooperation mit dem Alpinen Museum
und dem Kunstmuseum Bern
20. November



Independence, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Foto: Gunnar Meier



View of Tobias Kaspar, "Independence," 2018.

BERN

Tobias Kaspar

KUNSTHALLE BERN

Helvetiaplatz 1

September 22–December 2

"Independence" is a loaded exhibition title. It evokes a certain kind of gallerygoer's cliché fantasy of art and artists, and it immediately raises the question: Independence from what?

With its nondisclosure of the participating artist's name, this show's title and press materials proclaim a break from art-world convention while posing a paradox: a declaration of independence from a tradition of independence.

The curtain of artistic anonymity is lifted upon entering the gallery space, where one is greeted by rows of uniformed teddy bears (*Harlekin Teddy*, all works 2018) marked with large brand tags that read "TOBIAS KASPAR." Two photographic prints of textile motifs hang on one wall, the stitched figures of the antiburgeois in *Dandy* (black) and servant in *Porter* (yellow) vaguely recalling nineteenth- and early-twentieth-century fashion. The generic imagery of the European middle class acts as a gesture of self-exoticization and perpetuation of the myth of the Industrial Revolution's rising bourgeois class, in this case exported by a Swiss fabric manufacturer to Japan since the 1960s.

In recent years, Kaspar has become known not only for researching the trade routes of the aesthetic economy but also for establishing his own merchandise—a magazine, a line of jeans, and now, the plush toy. Here, he also deploys architectural typologies that seem to riff off the aesthetics of institutional critique in their revelation of labor conditions in the art industry. Half-built walls and suspended frames with gallery labels on their backs guide visitors through the space, where one finds champagne flutes from a hotel-room service set directly on the ground, and a film set constructed after the hospital in *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. These scenarios—the comforts of a well-heeled jet-setter and Ken Kesey's account of the search for personal freedom within the strictures of a totally controlled environment—are imbued with a yearning for independence, while also emphasizing the material culture upon which they depend.

—Burkhard Meltzer

SHARE

Tobias Kaspar Unabhängigkeit

INKA MEIBNER

Es gibt viele Geschichten, die sich um anonyme Autorschaft ranken, historisch überwiegen jene Fälle, die nicht wirklich freiwillig waren. Zum Beispiel wenn bestimmte Namen bestimmte Identitäten offenbarten, die politisch verfolgt wurden, oder wenn überraschenderweise eine Frau ein gutes Buch geschrieben hatte. Falls diese doch namentlich auftauchte, kam dem Vorwort des Herausgebers die Bedeutung zu, den moralischen Nutzen zu betonen, damit nicht der Eindruck entstand, die Autorin hätte einfach nur aus Lust gehandelt. Dass die Ausstellung *Independence* in der Kunsthalle Bern, die ohne Autor/in auftaucht, jenseits solcher Konflikte von Legitimation agiert, wird vorausgeschickt. Nicht nur der Presstext, auch die ausgestellten Arbeiten verraten ein Interesse für genau die Abweichungen von gängigen Formaten, wie sie sich in ästhetischen Experimenten mit Autor/innenschaft häufig versteckt haben.

Das Verhältnis von Beobachtung und Anonymität ist vielschichtig, und so zeigt es sich auch in Bern. Bis zum Schluss ist nicht ganz klar, wer hier wem und bei was zuschaut. Wiederkehrende Elemente, die in allen vier Räumen installiert sind, gehören zum austrangierten Bühnenbild einer Inszenierung von *Einer flog über das Kuckucksnest*. Das Stück selbst wurde aufgeführt von einer Laientheatergruppe in Schaffhausen. Im grossen Raum steht der zweistöckige Wachturm, die «Schwesternstation». Sie kann durch eine Maschendrahttür betreten werden, deren Muster sich so durch alle einsehbaren Ausstellungsräume zieht und die die Betrachtenden immer wieder daran erinnert, dass irgendwo der Wahnsinn lauert, dass niemand weiss, wo die «Station» eigentlich zu Ende ist.

Vom Turm aus lässt sich eine Armee von grau-roten Harlekin-Teddybären beobachten. Während sie im Foyer in Reih und Glied stehen, seilen sie sich im grossen Raum von der Decke ab und verschanzen sich hinter weiteren Kulissenteilen. Dazwischen hängen und stehen diverse Arbeiten und weitere Ready-mades. Einige kenne ich schon, z.B. die Fotografien einer Jacke [1], die in einer Ausstellung mit dem Titel *Why Sex Now* 2011 in New York gezeigt wurden. Ich habe sie damals zwar nicht persönlich gesehen, weiss aber, dass die Galerie in einem unterkühlt-eleganten 80er-Jahre-Apartment untergebracht war. Diese Aufnahmen haben ein sehr grosszügiges Passepartout, wodurch sich das Verhältnis von Rahmung und Inhalt umdreht. Kaspar belässt den in Originalgrösse abgebildeten Teil-Objekten (hier auch: Reissverschlüsse, Nähte) den Grad von Fetischcharakter, den zu generieren sie in der Lage sind, und stellt vor allem einen Raum her, in dem die Desires frei zirkulieren können. In dieser Strategie scheint auch schon die Ungreifbarkeit einer Künstler/innenposition auf, die für alles offen ist und vieles integrieren kann, aber auch nichts davon braucht und in keinem Abhängigkeitsverhältnis zu den Kunststücken selbst steht. Genres, die sich so als Vergleich oder Vorläufer aufdrängen, wie beispielsweise *relational aesthetics*, kommen dabei als Echos zurück. Die eher soziale, denn gewebte *fabric* materialisiert sich in den vom Künstler initiierten Produktionszusammenhängen, dazu gehören Kollaboration, gemeinsame Reisen oder auch Publikationen wie *Provence*.

Im selben Raum läuft hinter einem Paravant aus Bühnenbildelementen parallel auf drei an die Wand gelehnten Screens ein Film, in dem sich eine Person in Zeitlupe das Gesicht eincremt. *Full disclosure*: Diese Person bin ich selbst, die Arbeit heisst *Hydra Life* und ist von 2013.

Für mich hatte sie immer eine logische Nähe zu Andy Warhols *Screen-tests* aufgemacht – dem stummen Abfilmen einer Person für die Dauer einer Filmrolle – bedeutet demnach auch ein Ausstehen dessen, wie lange der Glamour einer Pose standhält, bevor die Erschöpfung sichtbar wird und überwiegt, wenn es zu viel wird der Creme, die Schönheit und Jugend verspricht, aber auf die Dauer doch nur die Haut reizt. Vor den Bildschirmen ist weisser Teppich ausgelegt, der natürlich sofort grau und schmutzig wird. Auch hier suggeriert das Set-up eine Form der Überwachung, als ob der Film nicht ganz jugendfrei ist und deswegen automatisch ein Fussabdruck abgenommen wird, von jeder Person, die sich trotzdem entscheidet daraufzuschauen.

Die Ausstellung ist voll mit solchen Miniaturscenarien, die halb Verführung und halb Abrechnung sind, die Intimität vermessen und in Kaufverhalten auflösen (es funktioniert auch andersrum, Kaufverhalten wird in Intimität aufgelöst). So auch die zur Eröffnung gezeigte Performance[2]: Exzellente gecastete androgyne Performer/innen in weissen Anzügen, letztere Teil der Bühnenkonzeption einer Modenschau für das Label FFIXXED in Shanghai, bewegten sich über Stunden langsam durch den ersten Raum rechts, den sie mit den Besucher/innen, einigen hereingestolperten Teddybären, aufgeschnittenen Schuhen aus Bronze[3], einer Fotografie aus der Serie der gescannten Schweizer Stoffe für den Japanexport[4] und einer ebenfalls sehr grosszügig gerahmten kleinen Fotografie aus einem Basler Heroin-Archiv[5] teilten. Auf diesem Bild ist eine Gruppe von Leuten zu sehen, die

So wie Heroin die Logik eines eskalierenden Kapitalismus, wie er in der 80er und 90er Jahren offensichtlich wurde, quasi in den Körper und damit ins limbische System selbst hinein zieht (die Drogenkrise kann ja auch als eine spezifische Auflehnung gegen die damals antizipierten Erfolgsbiografien gelesen werden), konnte die Mode den Look der davon gezeichneten Körper als Abweichung von einem normativen Bild von Gesundheit so erfolgreich stilisieren, dass ihr Nachhall als ästhetische Setzung noch immer funktioniert. Tobias Kaspar zieht all diese Mechanismen gleichermaßen zusammen, die Heroinkrise kippt direkt in deren Chic und damit weiter in zeitgenössische Beispiele von Künstler/innenperformance; Anne Imhofs Arbeit *Angst II* im Hamburger Bahnhof fällt mir dazu ein. Aus dieser Perspektive spannt sich der Bogen einer Genealogie von ästhetischen Ausweichbewegungen vor den realen und symbolischen Erwartungen der Institution und wie sich das in Leben, Mode und Kunst abbildet, hier am deutlichsten auch chronologisch und ortsspezifisch auf.

Im Raum linkerhand des Foyers gibt es das Gegenstück zu den Stoffen aus Schweizer Produktion, *Aibo*[6]. Der silberne Roboterhund (der laufen kann) ist eine «lernfähige künstliche Intelligenz für den zeitgenössischen japanischen Haushalt» und ausschliesslich auf dem japanischen Markt erhältlich. Spätestens hier wird deutlich, wie Import und Export in den Arbeitszusammenhängen, die sich hinter dieser Ausstellung aufmachen, immer ausgeglichen sein müssen. Was auf internationaler Ebene gehandelt und verschoben wird – künstlerische Positionen, aber auch Jeans und andere Produkte – gilt im Grunde genauso für das private und professionelle Umfeld. Das ist ein ständiger Austausch, der zwar das Geben und Nehmen im Blick hat, dabei aber nicht nur die Grenzen zwischen dem einen und dem anderen auflöst, sondern genau daraufhin arbeitet, Autorschaft im Sinne von Autorisierung irrelevant zu machen. Der Legitimierung einer bestimmten Entscheidung wird das ausgeglichene Verhältnis entgegengesetzt, und das hat mehr mit dem Verweigern von Autorität zu tun als mit z.B. Dekonstruktion. Durch diesen ständig irgendwo anwesenden symbolischen Nullwert, der *Independence* auch ist, geht nicht zuletzt die Verlässlichkeit auf die Bedeutung einer Referenz verloren, «Vermittelbarkeit» wie es im Presstext heisst, und dann muss aus der Affirmation der permanenten Bewegung von diesen ganzen Begehren gezwungenermassen so etwas wie Freiheit für alle herausgeschält werden.

Im Garten der Kunsthalle steht eine Höhle aus Ästen, in Anlehnung an jene magische, die in Lars von Triers *Melancholia* von der Protagonistin Justine gebaut wird, um für das reale Ende der Welt einen Pro-forma-Schutzort zu schaffen. Die einzelnen Äste sind Bronzen mit vergoldeten Rändern. Sie wurden lediglich in die Erde gesteckt, entweder darauf vertrauend, dass die Menschen in Bern gar nicht auf den Gedanken kommen, sie mitzunehmen, oder aber aus einer pragmatischen Entscheidung. Vielleicht braucht es auch keine massive Verankerung, wenn man etwas einfach ablegt und dann wieder geht.

TOBIAS KASPAR Kunsthalle Bern, Switzerland

It rarely happens that visitors to art exhibitions are greeted by 1,000 teddy bears. Yet precisely this unlikely committee assembled at Tobias Kaspar's solo show 'Independence' at the Kunsthalle Bern. The grey, red and pink toys descended from the ceiling and continued in a march formation on the parquet floor – a cute, uncanny parade. Uncanny, because the formation recalled an assembly of the masses typical of totalitarian regimes. However, the teddies could be individually purchased and taken away directly from the exhibition; the more teddies the audience bought, the less totalitarian the formation appeared. Was the artist siding with market enthusiasts? Was he mocking them? As with so many things in this show, there was no clear answer.

Each teddy bear carried the label 'Tobias Kaspar'. The artist's name was never mentioned in the press release, nor was it communicated by the Kunsthalle prior to the opening. This double-bind of authorship and branding on the one hand, and critical distancing from the logic of commerce on the other, was a common thread through the exhibition. Kaspar combined recent and older works into a veritable *parcours*: teddies, large-scale prints depicting close-ups of the Japan-related collection of a textile company from St. Gallen, Switzerland, original scenery from a 2016 Swiss amateur theatre production of *One Flew Over*

coin: what it is is what you do with it.

Kaspar is a paragon of what could be called an embedded artist. Disenchanted with the myths of the artist as a prophet, hero or sage, yet still an adept of criticality, he dives into the world of consumer culture, even launching a still-ongoing blue jeans line. However, he is not comparable to Jeff Koons or Takashi Murakami, who appropriate consumerist aesthetics much more unabashedly. Kaspar's ambiguous aesthetic is rather one of interestedness in the sense of its Latin roots, 'inter esse' – 'being in-between', navigating the boundaries like a trickster, jester or pirate. It is telling, then, Kaspar named the work *Harlequin teddies* (2018).

Perhaps the easiest work to overlook was a tiny bottle of Chanel perfume that stood on a radiator ledge (*Boy*, 2018). It was also one of the most important ones. Whereas the assembly of objects contributed to an overall impression of openness, fluidity, pervasiveness and performativity, the flacon, which contained an ephemeral fragrance, remained firmly closed. Andy Warhol wrote in his *The Philosophy of Andy Warhol* (1975): '[A] way to take up more space is with perfume.' Kaspar, however, chose to take up space with a sprawling *parcours* of art and almost-art objects, ultimately showing how the air between these objects remained as pure as the air in an art space can be. Maybe this undefined space, within a maelstrom of visual signs, is what 'independence' stood for in this show.

Jörg Scheller

SITUATIONAL AWARENESS/SOFTCORE INSURRECTION

Kari Rittenbach on Tobias Kaspar at the Kunsthalle Bern

The idea of freedom – originating within Western rights discourse dating from the Enlightenment via the American and French Revolutions and later codified (unenforceably) by the United Nations following World War II – today seems almost an unbearable political or philosophical concept. Exploitative markets and extractivist industries enjoy fewer regulations than individual persons, while calls to tear down ironclad barriers have been replaced by the intransigent demand for physical fortification (to curtail the flow of “drugs” and other undesirables) in a span of less than 30 years. Aggressively mediated public debate collapses into rudimentary binaries while the polar ice caps slowly melt: my right to free speech is yours to shut up, already.

Theodor W. Adorno maintained that art’s necessary autonomy was in fact illusory, as the artwork itself arises from a struggle with greater sociohistorical processes, whether or not this key internal conflict can be easily identified, and is more likely to be misinterpreted in its own time. Yet at this particular late capitalist moment, complex juridical projects and blandly direct “political” messaging seem to be flooding the (compromised) institutional spaces of art – especially in the Anglo-Saxon world – where they operate as belated correctives to a severely damaged social contract, and without clear reference to related issues raised in preceding decades. Under such conditions, any latter-day defense of (Kant’s) *schöne Kunst* appears illiberal.

A recent monographic exhibition at the Kunsthalle Bern – ironically titled “Independence” – toyed with the modernist assumption of art’s freedom in relation to current, often precarious conditions of “content production” for twenty-first century artists toiling long after the demise of Institutional Critique. The eponymous theme unraveled through various strategies of deferral, evasion, and display, served to unify a heterogeneous array of readymades (“Uniforms,” 2018); appropriated fixtures, sterling silver flatware, and/or ceramic vessels (“Hotel Marquise,” 2016; “Room Service Set,” “The Incomplete Aesop,” both 2018); a carousel of slide transparencies (“Ninfa,” 2008); a handful of small bronze sculptures resting on the floor, absent pedestals (“Stan Smith,” “Hunter,” both 2016); a short non-narrative video (“Hydra Life,” 2013); and so on, under the logic of the reference – either art-historical or mass-cultural (fashion, film), and presumably always in relation to their author. Unnamed in the promotional and informational literature both prior to and for the duration of the exhibition, “Independence” ostensibly challenged the biopolitical emphasis on the gender or racial identity if not charismatic personage of the artist today, which accrues social capital and exposure through consistent imaging, like a prestige brand.

Without any attribution to a clear figure, then, the background chain of dependencies sustaining such a mid-career retrospective – gallery or patron support, international exhibitions, publication history, critical reception – was revealed, in its absence, as more or less arbitrary. What might the same titular independence mean in relation to an intricate network of (personal and professional) social ties? If not a newfound meritocracy, then perhaps no show at all. Considering how

the research and event-based projects of the artist, eventually confirmed as Tobias Kaspar, often trace or in fact operate through the very “friends, lovers, and financiers” who enable the art world as such, the particular pun of the exhibition title was finally clarified. Historically, this irreverence could also be applied to the site of the Kunsthalle itself, which nearly 50 years earlier hosted the legendary sculpture exhibition, “Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)” underwritten by Philip Morris Europe (demonstrating the coincidence of corporate sponsorship and the “new art” of the current era), and even the sociopolitical position of the surrounding city of Bern, de facto capital of the Swiss Confederation, situated centrally within the Eurozone while impartial (though not impervious) to it.

If, psychically and ideologically, independence is rather misunderstood complicity, the exhibition’s hanging, in its perfectly stage-managed, riotous disarray, still expressed a dark pleasure in the potentiality of contemporary art sans artist. A particularly perceptive viewer might have identified Kaspar through his prior works: for example, the ovoid earrings Yves Tanguy once made for Peggy Guggenheim, photographed at her museum in Venice and titled after a stray observation published in the first edition of her confessional autobiography, “One afternoon in his flat they began to exchange clothes. It was rather a homosexual performance, disguised, of course, by the most normal gesture” (2012), first shown at Halle für Kunst Lüneberg; or the almost entirely white abstract C-print “Berlin, Wed June 1 (kitchen)” (2010, from the series “Why Sex Now”), which was suspended off the wall and so bared consignment labels on the verso of its

large-format frame naming the artist, work, and the now-defunct galleries Alex Zachary, New York and Silberkuppe, Berlin. Those without the privilege of hearing about “Independence” by chance or word of mouth might just discover it after the fact – a form of seduction and artificial scarcity practiced in the luxury retail environment to further enhance commodity fetishism. This perverse economy of exclusivity, another rich vein of inquiry for Kaspar – how libidinal investment is sublimated or postponed – has led to strategic experiments between the fantasy-ridden realm of fashion and the obscure social systems shielding

the highly desired art object. In Bern, the grouping of works including two framed embroideries (“Untitled [NFS36]” and “Untitled [NFS35],” both 2018) and others visualized in varied patterns as large-format photographs (e.g., “Two Women in Polka-Dotted Jumpers, Miniskirts Made from Feathers [grey, green, yellow]” and “Group of Standing Gentlemen [blue, red, green],” both 2018) were developed by a St. Gallen-based textile company as figurative, prototypically stylish European scenes for distribution to the Japanese market; a kind of self-parodying “Occidentalism,” or historical pastiche, again repeated in the

increasing globalization of contemporary art from Europe to Asia, and beyond.

Two major elements dominated the exhibition through metaphorical and literal means, otherwise swallowing the subtleties of individual artworks into the pronounced drama of their spatialized tension. For “Harlequin Teddy” (2018), Kaspar arranged a chromatic series of 1000 soft animals along level surfaces of the exhibition space near the entryway, in tight geometric formations situated mostly low to the ground. Their number and newness signifying machine production, their matching colors in eerie conformity, these regimented rows broke out into more dynamic poses in the largest gallery, as individuated bears piled atop the grand skylight overhead or dangled daringly on rope dropped from the ceiling, as if caught in the act of climbing to freedom. This mimetic mutiny was staged behind, beside, and over the top of crude exhibition architecture: a series of large-scale panels, faux-framed houses, and windows deconstructed and then scattered obtrusively throughout the galleries. Recalling the conceptual trope of recycled display surfaces, or even Michael Asher’s 2008 installation at the Santa Monica Museum of Art, these reclaimed elements were purely theatrical – salvaged from a recent amateur stage production of “One Flew Over the Cuckoo’s Nest” (adapted from the Ken Kesey novel) in Schaffhausen. Set within a provincial mental hospital, the sane protagonist (Jack Nicholson in the movie version) loses his mind, and life, in his attempt to shatter Nurse Ratched’s institutional monopoly on reality.

Locked in this battle for escape, despite both questionable agency and externality, the small automaton “Aibo” (2018) returned the exhibition to its plausible independence from human

authorship. A hypoallergenic dog-like robot equipped with a camera and artificial intelligence, its statistically modeled machine learning necessarily depends on human interaction to develop more sophisticated behaviors, not unlike domestic canines. That “Aibo” – through more prolonged contact – soon habituated to Kunsthalle employees rather than occasional visitors demonstrated the idealized, even optimized mastery of the institution when released from those challenges associated with artistic labor or performance. (No shit.) A limited-edition readymade in deliberately short supply, the extreme artifice of “Aibo” is also something of a political ruse for the artist-dandy, and the perfect object of *l’art pour l’art*.

“Tobias Kaspar: Independence,” Kunsthalle Bern, September 22–December 2, 2018.

PASSAGEWAYS:
ON FASHION'S RUNWAY



Passageways: On Fashion's Runway, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Foto: David Aebi

13. Oktober – 2. Dezember 2018

Mit Outfits und Videos von André Courrèges,
Bernadette Corporation, BLESS, Chantal Kirby, Dorothee Perret,
Helmut Lang, House of Beauty and Culture, Hussein Chalayan,
Imitation of Christ, Jurgi Persoons, Keupr/van Bentm,
Maison Martin Margiela, Mary Quant, Mike Kelley, Paul Poiret,
Thierry Mugler, TELFAR, Viktor&Rolf,
W.&L.T. by Walter Van Beirendonck, writtenafterwards,
Yves Saint Laurent

Kuratiert von Matthew Linde



BLESS, N°25 *Uniseasoners*, 2005
Passageways: On Fashion's Runway, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Foto: Gunnar Meier

Die Anfänge des Formats Modenschau zeigen eine Konstellation, bei der Körper, Kommerz und Modernität zusammentreffen. Der Laufsteg, der als ein Theater ohne Erzählung beschrieben worden ist, beleuchtet das Paradox vom sprunghaften Wandel und mechanischer Standardisierung. Als erster Laufsteg ließ sich die Praktik von Couturiers verstehen, die Mannequins (heute Models genannt)

hinaus in die Öffentlichkeit schickten, um neue Moden zur Schau zu tragen, was für Aufsehen und fotografische Verbreitung sorgte. Diese Belebung von Körpern, die das Neue im urbanen Leben vorführten, deutete bereits das Format an, das wir heute kennen: Models, die auf einem schmalen, von ihren Konsument*innen/Zuschauer*innen flankierten Podest defilieren. Laufsteg verkörpern das Form-

aldehyd einer Kultur im Fluss. Während sich die technische Ausgestaltung des Laufstegs seit seinem Aufkommen um die Wende zum 20. Jahrhundert verändert hat, ist der Unterbau weitgehend unangetastet geblieben. Ungeachtet der anhaltenden szenografischen Gleichförmigkeit haben verschiedene Designer*innen mit dem Laufsteg als einem diskursiven Ort zur Befragung der Mechanismen des Modereislaufs experimentiert. Im Zuge dieser Laufstegexperimente wurden die Beziehungen zwischen Publikum, Raumauffteilungen, dem karnevalesken Körper und seiner Heimsuchung als Warenform umgestaltet. In einem Sprung von Paul Poirets epischer „Tausendundzweiter Nacht“ aus dem Jahr 1911 sind die in der Kunsthalle Bern ausgestellten Designer*innen an den Laufsteg als Medium herangegangen, indem sie ihn dazu benutzten, die Ideen innerhalb ihrer eigenen Praxis wie auch im Modesystem insgesamt zu erweitern und gleichzeitig infrage zu stellen.

So, wie diese Designer*innen die Modenschau untersucht haben, stellen die Laufstege selbst eine Erprobung der unheimlichen Allegorie für den Verlauf der Geschichte als labyrinthische, auf sich selbst zurückfaltende Zeit dar. Wenn ein

Modestil in der Verbannung des Überholten verschwindet, bedarf unsere Bereitschaft zum Modischsein der Revision. In dieser Revision tritt die Mode aber stets mit Zitaten ihrer früheren Ausformungen in Erscheinung. Motive und Themen der Vergangenheit werden aus dem Abfall des Fortschritts recycelt und kombiniert. Diese immer wieder unterbrochene Umwälzung der Vergangenheit in die Gegenwart ist ein Ausdruck unserer unaufhörlichen Aufarbeitung der Geschichte. Modezeit ist also nicht einfach eine Folge chronologischer Zeitlichkeiten, sondern die kühne Konzeption einer das Kontinuum durchbrechenden Ideengeschichte. Folglich ist der Modelaufsteg dazu angehalten, zu einer spekulativen Zukunft aufzubrechen und so das Jetzt wiederzuerlangen.

Passageways versammelt Videos von Modenschauen, bei denen Designer*innen den Laufsteg als ein experimentelles performatives Instrument für die Produktion von Mode neu konzipiert haben. Daneben zeigt die Ausstellung auch Outfits dieser Modedesigner*innen sowie eine Reihe im Auftrag entstandener Nachbildungen, die die Geschichte des Laufstegs als Aufhebung der Modezeit neu interpretieren.

Text: Matthew Linde



Passageways: On Fashion's Runway, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Foto: David Aebi



Passageways: On Fashion's Runway, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht
Foto: Gunnar Meier

Kunsthalle mit Mode-Statement



Wenn Mode und Kunst verschmelzen: Die Kunsthalle zeigt in einer Ausstellung von Matthew Linde Kleidungsstücke.

STADT BERN Der australische Kurator Matthew Linde präsentiert in der Kunsthalle mit «Passageways: On Fashion's Runway» eine fantastische Schau. Anhand von Videos und Modellen wird der Laufsteg als Sinnbild und Abbild des Lebens gefeiert.

«Amazing», sagt Matthew Linde, als er den versammelten Journalisten vorgestellt wird. Der australische Kurator, der aus New York angereist ist, hat letzte Nacht kein Auge zugetan, wie er sagt. Doch davon ist nichts zu spüren. Dieser Mann brennt für Mode. Er ist in der Kunsthalle zu Gast, um seine Schau «Passageways: On Fashion's Runway» einzurichten. Ein sich überkreuzen-

der Laufsteg steht im Raum. Es wird gehämmert, und Assistentinnen hantieren mit Bügeleisen, um die Kleider bis zur Vernissage faltenfrei zu kriegen.

Kunsthalle-Direktorin Valérie Knoll hat Linde eingeladen, weil sie von seiner New Yorker Ausstellung «The Overworked Body: An Anthology of 2000s Dress» (2017) begeistert war. Linde, der Forscher, Dozent und Ausstellungsmacher ist, inszenierte Teile aus Kollektionen von Designern, die sich an der Schnittstelle zur Kunst bewegen. In Bern findet nun die Fortsetzung statt, wobei dieses Mal der Laufsteg im Fokus steht. Linde trägt einen beigen Overall mit Filzapplikationen – eine Hommage an Joseph

Beuys? –, den er mit schwarz-goldenen Turnschuhen kombiniert. «Ich laufe schon die ganze Zeit so herum und habe halt nichts anderes dabei», sagt er neckisch. Wie ein modischer Geck wirkt Linde tatsächlich nicht. Das einzig Präzise an ihm? Dass er sein junges Alter nicht verraten will.

Harter Schick

Dass Linde mächtig viel von Mode versteht, wird beim Presse- und Rundgang deutlich. Er kann aus

Der Laufsteg ist der Spiegel unseres Alltags in intensiver Form.

dem Stegreif von Schauen erzählen, die ihn geprägt haben. In Schwärmen kommt er etwa, wenn er vom Label Bless, das in Berlin und Paris beheimatet ist, spricht. Die Designerinnen Desirée Heiss und Ines Kaag filmten 1991 scheinbar normale Leute, die in Berlin bei der U-Bahn-Station Alexanderplatz vorbeieilten. Erst am Ende, als das Label eingblendet wurde, war ersichtlich, dass man soeben einer Modeschau zugesehen hatte. In der Kunsthalle sind Entwürfe von Bless zu sehen. Die Schaufensterpuppen sind auf den ersten Blick wie Obdachlose gekleidet. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass die eine Puppe diverse Plastiksäcke mit sich schleppt. Doch an den Füßen stecken aus Wolle angefertigte «Schuhe», die man in ihrer Schwere und Komplexität getrost als Skulpturen bezeichnen kann. Bless steht für bewusste Irritationen.

Sein Interesse am Laufsteg sei einerseits formaler Art, andererseits verstehe er dieses «Theater ohne Narration» auch als Metapher für den Lauf der Zeit, so Linde. «Designer schauen in die Zukunft, aber sie zitieren gleichzeitig die Vergangenheit.» Einer, der versuchte, die Zukunft vorwegzunehmen, war der Franzose André Courrèges (1923–2016), der in den Sechzigerjahren in Anlehnung an die Weltraumforschung Mode für Mädchen auf dem Mond entwarf. Die Schnitt- gänge als «Harter Schick» in die Modegeschichte ein. Mit Vorlie-

be präsentierte Courrèges, dessen Modeschau in der Kunsthalle als Video über die Wand flimmert, die Mode im Kunstkontext.

Trash trifft Glamour

Die Frage, wann Mode zu Kunst wird, schwebt über der ganzen Ausstellung. Eine abschliessende Antwort hat auch Kurator Linde nicht. Es ist Knoll jedenfalls hoch anzurechnen, diese Schau nach Bern gebracht zu haben, denn sie leistet damit Pionierarbeit. Die Kunsthalle – die sich gern als Avantgardistin feiert – verschlief den Hype der Neunzigerjahre, als Kunst und Mode sich so stark annäherten wie kaum zuvor. Intellektueller Dünkel oder Ignoranz? Abgesehen von einer Modeschau in den Sechzigerjahren fand Kleidung hier bisher keinen Eingang. Nebst den trashigen Kleidern von Bless gibt es auch historische Glamourroben zu entdecken. Zu den Prunkstücken gehört das goldene Kleid des französischen Modedesigners Paul Poiret (1879–1944). Er schneiderte es für seine Frau, die seine Muse war. Die Liebe zu orientalischer Exotik, die damals en vogue war, kommt auf dem Kleid, auf das Poiret Sternzeichen stickte, zum Ausdruck. Warum uns Mode bewegt? «Was auf den Laufstegen geschieht, ist ein Spiegel, der unseren Alltag in intensiver Form wiedergibt», so Matthew Linde. *Helen Lagger*

Ausstellung: bis zum 2. Dezember in der Kunsthalle Bern.



SEASON: FW 2018

PASSAGEWAYS: On Fashion's Runway

words by Jeppe Ugelvig

CURATED BY MATTHEW LINDE, "PASSAGEWAYS: ON FASHION RUNWAY" WILL BE ON VIEW AT KUNSTHALLE BERN THROUGH 2 DECEMBER 2018. IMAGE COURTESY OF KUNSTHALLE BERN AND WALTER VAN BEIRENDONCK

49

The tradition of fashion epistemology—how we know, recognize and remember fashion—plays out particularly well in the relatively de-contextualized space of the exhibition. Removed from the frantic tempo of the global garment industry and the codified commercial stages of Paris, Milan and New York's fashion weeks, fashion is able to re-adjust its gaze and arrive back at itself, as well as its many whimsical, amnesic detours through history. Fashion eschews and distorts time, and this manifests particularly clearly through its own exhibitionary form—the runway.

Clashing these two opposing modalities of cultural display, this fall Switzerland's Kunsthalle Bern will present "Passageways," an ambitious survey investigating how designers have historically used the runway to "produce" fashion with and beyond clothing. Curated by Australian curator and cultural impresario Matthew Linde, the exhibition is the outcome of a longer exploration into fashion's own dramaturgy, of which the runway is the most fundamental element. True to the signature style that Linde first developed through his mobile curatorial platform and store Centre for Style (2013–2016), and most recently with his 2017 exhibitionary musing into millennial fashion, "The Overworked Body" (held at Ludlow 38 and Mathew Gallery, New York), "Passageways" will unfold as an impressionistic and transgressive proposition on how to write fashion history with its own asynchronous temporality in mind.

In many ways, the show continues where "The Overworked Body" left off—not in any historical linearity, but through its curatorial methodologies. Visitors of that exhibition will recall the interspersing of screens playing bootleg videos of 2000s fashion shows within the clothing-heavy exhibition, and it is this resource that Linde now sets out to privilege over its material referent, the garment. An unauthorized and mostly low-res visual document, bootleg runway videos have proven themselves as a highly valuable resource in the study of recent fashion. The bootleg show video appears with the rise of portable camcorders in the 1980s onwards, some of which circulates online amongst peers. Just like *Vogue Runway* sits as the most authoritative accidental archive of fashion show imagery, it is on YouTube where much of fashion's multimedia archive must be found today.

Featuring only a sparse selection of garments—including, notably, replicas of pieces by couturiers and designers such as Paul Poiret and Elsa Schiaparelli—the exhibition will consist of videos played in a non-linear order, evoking Walter Benjamin's "dialectical image" of history, in which the past happens alongside the present.

Caught somewhere between the dramaturgies of performance art, music parades, and spaces of consumption, the fashion show could be understood as one of the prime image techniques of modernity, pairing spectacle and speed with commerce. While present-day presentations serve much of the same function as they did in centuries ago, some designers have pushed to expand the possibilities and meaning of the runway, engaging it as a medium in itself. For example, the exhibition will include Cyprian-British designer Hussein Chalayan, who in the 1990s used the runway to clash dress with forms of installation and performance art. There's Walter van Beirendonck's "Wild and Lethal Trash" (1993–1999), a collection exploring carnivalesque masculinities through line-dancing techno-cowboy clothes, and which experimented with nascent web broadcasting technologies. And finally, there's Martin Margiela, who for his Fall '98 presentation abandoned the show logic altogether, presenting his garments on uncanny dolls produced by stylist friend Jane How. These examples prove how the fashion show can inform and even augment the very process of garment design, while challenging how we might remember these histories in a retrospective museological context. **K**



© Courtesy of Matthew Linde

PASSAGEWAYS: ON FASHION'S RUNWAY

Matthew Linde über seine neue Ausstellung: "Mode ist eine gelebte Erfahrung"

Der Australier Matthew Linde ist der wohl vielversprechendste neue Modehistoriker dieser Dekade. Neben seiner Lehrtätigkeit an der Modeuniversität von Melbourne schreibt Linde eine Doktorarbeit zur Kuratation von Mode und betreibt das Centre for Style, einen Ausstellungsraum und Shop für kontemporäre Mode in Melbourne und online. In seinem Alltag halten sich Theorie und Praxis so die Waage, doch in seiner kuratorischen Arbeit verschmelzen sie vollends miteinander. Nach seiner letztjährigen, exzeptionellen Ausstellung "The Overworked Body" zur Mode der Nullerjahre, die sich über zwei New Yorker Galerien erstreckte, führt er in der Kunsthalle Bern weiter über eines seiner Lieblingsthemen aus: Der Laufsteg kehrt seit Jahren immer wieder in den Fokus von Lindes Ausstellungen, besonders, da diese stets auch Performances beinhalten. Doch auch konzeptionell bietet der Catwalk als sperriges Medium zur Präsentation konstanter Neuerung reichlich Nährstoff. Das beweist "Passageways: On Fashion's Runway". Die Ausstellung eröffnet am 13. Oktober und ist bis zum 2. Dezember 2018 in Bern zu sehen. *Vogue* sprach vorab mit Linde.

Reden wir zuerst über das unfassbar tolle Einladungsbild. Was ist das?

Das ist W<, Walter van Beirendoncks Label vor Walter van Beirendonck. Noch früher trug es den Namen "Walt", den er dann ändern musste, weil Walt Disney ihn zu verklagen drohte. Diese Präsentation war jedenfalls der Wahnsinn. Selbst die härtesten Mode-Nerds kennen sie gar nicht, was ich schockierend finde. Im Prinzip ist es eine epische Performance in drei Teilen, die circa eine halbe Stunde dauerte. Gerade damals drehten sich Walters Kollektionen oft um die karnevaleske Natur von Geschlechterrollen, also fing sie mit einer sehr humoristischen Darstellung von Männlichkeit an, einem irren Line Dance der männlichen Models. Mit der Zeit wird es nur dystopischer, bis es mit einer erschreckend gruseligen Version eines 50er-Jahre-Balls endet, dessen Protagonisten alle Gasmasken tragen. Diese Show dekonstruierte die Ordnung einer Modenschau und ist mit Abstand meine Lieblingsshow. Das war 1998, also rechnete niemand damit, dass diese Gasmasken noch irgendwo aufzufinden seien. Aber vorletzte Woche sagte Walter: "Oh mein Gott, ich habe sie gefunden!" Und er hat sie uns für die Ausstellung geschickt.

Unglaublich. Erzählen Sie mir von der Ausstellung.

Nachdem ich letztes Jahr "The Overworked Body: An Anthology of 2000s Dress" bei Ludlow38 und Mathew in New York zeigte, lud mich die Kunsthalle Bern ein, sie hier weiter auszubauen. Neben Kleidungsstücken einflussreicher Designer der Nullerjahre zeigten über 30 Videos anhand experimenteller Laufstege, wie sie das Format nutzen, um Mode zu produzieren und es dekonstruieren. "Passageways" beschränkt sich allerdings nicht auf eine spezifische Dekade. Wenn wir über innovative oder experimentelle Laufstege reden, orientieren wir uns oft an kontemporären Beispielen aus den 90er-Jahren und danach. Dabei experimentieren Modeschöpfer seit der Erfindung des Laufstegs um 1900 mit dem Format. Eines der berühmtesten Beispiele dieser Zeit dient uns als Anker für die Ausstellung: Paul Poirets "A Thousand and Second Night" ersetzte den Laufsteg durch eine Soiree. Über 300 Gäste wurden eingeladen, sich passend zum Thema seiner neuesten Kollektion zu kleiden. Wer der Vorgabe nicht folgte, wurde von Poiret in seine neuesten Kreationen gehüllt. Hier verschwimmen die Grenzen zwischen partizipativer und relationeller Kunst, und Poiret nimmt viele Ideen vorweg, auf

Passageways — Labyrinthische Laufstege

Das Untergeschoss der Kunsthalle Bern beherbergt einen Laufsteg, der es in sich hat. Wunderbar verlieren kann man sich in rund dreissig Videos von Modeschauen. Mit lauten Beats verwandeln sie die Räume in einen Partykeller, in dem Körper, Kommerz und spektakuläre Inszenierung aufeinandertreffen.

Bern — Models, die ausdruckslos den Catwalk abschreiten, sind die Ausnahme. Stattdessen präsentieren sie sich wild tanzend oder das Gesicht hinter Gasmasken versteckt. Sie bekochen das Publikum oder treiben im Fluss. Sie steigen auf Zirkuspodeste und posieren umgeben von Kunstwerken. Wenn ein Model horizontal gekippt und ein Bein hochgestellt in einem mutmasslichen Atelier an Ort und Stelle marschiert, weckt Dorothée Perret Assoziationen zu Bruce Nauman. Bei BLESS mischen sich die Mannequins unbemerkt unter Passant/innen in eine mit Überwachungskamera aufgenommene Schau am Berliner Alexanderplatz. Einzig zwischendurch eingebledete Beschriftungen, welche die Nummernschilder früher Modevorführungen und Kosmetikprodukte Chanel's zitieren, weisen darauf hin, dass gerade Tasche «N°4 D» präsentiert wird. So vielfältig die Erscheinungsformen der Défilés auch sind, der Modekurator Matthew Linde stellt ihren Unterbau, den Laufsteg, als szenografische Konstante aus, die allerdings keineswegs gradlinig verläuft. Die Laufstege dienen als Bühnen, auf denen sich Mode immer wieder selbst zitiert und dekonstruiert, sich mit ihrer Vergangenheit beschäftigt, um Zukunftsvisionen zu schaffen. Einer linearen Fortschrittserzählung widersprechen die gezeigten Beispiele. Das illustrieren aus Holzlatten gezimmerte, sich überschneidende Laufstege, die abrupt enden. Sie nehmen Bezug auf Walter Benjamins Passagen-Werk. Auf und zwischen den Balken platziert sind Puppen mit Outfits aus über hundert Jahren Modegeschichte.

Dadurch, dass in der Ausstellung selbst keine Reflexionen über die Kunsthalle als Ort angelegt sind, riskiert sie, diese als aussergewöhnlichen Schauplatz für eine Metamodeschau zu stilisieren. Doch abgesehen davon, dass in der für andere Bereiche wesentlich offeneren Kunsthalle auch die Mode Anspruch auf Aufmerksamkeit hätte, handelt «Passageways» vordergründig nicht von Fashion, sondern von ihrer Inszenierung. Aus Kleidung wird Mode und aus allen erdenklichen Erzeugnissen wird Kunst, auf dem Laufsteg respektive im White Cube. Eine zentrale Komponente im Prozess solcher Bedeutungszuschreibungen ist das Label. Martin Margiela nähte weisse unbedruckte Etiketten in seine Modekreationen und schuf damit paradoxerweise ein bekanntes Logo. In der Ausstellung «Independence» oben im Erdgeschoss multipliziert sich demgegenüber der Name des Künstlers auf den Etiketten käuflicher Plüschbären. Weiter wird der Faden im Shop der Institution gesponnen: Wohl kaum zufällig sind die diesjährigen Kunsthalle-Jubiläumseditionen tragbar. *Irène Unholz*



Kultur | Kulturzeit

"Passageways"

Der Laufsteg - mal Kunst, mal Provokation, immer kreativ. Die Inszenierung des Catwalks hat eine lange Geschichte. Das zeigt die Ausstellung "Passageways" in der Kunsthalle Bern.

1 min | 25.10.2018

Video verfügbar bis 17.01.2019, 19:57





Ivan Mitrovic, *Ballroom Dancing*, 2018, Cantonale Berne Jura, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht, Foto: David Aebi

14. Dezember 2018 – 27. Januar 2019

Mit Werken von Ricardo Abella, Livio Casanova, Nicolas Grand, Laura Grubenmann, Jerry Haenggli, Matthias Liechi, Lorenzo le kou Meyr, Dominic Michel, Ivan Mitrovic, Hans-Jörg Moning, Monod_Marcus, Alizé Rose-May Monod, Ka Moser, Rita Siegfried, Bendicht Walthert, Sinae Yoo

Kuratiert von Valérie Knoll, Andreas Selg und Geraldine Tedder



Matthias Liechi, *Gate (Schillerndes Warenhaus)*, 2018, Cantonale Berne Jura, Kunsthalle Bern, 2018, Installationsansicht, Foto: David Aebi

Das Ungefähre als Gesinnung

Kunst Die Cantonale Bern Jura ist in ihrer Fülle Vergnügen und Zumutung zugleich. Denn jedes Jahr stellt sich die gleiche Frage: Wie erkennt man eigentlich gute Kunst?

Martin Bieri

Vielleicht reicht es schon als Kriterium, dass man etwas mehr als einmal anschaut. Bleibt der offene Blick hängen, hängt was Gutes da. Zum Beispiel im Oberlichtsaal der Kunsthalle. Dort spielt Ivan Mitrovic auf mit drei Gemälden – mit drei uneindeutigen Gemälden, muss gesagt sein. Der dick aufgetragene «Teppich IV» verbirgt einen aggressiv wirkenden Fetisch, das etwas klobige Stillleben «Für das gute Leben» zeigt nichts Symbolisches, sondern Hüllen, von Lebensmitteln nämlich; das Diptychon «Ballroom Dancing» schliesslich kippt eine Fläche – ein Fussboden oder eine Tischdecke? – in die Vertikale. Eine flirrende Ruhe strahlt in den Saal aus.

Bei Mitrovic ist eine interessante malerische Suchbewegung zu erkennen, andere treten mit routinierter Entscheidung auf, unabhängig davon, mit welcher Geste sie ihre Arbeit präsentieren: im Grossformat theatralisch wie Ricardo Abellas beeindruckende Zeichnungen auf Schwarz – Figuren und Szenen wie aus einer Fleisch gewordenen Vergangenheit – oder fein und hinter-sinnig wie in den kleinen orientalisierenden Halbhinterieurs von Rita Siegfried. Diese Vertrautheit mit den eigenen Mitteln, die Übereinstimmung von Wille und Ausführung ergibt künstlerische Souveränität.

Die Kunsthalle-Jury der Cantonale, bestehend aus Valérie Knoll, Geraldine Tedder und Andreas Selg, beweist ein Sensorium für solche Künstlerhand-schriften und weigert sich damit fast durchgehend, ein Mindestmass an Qualität zu unterschreiten. Und die Jury hat darüber hinaus noch das Geschick, die Ausstellung nicht auf die Malerei zu beschränken, sondern ihr mit den Arbeiten von Dominic Michel und Matthias Liechti skulpturale sowie mit der einnehmenden Arbeit in Niveaublau von Sinae Yoo einen medialen Rhythmuswechsel mitzugeben.

Zeitgemäss flach

In Biel kommt es zu einem Wiedersehen mit Matthias Wyss' Grossformats-fratzen in «Quetzalcoatl», von dem man sich wirklich nicht erklären kann, warum das Bild nicht schon lange in einem Bundesratszimmer hängt. Bergspitzen, die Kampfflugzeuge sind, Blinde und Schwinger, die Milch verschüttet, der Kessel ist um: das Nationale als Angsttraum.

Frisch ist die Bildsprache der Biele-lerin Céline Ducrot, die in Leipzig studiert hat und in diesem Jahr den Schweizer Designpreis für ihre Illustrationen zum

Man meint eine gewisse Reserviertheit zu spüren, wenig grosse Würfe oder Liebe zum Handwerk.

Thema «Wellness» erhalten hat. Ihre blautstichigen, fülligen Airbrush-Gestalten haben etwas im besten Sinne zeitgemäss Flaches an sich – wie das düstere Schimmern eines Displays. Karin Borer beschäftigt sich in der Installation «We're home» mit Zimmerpflanzenblättern und folglich mit unserem Verhältnis zu Pflanzen; anderen geht es um Oberflächen – von Fotopapier, von Keramik, von Ölbildern –, wo sie auch bleiben.

Amadeo Baumgartner und Christina Niederberger kommen aus unterschiedlichen Richtungen zu fast foto-realistischer Malerei. Baumgartner interessiert sich in seinen Paysages intimes für das «scheinbar Banale» in der Natur; Niederberger dagegen malt, als würde sie sticken, und zwar Bilder von Willem de Kooning, was natürlich eine feministische Spitze gegen die Kunstgeschichte ist: nach dem König die Textilkunst, aber gut gemalt. Abgesehen davon meint man eine gewisse Reserviertheit zu spüren, wenig grosse Würfe oder Liebe zum Handwerk wie zum Beispiel in Wolfgang Zäts Stern-

himmel, sonst viel Zweifel, Ungefähres.

Haltung oder Versagen?

Die Ausstellung in Biel ist schon ihrer Grösse wegen – 64 Werke sind zu sehen – ein Sammelsurium der Formen und Stile. Homogener geht es in Thun zu und her. Homogen zahm allerdings, um nicht zu sagen fad. Wollte man ein Urteil fällen, könnte man sich darüber ärgern, mit wie wenig sich manche Kunstschaffenden zufriedene geben und was sie, und offenbar auch Jurymitglieder, für ein Werk halten.

Ausnahmen sind natürlich auch hier zu finden: Christoph Brünggels schönes Leitungsrohr etwa, das die von dem Künstler betriebene «Archäologie der Instabilität» – so heisst eine Publikation von Brünggel – weiterverfolgt. Aussagekräftig ist die Thuner Sammlung, weil sie zeigt, mit welcher Motivation – oder ist es eine Verweigerung von Motivation? – heute Kunst entsteht, wenn die erwählte Souveränität fehlt: geschehen lassen statt geschehen machen, nicht wirken, Zurückhaltung, Passivität, Rückzug. Die Zeit oder der Zufall walten und werden höchstens arrangiert, es werden Spuren von Spuren gelegt. Das Ungefähre als Gesinnung, ist das eine Haltung, Attitüde oder einfach Versagen?

Schnell wieder draussen

Vielleicht liegt es an einer Denkweise, die sich die Stadtgalerie im Progr Bern gleich als Thema gegeben hat: «me, myself and I». Das würde bedeuten, zur Schau gestellte Dezenz wäre einfach eine andere Form von Selbstbezogenheit. Man wird im Progr Argumente für und gegen diese Interpretation des Zeitgeists finden, wirklich überzeugende Kunst hingegen leider nicht besonders viel. Das merkt man daran, wie schnell man wieder draussen ist.

Cantonale Bern Jura und Kunsthalle Bern: bis 27.1.2019, Centre d'art Pasquart Biel bis 13.1. 2019, Kunstmuseum Thun bis 20.1. 2019, Stadtgalerie Bern bis 26.1.2019.

Zwei Kantone im Zeichen der Kunst

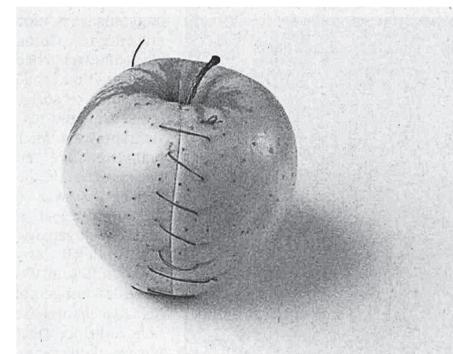
Cantonale Berne Jura Ab heute bis Ende Januar zeigen neun Kunsthäuser so viel regionales Kunstschaffen wie sonst nie. Wer will, kann gar im «Circuit»-Bus auf Kunsttour gehen.

Tina Uhlmann

Warum nicht in stillen Hallen der Kunst frönen statt sich ins hektische Dezember-Shopping stürzen? Oder das dunkle Januarloch mit einem täglichen Sternstündchen Kunst erhellen? Die Jahresausstellungen, die ab heute vom Berner Oberland bis in den äussersten Jurazipfel eingerichtet sind, bieten eine solche Bandbreite an aktuellem künstlerischem Schaffen, dass für jeden Geschmack etwas dabei ist – und viel Neues entdeckt werden kann.

Zum achten Mal lädt die Cantonale Berne Jura Kunstinteressierte ein, sich ein Bild von der bernischen und der jurassischen Szene zu machen. 181 Kunstschaffende stellen aus, ein Pass berechtigt zur Besichtigung ihrer Werke in allen neun Häusern. Hier finden Sie Vernissage-terminen, thematische Schwerpunkte und mehr. Viel Spass – und Vorsicht: Kunstrausch!

www.cantonale.ch



Luo Mingjun bietet zum Einstieg in ihre Website einen Apfel an.

EAC Les Halles Porrentruy

Die Ausstellung im eher kleinen Espace d'art contemporain les halles im jurassischen Pruntrut kreist um so zeitlose wie aktuelle Themen: heimatische Verbundenheit sowie das familiäre oder häusliche Umfeld. Dabei dominiert die monumentale Arbeit «Home»

des Bieliers Fabio Luks. Sie besetzt und unterteilt den Raum, in dem die Werke der anderen Kunstschaffenden zu ihr in Beziehung treten.

Vernissage: 9.12., 17 Uhr
Ausstellung bis 20.1. 2019

Ka Moser
Daumen Lichtspiel I and II
 in „Cantonale Berne Jura“
 Kunsthalle Bern
 14.12. – 27.01.2018

Ka Moser is one of Bern's jewels. She has been around for a while, obsessing over colour. After living in Switzerland for a year, I have realised colour plays an important role in the country's art, and those who don't use it seem to do so as a statement. I come from Mexico, a country where colours are omnipresent and where contemporary artists sometimes overlook colour because of this very prevalence and use it mostly as a reference to our culture. The power of colour in vision is obvious to the art market also, but in colour Ka Moser finds a hidden, endless supply of subject matter.

The artist's approach to colour can be both scientific and therapeutic: like with mandalas, she finds and arranges various hues, creating different depths upon a single surface, acknowledging the physical effect of each tone on one's mind. After encountering Buddhism in the 1970s, Moser started integrating colour into her multidisciplinary practice. Also a musician, in the 80s she created the song „redbluegreenvioletorange turquoise golden lilac pink yellow“, which became known as her colour-poem, or *Farbenedicht*. For the past thirty years, after performing the poem during concerts with silk ribbons and coloured objects as props, she has been working it through various mediums, including painting, drawing, photography, and prints, according to her own set of mathematic principles. While we normally think of the chromatic aspect of music, I like to imagine she is *thinking* chromatically as well.

Through repetition and different mosaic-like systems, she configures these ten colours in such ways that produce harmonic single images, but conversely, the poem can also be perceived as an image decomposed into several codifications. In

its reconfigurations and developments, the colourpoem has become long and complex – a structured thought which has brought her back to music in recent years. Using piano and voice, her music is intuitive and atonal, the notes arranged in the same way as her visual work. Even the sound of her name reminds me of the work, especially after she told me that she had appropriated her ex-husband's name since she'd already used it for half of her life. This evoked another kind of chromatic and mathematic concept: her name as a composition.

While her topic remains constant, Moser's mediums have changed with technology: from watercolours to oil painting to photography and now to what she calls „digital excursions“ – digital file arrangements, scans, cell phone pictures, screenshots. Most recently, she discovered new ways of coding and fragmenting colour with her MacBook Pro. At the Cantonale Berne Jura, Moser presents *Daumens Lichtspiel 1* and *Daumens Lichtspiel 2* (both 2018), two series of up-close

photographs of her thumb taken at different angles with her laptop's built-in camera. In these images, she obtains twenty-five shades of colour, ranging from nearly white to bright red – impressions that are caused by what she describes as a game between the light and her thumb.

The artworks' titles and the artist herself don't reference the fact that computer cameras are also used for surveillance, but I find it particularly interesting that these photographs are documenting the computer's eye by obstructing it. Without going too far or too deep, *Daumens Lichtspiel 1* and *2* acknowledge Moser's awareness that our current world gravitates around the virtual and the artificial, yet simultaneously propose that we remain grounded in its physicality. With grace, intelligence, and precision, her works are simple but tireless demonstrations of the magic there is within nature, showing us how one can still shed light on the surface and find within it endless possibilities.

Adriana Lara



Ka Moser, *Daumens Lichtspiel 1* from the series „Digitale Exkursionen“ (Digital Excursions), 2018

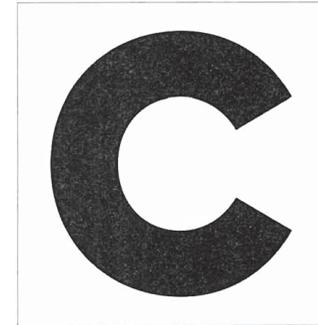
Inkjet print on paper, mounted between acrylic glass

Cantonale Berne Jura

Neun Kunsthäuser, Museen und Galerien in den Kantonen Bern und Jura schliessen sich zusammen. Sie präsentieren eine gemeinsame Jahresausstellung mit aktuellem Kunstschaffen aus der Region. Mit dabei sind 16 Berufskünstlerinnen und -künstler, kuratiert wird die Ausstellung von Valérie Knoll und Geraldine Teddner von der Kunsthalle Bern sowie dem Zürcher Kunsthistoriker Andreas Selg.

Das klingt gut. Und neben Gesprächen und Führungen kommen dank Workshops auch Kinder auf ihre Kosten? Klingt sehr gut. Und dass man mit einem Eintrittspass alle Häuser besuchen kann? Klingt wirklich gut.

6. Dezember – 27. Januar | diverse Orte | cantonale.ch



VERANSTALTUNGEN & PROJEKTE

100 JAHRE KUNSTHALLE BERN JUBILÄUMSFEST

Freitag, 18. Mai
Mit Bar, Grill, Musik

Ansprachen von:
Alec von Graffenried
(Berner Stadtpräsident)
Valérie Knoll
(Direktorin Kunsthalle Bern)
Jean-Claude Nobili
(Präsident Kunsthalle Bern)

Eröffnung Kunsthalle Bar *Module #5*
von Lang/Baumann

Buchvernissage Jubiläumspublikation
*im Tun. Eine Geschichte der
Künstler*innen 2018–1993*
(Hg. Florian Dombois, Valérie Knoll)

Tragbare Jubiläumseditionen von
John Armleder, Peter Fischli, Sylvie
Fleury, Jill Mulleady, Virginia Overton
und Lawrence Weiner

Archiving – Astrom/Zimmer
& Tereszkiewicz

*in auf neben der Kunsthalle –
ein Rundgang mit Julia Jost*

Musik von:
Princess P, Où êtes-vous Toutes?,
Kejeblos, Mah'mood, WTF

Drag performances:
Balkanika Trauma, Moon and Friends
(Haus of Genevegas)

Shots by:
CabaneB, Grand Palais,
Milieu, Riverside, Sattelkammer,
Susie's Bar – Schwob-Haus

Barbetrieb:
taBerna Gastro-Kultur AG

Dekoration:
Penc_bay

Mit grosszügiger Unterstützung von
Kultur Stadt Bern
SWISSLOS/Kultur Kanton Bern
Bürgergemeinde Bern
Stanley Thomas Johnson Stiftung
Ernst Göhner Stiftung

Medienpartner:
Der Bund, Sonntagszeitung, RaBe



Kunsthalle Bern, Jubiläumsfest
Foto: Sabine Burger



Vor den Ansprachen: Berner Stadtpräsident Alec von Graffenried und Valérie Knoll
Foto: Sabine Burger



Drag Performance, House of Genevegas
Fotos: Sabine Burger



Kunsthalle Bern, Jubiläum Festival
Foto: Sabine Burger



Kunsthalle Bar Programm

2018 feiert die Kunsthalle Bern ihr 100-jähriges Bestehen. Aus diesem Anlass lädt die Kunsthalle Bern auf die schwebende Plattform des Künstlerpaars Lang/Baumann ein. Diese wird bis September 2018 als Bar betrieben und bildet den Rahmen für zahlreiche Veranstaltungen in diesem Jubiläumsjahr.



MITTWOCH, 20. JUNI, 19 Uhr
 Jürg Halter & Atelier für Anfänge präsentieren:
Bern ist nirgendwo Eine soziale Berichtigung
 feat. Anelka Beatty, Laura Grubemann,
 Marie Kakinuma, Selina Omlin, Osamu Okuda,
 Corina Pandolfi, Nina Rieben, Salome Zehnder u.a.

DONNERSTAG, 28. JUNI, 20 Uhr
Punkt und Strecke Musikperformance mit der Kapelle
 Claimont: Beat Feller (p, g) und Dieter Seibt (b)

DONNERSTAG, 12. JULI, 20 Uhr
Listening Is Not The Same As Hearing
 Eine wohlwollende Anordnung, in welcher alle
 Elemente möglichst günstig zueinander stehen, um
 ein Clubsetting als Grenzerfahrung zu erleben.
 In Zusammenarbeit mit COS (Studio Mondial, City
 Trance) & Dampfzentrale Bern

DONNERSTAG, 19. JULI,
FREITAG, 20. JULI
 Annaïk Lou Pitteloud lädt ein
Mothers & Daughters: A Lesbian Bar
 Mit Jessica Gysel, Katja Mater, Marnie Slater,
 Mia Melvær and special guests
 Für zwei Nächte verwandelt sich die Kunsthalle Bar in
 eine lesbische Bar. Ein dritter Raum. Ein lesbischer
 Raum. Ein sicherer Raum. Von Lesben für Lesben und
 ihre Freunde geführt.

DONNERSTAG, 26. JULI, ca. 22 Uhr
 Kino Open-Air auf dem Vorplatz der Kunsthalle Bern
Zidane, un portrait du 21e Siècle (2006)
 Regie: Douglas Gordon, Philippe Parreno
 In Zusammenarbeit mit Kino REX, Bern

ÖFFNUNGSZEITEN
 Montag bis Donnerstag: 11.00–23.30 Uhr
 Freitag: 11.00–00.30 Uhr
 Samstag: 10.00–00.30 Uhr
 Sonntag: 10.00–22.00 Uhr
 Betrieb nur bei guter Witterung, bei Regen geschlossen.

DONNERSTAG, 2. AUGUST, 19 Uhr
Expanded Kunsthalle:
Harald Szeemann and the desire for cinema
 Vortrag von Nicolas Brulhart mit Filmprogramm

15. BIS 17. AUGUST
Contractual Situations We Live By
 Organisiert von Eric Golo Stone (Autor, Künstler,
 Kurator, Los Angeles) und Kunsthalle Bern.

MITTWOCH, 15. AUGUST, 19 Uhr
*Strategies for Understanding the Power, Politics and
 Ethics of Blockchain and Smart Contracts*
 Vortrag von Jaya Klara Brekke (Autorin und Theore-
 tikerin, London)
 In Zusammenarbeit mit Sommerakademie Paul Klee
 Vortrag in englischer Sprache

DONNERSTAG, 16. AUGUST, 17–22 Uhr
Footnote Service: Some Trade (2018)
 Die Kunsthalle Bern mietet für einen Tag Adam
 Linder's (Choreograf, Tänzer, Künstler, Los Angeles/
 Berlin) Performance
 Mit Sam Gendel, Justin F Kennedy, Brooke Stamp
 und Stephen Thompson
 In Zusammenarbeit mit Kunstmuseum Bern und
 Dampfzentrale Bern
 im Rahmen von République Géniale

FREITAG, 17. AUGUST, 13–16 Uhr
 Öffentliche Arbeitsgruppe moderiert von Ramaya
 Tegegne (Künstlerin, Genf) mit Noémi Michel (Senior-
 Dozentin für Politiktheorie, Universität Genf) und
 Rohit Jain (Sozialanthropologe, Universität Zürich
 und Institute New Switzerland INES)
 Ramaya Tegegne beruft eine Arbeitsgruppe ein, um
 die Richtlinien der Kunsthalle Bern in Bezug auf Hon-
 orarvereinbarungen mit Künstler*innen sowie ethnien-
 und geschlechterspezifische Repräsentation innerhalb
 der Institution zu überprüfen und notwendige
 Änderungen vorzuschlagen
 In englischer Sprache

FREITAG, 17. AUGUST, 19–20.30 Uhr
 Künstlergespräch mit Cameron Rowland (Künstler,
 New York)
 Cameron Rowland spricht über seine Verwendung
 eines Mietvertrags, der den zeitweiligen Besitz seiner
 Kunstwerke durch einen Privatsammler oder eine sam-
 melnde Institution begründet.
 In englischer Sprache

FREITAG, 17. AUGUST, 20.30–21.30 Uhr
 Künstlergespräch mit Adam Linder (Choreograf,
 Los Angeles / Berlin) und Screening Michel Auder
Chelsea, Manhattan-NYC (1989/2008)
 In englischer Sprache

PERMANENT:
 Maria Eichhorn, *Die Anteilscheine der Kunsthalle
 Bern* (2005)
 Video, 6 Min., loop

DONNERSTAG, 23. AUGUST, 19 Uhr
Circles
 Community in den Filmen von Peggy Ahwesh,
 Cecilia Dougherty und Hannah Quinlan & Rosie
 Hastings. Mit einer Einleitung von den
 Organisatorinnen Ann-Kathrin Eichhoff (Autorin
 & Kunsthistorikerin, Zürich) & Geraldine
 Tedder (Kuratorische Assistenz Kunsthalle Bern)

DONNERSTAG, 25. AUGUST, 19 Uhr
Soirée Drag
 mit DJ Claurette, Galaxia Cocks und X Noème

DONNERSTAG, 30. AUGUST, 19 Uhr
 Lesung von Tom Kummer: *Die Brücke*
 Anschließendes Gespräch mit Valérie Knoll (Direktorin
 Kunsthalle Bern) und Reto Sorg (Robert Walser-
 Zentrum, Leiter). Eine Zusammenarbeit zwischen der
 Kunsthalle Bern und dem Robert Walser-Zentrum

Die Kunsthalle Bar Module #5 wird grosszügig unterstützt von:



Performance, Adam Linder, *Footnote Service: Some Trade*
 Foto: Corinne Putterlieb

Sicht von der Kirchenfeldbrücke auf Module #5 von Lang/Baumann
 Foto: Sabine Burger

Mitgliederreise ins Tessin
im Rahmen der Ausstellungen zu Harald Szeemann
23. und 24. Juni



Besuch in Ingeborg Lüschers Atelier, Mitgliederausflug, 2018
Foto: Manuela Schlumpf

Samstag 23. Juni

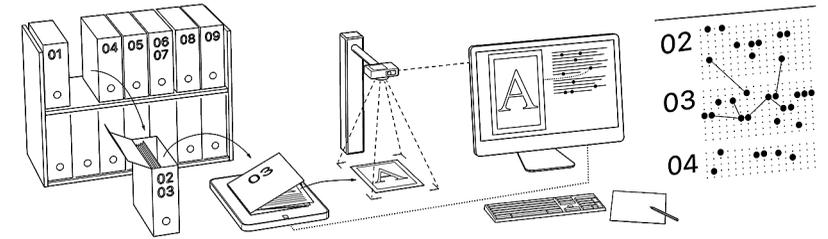
—Einführung in die Ausstellung *Monte Verità. Le mammelle della verità* von Harald Szeemann in der Casa Anatta auf dem Monte Verità mit der Künstlerin Ingeborg Lüscher
—Gemeinsamer Ausstellungsbesuch
Anschliessendes Apéro auf der Hotelterrasse mit Christoph Zürcher, Architekt und langjähriger Mitarbeiter von Harald Szeemann

Sonntag 24. Juni

—Praktische Einführung in die choreutische Meditation nach Rudolph Laban im Park mit Nunzia Tirelli, Choreografin, Tänzerin und Laban-Spezialistin aus Mendrisio
—Atelier- und Hausbesuch bei Ingeborg Lüscher in Maggia und Tegna

Digitales und analoges Archiv der
Kunsthalle Bern

archiv.kunsthalle-bern.ch



Das Archiv der Kunsthalle Bern stellt ein bedeutendes kulturelles Erbe dar. Im Rahmen des 100-jährigen Jubiläums konnte die überfällige Aufarbeitung und Sicherung der Archivalien in Angriff genommen werden.

Unter der Regie von Direktorin Valérie Knoll und Archivar Nicolas Brulhart wurde damit begonnen die bedeutungsvollen Bestände in aufwendigen Prozessen zu sichern, zu inventarisieren und Interessierten systematischer zugänglich zu machen.

Das analoge Archiv der Kunsthalle Bern befindet sich im historischen Gebäude der Institution am Helvetiaplatz 1. Es spiegelt 100 Jahre Ausstellungstätigkeit am Puls der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst und stellt eine bedeutende Quelle für das Studium der Ausstellungsgeschichte seit der Gründung der Kunsthalle 1918 dar. Es beinhaltet über 200'000 Dokumente, verteilt auf sechs Sammlungen: Korrespondenzen, Kataloge, Fotografien, Videos, Pressedokumente, Plakate.

Einen zentralen Teil der Aufarbeitung stellte die Digitalisierung dar. Da die

Kunsthalle nicht über genügend Ressourcen verfügt, entwickelten wir über drei Jahre gemeinsam mit dem Zürcher Design-Büro Astrom/Zimmer & Tereszkiewicz eine innovative öffentliche Datenbank, die sich sukzessive mit Inhalten füllt und die es allen ermöglicht, Zugang zu Archivalien zu erhalten

Im Juli 2018 hat die Kunsthalle Bern eine zweite Internetseite aufgeschaltet, die sich ihrem Archiv widmet. Sie bietet eine Darstellung von im Moment noch 90 Jahren Dokumentationsmaterial zu den Ausstellungen der Kunsthalle. Diese digitale Erweiterung des Archivs soll es einem größeren Publikum ermöglichen, auf Informationen zu mehr als 700 Ausstellungen, 4000 ausgestellten Künstler*innen und 13 aufeinanderfolgenden Direktoren*innen zuzugreifen. Ausgehend von den Namen der Künstler*innen lassen sich kombinierte Suchanfragen erstellen, wiederkehrende Themen erkunden oder Details in Briefwechseln zwischen Künstler*in und Kurator*in ansehen.

2018 wurde eine Vielzahl von Doku-

menten inventarisiert und auf der neuen Webseite durch ein Referenzierungssystem miteinander verknüpft. Mithilfe dieses Systems kann die Webseite einerseits Inhalte aufnehmen, die sich in fortwährender Entwicklung befinden, und andererseits die Rechenpfade der Kunsthistoriker*innen, Theoretiker*innen, Künstler*innen und Freund*innen der Kunsthalle Bern visualisieren. Vor Ort selektieren, scannen und kontextualisieren die Forscher*innen diejenigen Archivdokumente, die für sie von Interesse sind. Sie sind so an einem fortlaufenden Prozess der Digitalisierung beteiligt und tragen mit ihren spezifischen Kenntnissen zur Bereicherung der Geschichte der Institution bei. Die Webseite zeichnet die Suchanfragen auf und wird im Laufe der Zeit ein dichtes Netz an Wissen und Forschungsspannen.

Im Zuge der Aufarbeitung wurde auch die Infrastruktur des Archivs erweitert und optimiert, um es für Forschungsaktivitäten zugänglicher zu machen. Die Korrespondenzsammlung, die das Herzstück des Archivs bildet, sowie wichtige Teile der Pressesammlung sind vollständig inventarisiert und in säurefreie Boxen umgelagert worden, die den Standards eines professionellen Archivs entsprechen. Dieser komplexe Prozess von Sicherung, Katalogisierung und Digitalisierung wurde durch die tägliche Unterstützung von Zivildienstleistenden und Akademiker*innen aus dem Nationalen Qualifizierungsprogramm (BNF) ermöglicht. Die nächsten Schritte bestehen in der Katalogisierung der Fotosammlung und der Plakatsammlung.

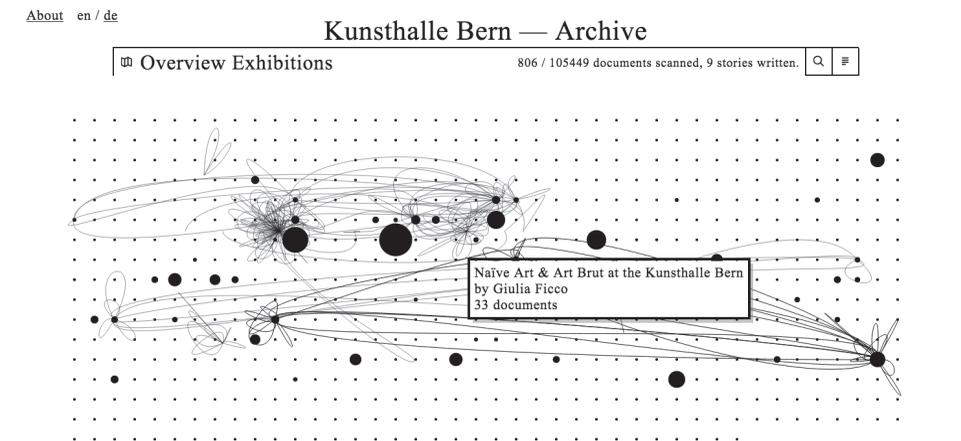
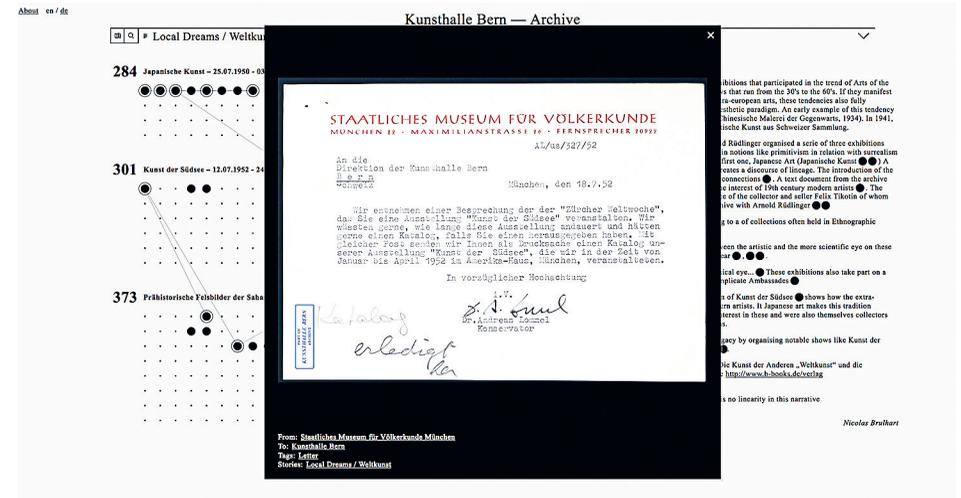
Im Rahmen von Veranstaltungen haben wir seit 2018 das Archiv als lebendiges Arbeitsinstrument an ein breites Publikum, darunter auch Studierende und Schüler*innen, vermittelt. Beispielsweise initiierten wir das erfolgreiche Format Archiv-Geschichten, bei dem geladene Gäste einen Workshop leiten, in dem mit Archiv-

material gearbeitet wird. Jüngst mit Kurator Michael Baumgartner (Kunsthistoriker, Bern) und einer Sekundarklasse aus dem Bern-Mittelland. Weiter besteht eine feste Zusammenarbeit mit Studierenden der Hochschule der Künste Bern, HKB.

Nach drei Jahren fruchtbarer Zusammenarbeit mit dem Digitaldesignbüro Astrom/Zimmer & Tereszkiewicz ist die Phase der Planung und Realisation nun ans Ende gelangt. Die Inventarisierung und Sicherung der analogen Bestände, die Aufbereitung der Sammlungen des Archivs in eine funktionierende Webseite wäre ohne das Engagement folgender Personen, unmöglich gewesen: Giulia Ficca, Philipp Messner, Micha Zollinger, Rafael Käsermann, Edith Söregi und Tobias Lanz.

Auch im Jahr 2019 wird die Katalogisierung des Archivs weitergehen. Ein nächstes Etappenziel besteht in der besseren Aufbewahrung und Inventarisierung der Fotosammlung, diverser Ephemera und Plakate, deren Digitalisierung der Webseite des Archivs der Kunsthalle Bern ein optisch noch lustvolleres Gesicht verleihen wird.

Das Projekt wird ermöglicht durch die grosszügige Unterstützung von Kultur Stadt Bern, SWISSLOS / Kultur Kanton Bern, Burgergemeinde Bern, UBS Kulturstiftung, Jubiläumsstiftung der Mobiliar, Sophie und Karl Binding Stiftung, Memoriav, Ursula Wirz Stiftung, mmBE Akzent und Gesellschaft zu Mittellöwen.



Screenshots, Archiv-Website der Kunsthalle Bern, 2019

KUNSTVERMITTLUNG

ARCHIVGESCHICHTEN



Archivgeschichten mit Etienne Wismer, 2018
Foto: Sabine Burger

Das Angebot der Archivgeschichten geht den möglichen Geschichten nach, die im reichhaltigen Archiv der 100-jährigen Kunsthalle Bern schlummern. Die Reihe lädt zum Erkunden ein. Gemeinsam sichten und diskutieren wir ausgewählte Archivalien. Im Zentrum steht dabei ein praxisnaher Umgang mit den Fundstücken. Die Ergebnisse der Workshops münden in Texte, die das zusammengestellte Material kontextualisieren und für alle auf dem

Online-Archiv der Kunsthalle Bern zugänglich machen. Die jeweils eingeladenen Gäste bestimmen den inhaltlichen Schwerpunkt und das Ausgangsmaterial einer Ausgabe der Archivgeschichten, die sie zusammen mit Julia Jost, die das Angebot Initiierte, leiten. Im Rahmen des Jubiläums wurde das Format Archivgeschichten auch für Schulklassen lanciert und im Januar 2019 zum ersten Mal erfolgreich durchgeführt.

—Samstag, 5. Mai
Archivgeschichten mit Etienne Wismer
(Kunsthistoriker, Bern) zur Ausstellung
Pläne und Projekte als Kunst von 1969

—Samstag, 29. September
Archivgeschichten mit Lucie Kolb
(Künstlerin und Dozentin, Zürich) zur Ausstellung
Experiment F+F von 1970

—Samstag, 1. Dezember
Archivgeschichten mit Michael Baumgartner
(Kunsthistoriker, Bern) zur Retrospektive
Ernst Ludwig Kirchner von 1933

ARCHIVGESPRÄCHE



Archivgespräch #2 mit Yvonne Schweizer, 2018
Foto: Sabine Burger

Im Laufe des Jubiläumsjahres, das nicht zuletzt den Anlass darstellte für den digitalen und analogen Aufarbeitungsprozess des Archivs der Kunsthalle Bern, beleuchteten Experten*innen im Aus-

tausch mit dem Publikum und nahe am Material einzelne Bereiche der Bestände des Archivs und hoben Besonderheiten hervor. Die Gesprächsreihe wurde von Julia Jost initiiert und geleitet.

GEBURTSTAGSSESSEN

—Archivgespräch #1, 28. Februar

*Prolog – Erschliessungskonzept des Archivs der Kunsthalle Bern –
Standard und Experiment*

Mit Astrom/Zimmer (Designagentur, Zürich), Philipp Messner
(Archivar und Kulturwissenschaftler, Zürich) und Nicolas Brulhart
(Archivar Kunsthalle Bern)

—Archivgespräch #2, 2. Mai

Das Ballett der Radiatoren. Fotografische Ikonen

Mit Yvonne Schweizer (Kunsthistorikerin, Institut für
Kunstgeschichte, Universität Bern)

—Archivgespräch #3, 13. Juni

Mit Glenn Phillips (Kurator und Leiter Modern & Contemporary
Collections, Getty Research Institute, L.A.) im Gespräch mit
Nicolas Brulhart (Archivar Kunsthalle Bern)

—Archivgespräch #4, 4. Juli

Präsentation Online-Archiv der Kunsthalle Bern

—Archivgespräch #5, 22. August

Grafische Gestaltung der Ausstellungskataloge der Kunsthalle Bern
Mit Roland Früh, Ueli Kaufmann und Sara Zeller
(SNF-Forschungsprojekt 'Swiss Graphic Design and Typography
Revisited', Universität Bern/Hochschule der Künste Bern)

—Archivgespräch #6, 24. Oktober

*Restaurierung und Digitalisierung von Videodokumenten
des Archivs der Kunsthalle Bern*

Mit Agathe Jarczyk (Dozentin an der Hochschule
der Künste Bern, Konservierung und Restaurierung, Vertiefung
Moderner Materialien und Medien) und Ralph Michel (Student)
und Nicolas Brulhart (Archivar Kunsthalle Bern)
Veranstaltungsort: Hochschule der Künste Bern



Mittagessen mit Anisha Imhasly, 2018
Foto: Manuela Schlumpf

Gastköch*innen

—Joy Matter, alt-Gemeinderätin der Stadt Bern, 27. Februar

—Monica Kissling alias Madame Etoile (Astrologin), mit Horoskop
für die Kunsthalle Bern, 20. März

—Francesca Pia (Galeristin, Zürich), 24. April

—Alec von Graffenried (Berner Stadtpräsident), 12. und 19. Juni

- Michael Krethlow (Terrain, Bern) und Reto Sorg
(Leiter Robert Walser-Zentrum, Bern), 3. Juli
- Rui Pacheco und Köche
(Restaurant Café du Commerce, Bern), 28. August
- Stefan Burger (Fotograf, Zürich), 25. September
- Anisha Imhasly (Vorstand Kunsthalle Bern), 23. Oktober
- Patrizia Crivelli (Leiterin Fachstelle Engagements in Kultur
und Gesellschaft, Burgergemeinde Bern) und Annette Weber
(Köchin), 27. November
- Sinae Yoo (Künstlerin) und Dominic Michel (Künstler),
22. Januar

FRECHE FRAGEN

Mit Kathrin Haldimann und Klasse,
Gymnasium Muristalden, Bern
Adrian Hess und Martina Keller und Klasse,
Gymnasium Kirchenfeld, Bern
Jonas Pérez und Klasse, Mosaikschule Munzinger, Bern
Martina Keller und Klasse, Gymnasium Kirchenfeld
und 12 besuchende Berner Schulklassen

Auszüge aus den Schlussreflexionen
der beteiligten Schüler*innen aus
dem Gymnasium Kirchenfeld zum Projekt
während der Ausstellung *Die Zelle*:

„Das Projekt ‚Freche Fragen‘ war ein ganz
unbekanntes und teilweise verwirrendes
Erlebnis für mich. (...) Rückblickend war
dieses Projekt jedoch weit mehr als eine
Erweiterung meines Horizonts in Sachen
Kunst. (...) Es war für mich als Gymnasias-
tin ein neues Erlebnis und eine Herausfor-
derung, auf der vermittelnden Seite zu stehen.
Anstatt zuzuhören, wurde uns zugehört.“

„(...) Öfters hatte ich mir mehr Antworten
erhofft. (...) Rückblickend denke ich, dass
es die ‚richtige‘ Interpretation womöglich
nicht gibt und weiss, dass ich mir zu fest in
den Kopf gesetzt hatte, es müsse eine
Lösung geben. So wie in der Mathematik.“

„Es machte mir immer mehr Spass, mit
meinen Freunden über diese skurrilen Dinge
zu diskutieren.“

„Ich bin selbst nach so vielen Wochen, in
denen ich mich damit beschäftigt habe, noch
immer nicht der grosse Fan davon, Tische,

Stühle, Bilder mit simplen Linien oder
Balkone, die in den Innenraum gerichtet
sind, als Kunst zu betrachten, aber ich habe
gelernt, viel offener damit umzugehen.“

„Es ging in dieser Ausstellung meiner
Meinung nach nicht um die Frage ‚was ist
Kunst?‘, sondern vielmehr ‚was mache ich
aus Kunstwerken und wie nahe lasse ich
diese an mich heran?‘ Ich bin sehr zufrieden
mit unserem Endergebnis und würde kaum
etwas anders angehen, einzig die Schüch-
ternheit würde ich probieren viel früher

abzulegen und könnte so viel schneller den
Spass an diesem wertvollen Projekt finden.“

„Alles in allem lernte ich in diesem Projekt
mehr als ich gedacht hätte. Ich musste mich
mit Kunst auseinandersetzen, die mich am
Anfang nur wenig ansprach, und fand für
mich Wege, wie ich trotzdem einen Zugang
finden konnte.“

„Am Ende der Reise musste ich mir einge-
stehen, dass mir das Projekt ein grosses
neues Feld in meinem Kopf geöffnet hat.“

KUNSTGEHEIMNIS

Entdeckungsreisen für Kinder von 6 – 11 Jahren
mit Lust am Erforschen, Erfinden, Erzählen und Erleben.
Geleitet von den Tänzerinnen Maja Brönnimann,
Anna Heinemann und Eve Lyn Scheiben



Kunstgeheimnis im Rahmen der Ausstellung *Die Zelle*, 2018
Foto: Sabine Burger

ÉTUDE

Veranstaltungsreihe organisiert von Studierenden
der Bildenden Kunst und der Kunstgeschichte in
Zusammenarbeit mit der Kunsthalle Bern.
Mit Mara Haller, Sofie Lena Hänni, Nina Selina Liechti,
Leticia Perrenoud, Matteo Petruzzi, Mara Schenk



Étude 13, gratis Haareschneiden in der Ausstellung
Harald Szeemann: Museum der Obsessionen, 2018, Foto: Michael Schenk

Alle Vermittlungsangebote sind in der
Broschüre *Vermittlungsprogramm Kunsthalle Bern 2018*
zusammengefasst und beschrieben.
Das Heft wurde von HIT gestaltet und mit einer Fotostrecke des
Künstlers Stefan Burger ergänzt.

Besucher*innen Vermittlungsangebote

Öffentliche Führungen (Führungen am Sonntag, mit Mittagessen, mit Kaffee und Kuchen, für Lehrpersonen):	32
Besucher*innen:	501

Private Führungen:	61
Besucher*innen:	739

Besuchende Schulklassen:	74
davon Führungen für Schulklassen:	23
Anzahl Schüler*innen total:	1399
Verkaufte Schülerkarten (Kunstkarten):	417
Freche-Fragen:	4

Kunstgeheimnisse für Kinder	4
Teilnehmende Kinder	31

Étude-Veranstaltungen:	4
Besucher*innen:	137

Archivgespräche:	6
Besucher*innen:	165

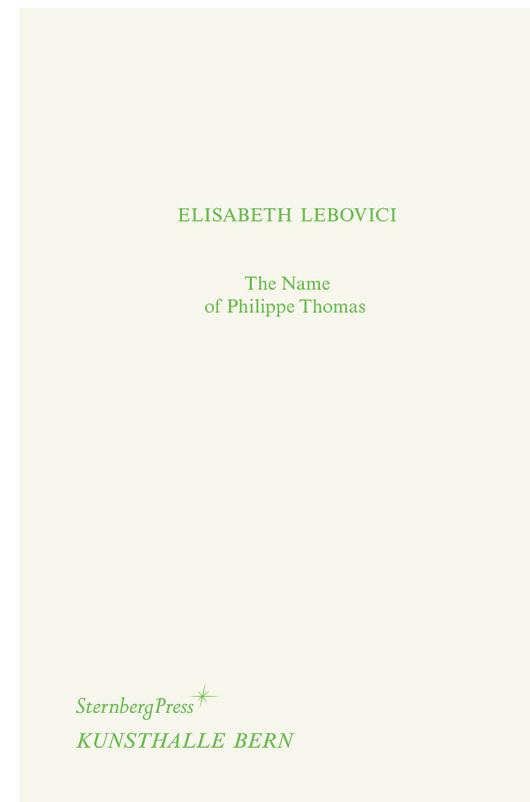
Workshop Archivgeschichten:	3
Besucher*innen:	21

PUBLIKATIONEN



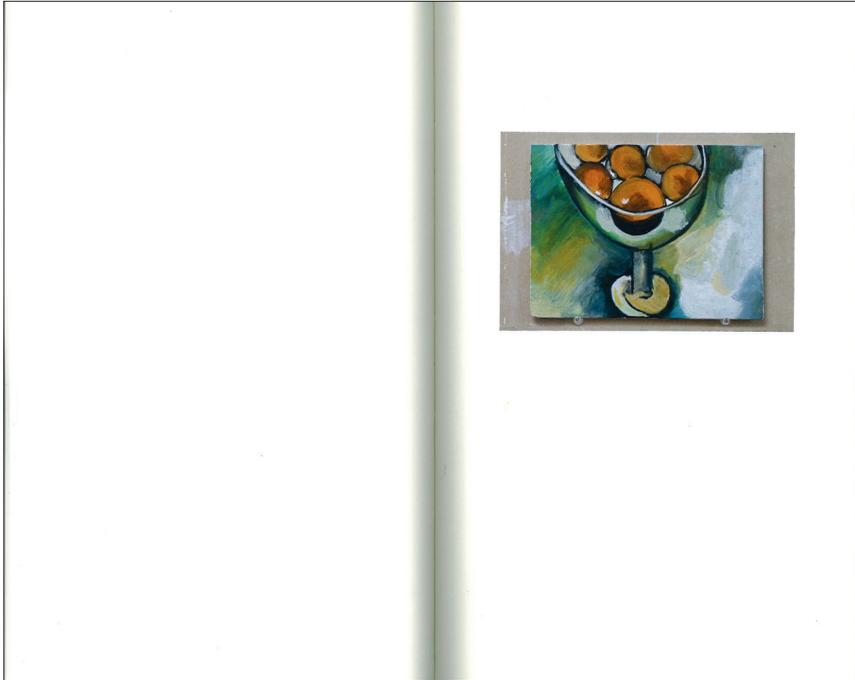
im Tun
*Eine Geschichte der Künstler*innen 2018–1993*

Herausgegeben von Florian Dombois und Valérie Knoll
Grafik: Viola Zimmermann
416 Seiten
Verlag: Scheidegger & Spiess, ISBN: 978-3-85881-594-1



Elisabeth Lebovici
The Name of Philippe Thomas

Herausgegeben von Kunsthalle Bern, Valérie Knoll und Hannes Loichinger
Texte von Elisabeth Lebovici und Hanna Magauer (D/E)
Grafik: HIT
112 Seiten
Verlag: Sternberg Press, ISBN: 978-3-956794-31-5



Juliette Blightman

Scripts, Descriptions and Texts 2011–2016

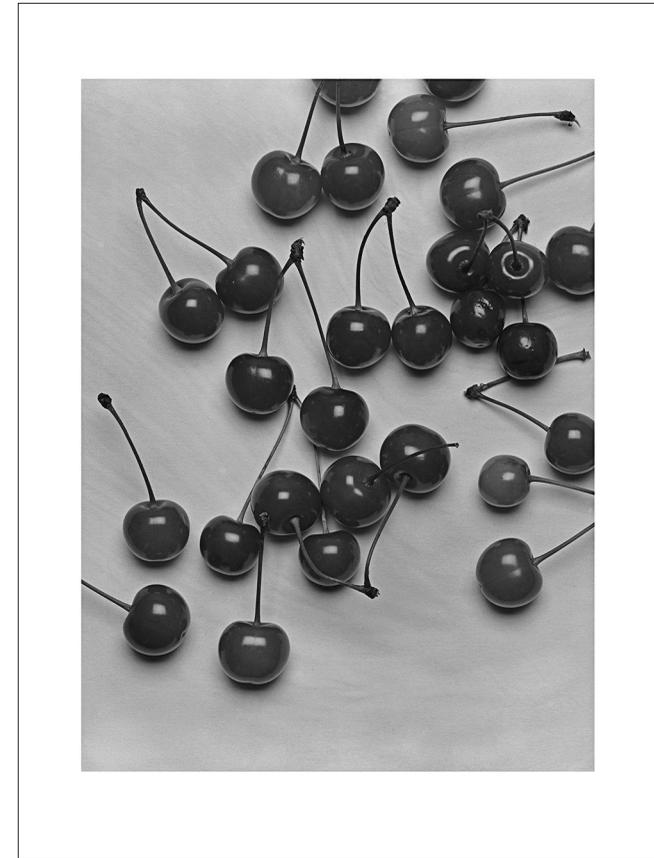
Herausgegeben von Kunsthalle Bern, Valérie Knoll, Geraldine Tedder

Texte von Tenzing Barshee, Kirsty Bell, Valérie Knoll (E)

Grafik: Robin Watkins

264 Seiten

Verlag: Koenig Books, ISBN: 978-3-96098-333-0



Stefan Burger

Herausgegeben von Kunsthalle Bern, Valérie Knoll, Geraldine Tedder

Text von Valérie Knoll (D/E)

Grafik: HIT

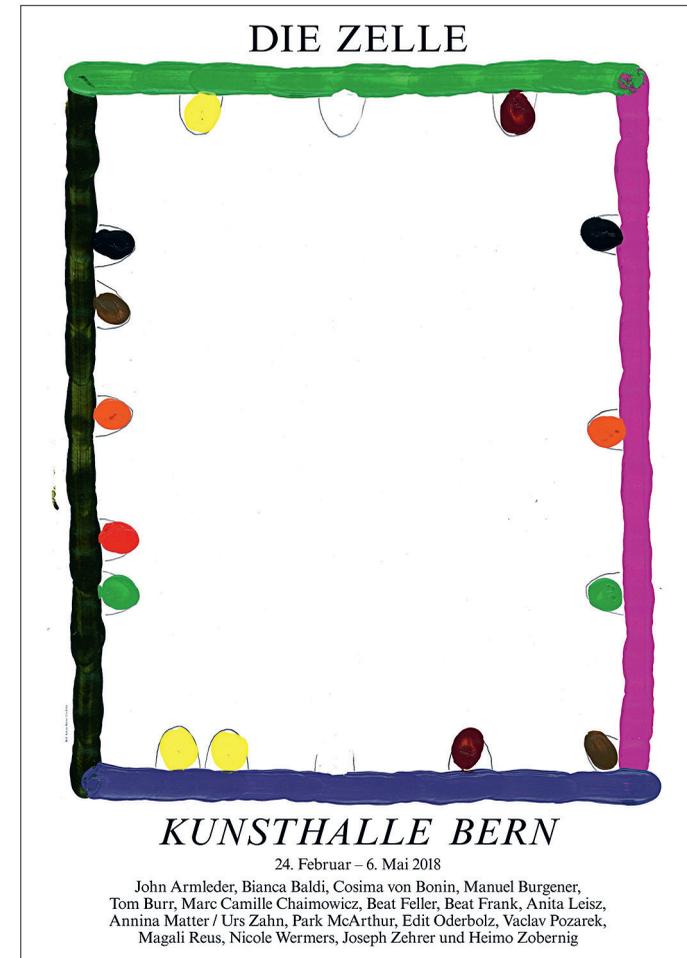
64 Seiten

Verlag: Mousse Publishing, ISBN: 978-88-6749-350-0

PLAKATE



100 JAHRE
Gestaltung: HIT
Ausführung in 5 verschiedenen Schmuckfarben
Druck: Serigraphie Uldry, Hinterkappelen



DIE ZELLE
Gestaltung: HIT, Annina Matter/Urs Zahn
Druck: Serigraphie Uldry, Hinterkappelen



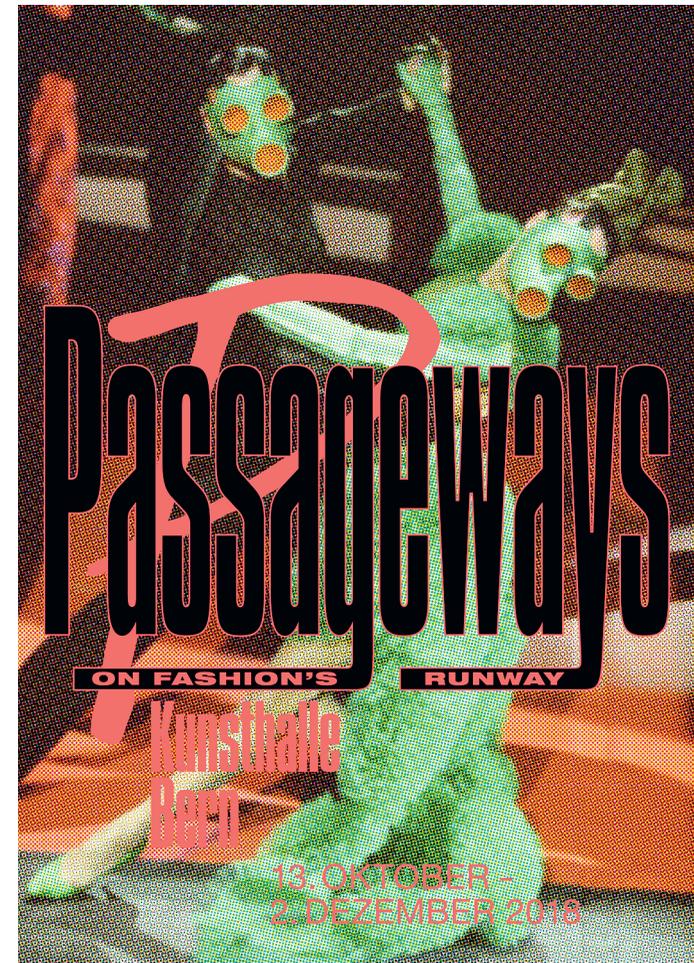
HARALD SZEEMANN
GROSSVATER: EIN PIONIER WIE WIR
Gestaltung: HIT
Druck: Serigraphie Uldry, Hinterkappelen



HARALD SZEEMANN:
MUSEUM DER OBSESSIONEN
Gestaltung: HIT
Druck: Serigraphie Uldry, Hinterkappelen

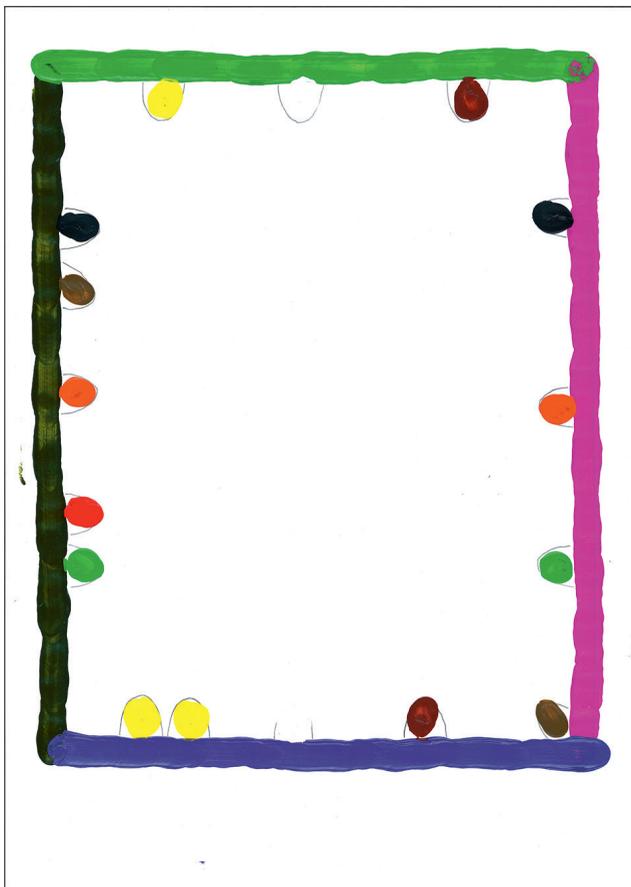


INDEPENDENCE
Gestaltung: HIT, Tobias Kaspar
Druck: Serigraphie Uldry, Hinterkappelen



PASSAGEWAYS: On Fashion's Runway
Gestaltung: HIT, Matthew Linde
Druck: Serigraphie Uldry, Hinterkappelen

EDITIONEN



Annina Matter / Urs Zahn
Blueprint, 2017
Acryl auf Leinwand, 52.5 × 42.5cm
Unikat
CHF 2600

Foto: Gunnar Meier



Jill Mulleady
The Fight was Fixed, 2018
Kapuzenpullover, Siebdruck auf Baumwolle
S, M, L
Jubiläumsedition
CHF 120

Foto: Marc Asekhame



Peter Fischli / David Weiss, 2018
T-Shirt, Siebdruck auf Baumwolle
S (vergriffen), M, L
Jubiläumsedition
CHF 80

Foto: Marc Asekame



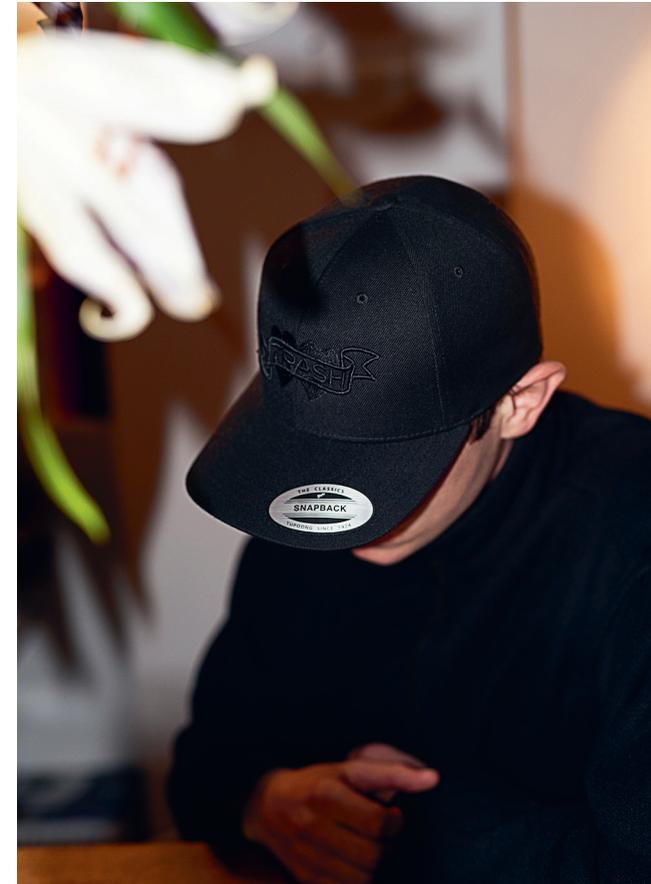
John Armleder, 2018
T-Shirt, Digitaldruck auf Baumwolle
S, M, L
Jubiläumsedition
CHF 70

Foto: Marc Asekame



Lawrence Weiner, 2018
Stofftasche, Digitaldruck auf Baumwolle
Jubiläumsedition
CHF 25

Foto: Marc Asekhame



Virginia Overton, 2018
Baseball cap
One size
Jubiläumsedition
CHF 50

Foto: Marc Asekhame



Sylvie Fleury, 2018
Stofftasche
Digitaldruck auf Baumwolle
Jubiläumsedition
CHF 25

Foto: Marc Asekhame



Tobias Kaspar x FFIXED STUDIOS, 2018
Jeans
unisex (XS, S, M, L, XL)
98% Baumwolle, 2% Elastan
CHF 250

Foto: Marc Asekhame

ANKÄUFE DER STIFTUNG KUNSTHALLE BERN 2018



Tobias Kaspar, *Three Ladies*, 2018
Gerahmter C-Print auf 100% Baumwolle Papier, 225 × 155 cm, Foto: David Aebi



Nicole Wermers, *Moodboard #5*, 2016
Gegossener Terrazzo in Wickeltisch, 51 × 86 × 57 cm
Foto: Jessica Silverman Gallery



Nicole Wermers, *Moodboard #6*, 2017
Gegossener Terrazzo in Wickeltisch, 53 × 86 × 53 cm
Foto: Jessica Silverman Gallery



Tobias Kaspar, *Hunter*, 2016
Bronze (geschnitten und teilweise poliert), 29 × 27 × 7 cm
Foto: Stefan Burger

ZUSAMMENARBEIT

DIE ZELLE

Bündner Kunstmuseum, Chur
Cabinet Gallery, London
ESSEX STREET, New York
Galerie Andrea Caratsch AG, St. Moritz
Lars Friedrich, Berlin
Galerie Nagel/Draxler, Berlin/Köln
Galerie NEU, Berlin
Galerie Maria Bernheim, Zürich
Galerie Michael Neff
Jessica Silverman Gallery, San Francisco
Galerie Nicolas Krupp, Basel
Greiner Getränke, Niederwangen
Herald St, London
Rafael Horzon, Berlin
Museumsbier (Alpines Museum der
Schweiz, Kunstmuseum Bern, Museum
für Kommunikation, Naturhistorisches
Museum Bern, Schweizer
Schützenmuseum)
Sammlung Ringier, Zürich
Schreinerei Ernst Bigler, Oberdiessbach
Wilhelm Schürmann
teo jakob, Bern
The Approach, London

Harald Szeemann – MUSEUM

DER OBSESSIONEN

Harald Szeemann –

GROSSVATER:

EIN PIONIER WIE WIR

Aargauer Kunsthaus, Aarau
Bundesamt für Kultur (BAK)
Beatrice von Bismarck
Castello di Rivoli, Turin
Folientechnik Bader, Heimberg
Haus Konstruktiv, Zürich
Historisches Museum, Bern
ICA, Los Angeles
ISP Electro Solutions, Bern
Kehrli + Oeler LTD, Bern
Kunsthalle Düsseldorf
Kunstmuseum Bern
Roman Kurzmeyer
Josy Kraft
Michael Krethlow
Ingeborg Lüscher
Pro Helvetia
Sujata und Heimito Reinhardt
Scheidegger & Spiess
Swiss Institute, New York
Syma-System AG, Kirchberg
Jerôme Szeemann
Una Szeemann
Mariana Roquette Teixeira
The Getty Research Institute, Los Angeles
(Philipp Kaiser, Glenn Philipps)
Sammlung Würth, Landquart

Tobias Kaspar – INDEPENDENCE

Daphni Antoniou, Zürich
Anouk Baumgartner
Laura Breitschmid
Confiserie Sprüngli AG, Zürich
FFIXXED STUDIOS, Hong Kong
Fine Art Print, Riga
Fusioni d'Arte, Milano
Galerie Peter Kilchmann, Zürich
Dirk Gehlen, Berlin
Gstaad Palace
Karo König, Berlin
Performance: Caroline Bourrit, Claudio
Richard
Tsuyoshi Sadohara
Alexis Schwarzenbach
Schweizerische Nationalbank, Zürich
Spagl GmbH, Hutthurn
Stadt Grün Bern
Stadtheater Schaffhausen
Xintai Toys, Yangzhou

PASSAGEWAYS: ON FASHION'S RUNWAY

Adrian Appiolaza, Paris
Walter van Beirendonck
BLESS, Paris/Berlin
British Pathé Ltd, London
Eilidh Duffy
dot COMME, Melbourne
Electronic Arts Intermix (EAI), New York
ENDYMA Archives
firstVIEW
hI-art
Martin Kamer
Michael Kardamakis, Athen
The Mike Kelley Foundation for the Arts,
Los Angeles
KEUPR/van BENTM
Chantal Kirby
Kunsthaut Glarus
Matthew Linde

MUGLER, Paris
Cindy Palmano
Penther Forms
Performance: Brit d'Argaville, Ricarda
Bigolin, Milo Conroy, Esther Edquist,
George Egerton, Warburton, Bianca
Heuser, Chantal Kirby, Marlie Mul,
Annette Soumilas
Dorothee Perret
Juergi Persoons
Schweizerisches Nationalmuseum,
Affoltern am Albis
TELFAR, New York
V&A, London
VICTOR&ROLF, Amsterdam
writtenafterwards, Tokyo
Yves Saint Laurent Estate, Bern

Kunsthalle Bar

Auinger Partner, Alchenflüh
Bauinspektorat der Stadt Bern
Blatter AG (Urs Ammann, Franz
Ammann, Max Ammann), Bern
Jörg Bosshard
Dampfzentrale Bern
Faes Bau AG, Burgdorf
Simon Fuchser
Frauenraum, Reitschule Bern
Beni Hegglin
Stefan Humbel
Rafael Käsermann
Kompotoi, Wila
Kino REX, Bern
Marco Ryter
Lang/Baumann
Martos Gallery, New York
Polizeiinspektorat Stadt Bern
Robert Walser-Zentrum, Bern
Sommerakademie Paul Klee, Bern
Stadtgrün Bern
Fabian Stücheli
Gregor Stritt (Metall)
taBerna, Gastro-Kultur AG, Bern
René Zosso

Museumsnacht

Andi Otto
Provisorium46, Bern
Radio Bollwerk, Bern
Securitas AG
Verein Museen Bern

Zusammenarbeit Vermittlung

Alpines Museum Bern
Archivgeschichten: Michael Baumgartner,
Lucie Kolb, Etienne Wismer
Archivgespräche: Astrom/Zimmer,
Roland Früh, Hochschule der Künste
Bern, Agathe Jarczyk, Ueli Kaufmann,
Philipp Messner, Ralph Michel, Glenn
Phillips, Yvonne Schweizer, Sara Zeller
Beisheim Stiftung
Maja Brönnimann
Simone Büsch-Küng
Checkpoint Kinder- Jugend- und
Familienservice Stadt Bern
Laura D'Arcangelo
Étude-Team: Mara Haller, Sofie Lena
Hänni, Nina Selina Liechi,
Leticia Perrenoud, Matteo Petruzzi,
Mara Schenk
Eurobus Bern AG
Fäger, Berner Ferien- und Freizeitaktion
Grottino Ticinese, Losone
Kathrin Haldimann und Klasse,
Gymnasium Muristalden, Bern
Anna Heinimann
Adrian Hess und Martina Keller mit
2 Klassen, Gymnasium Kirchenfeld,
Bern
Hotel Monte Verità, Ascona
Köch*innen Führungen mit Mittagessen:
Stefan Burger, Patrizia Crivelli,
Alec von Graffenried, Daria Gusberti,
Anisha Imhasly, Monica Kissling alias
Madame Etoile, Michael Krethlow,
Joy Matter, Dominic Michel,
Rui Pacheco, Francesca Pia, Christoph
Schneeberger, Reto Sorg,
Annette Weber, Sinae Yoo

Kultur Stadt Bern
Kunstmuseum Bern
Riccardo Legena
Ingeborg Lüscher
Max Kohler Stiftung
mmbe – Verein der Museen im Kanton
Bern
Alizé Monod
Jonas Pérez und Klasse, Mosaikschule
Munzinger, Bern
Pro Scientia et Arte
Ristorante Borromeo, Ascona
Mariana Roquette Teixeira
Eve Lyn Scheiben
Jörg Scheller
Michael Schenk
Christoph Schneeberger
Seniorenuniversität Bern
Johana Steinmann
Christina Thurner
Nunzia Tirelli
Stiftung Vinetum
Zentrum Paul Klee, Bern
Agrippino Zinna
Christoph Zürcher

Zusammenarbeit allgemein

Astrom/Zimmer, Zürich
Atelier für Videokonservierung GmbH,
Bern
Bäckerei Fürst, Bern
Berner Kunstgesellschaft, BKG
Berner Kunstfonds
Berner Molkerei
Bosshard Farben, Bern
Brunner + Immboden, Elektro Telematik,
Thun
Burgergemeinde Bern
Canon Schweiz
Confiserie Eichenberger, Bern
Emch Aufzüge
fairsicherungsberatung, Bern
Fedex
Frauchiger AG, Beleuchtungstechnik,
Münsingen
Furrer + Partner AG, Bern

Haller + Jenzer AG, Burgdorf
Helvetia Versicherungen Schweiz
HIT, Berlin
Hotel Goldener Schlüssel, Bern
Hotel National, Bern
Hotel Martahaus, Bern
Hotel Landhaus by Albert & Frida
Hochschule der Künste, Bern
Hubacher Massive, Ittigen
Institut für Kunstgeschichte,
Universität Bern
Jugendherberge, Bern
Kraft E.L.S. AG, Basel
Kunstmuseum Bern und Zentrum
Paul Klee, Bern
lightnet multimedia GmbH, Graben
Logistik Bern
materialpool bern
Mobiliar, Bern
Nüssli AG, Schweiz
Radio Bern RaBe
raumtraum, Basel
Restaurant Commerce, Bern
Restaurant Kirchenfeld, Bern
Restaurant Marzilibrücke, Bern
Serigraphie Uldry, Hinterkappelen
SGBK – Schweizerische Gesellschaft
Bildender Künstlerinnen
Stämpfli AG, Bern
Stiftung Kunsthalle Bern
Treuhandbüro TIS GmbH, Bern
UPD, Bern
Verein Dürrenmattmansarde, Bern
Verein Cantonale Berne Jura
Visarte, Bern/Schweiz
Michael Zollinger
Zytglogge Buchhandlung, Bern

Visuelle Identität

Grafik

HIT
Viola Zimmermann

Fotografie

David Aebi, Burgdorf
Sabine Burger, Bern
Stefan Burger, Zürich
Corinne Futterlieb, Bern
Stefan Jaeggi, Zürich
Gunnar Meier, Freiburg
Ângela Neto, Bern

Video

Remy Erismann
Tanja Schwarz

Übersetzungen / Lektorate

Pascal Tardieu-Baker
Ruth Buchanan
Daniel Fesquet
Sylee Gore
Andreas Hochuli
Karl Hoffmann
Wolfgang Kukulies
Michael Ladner
Hannes Loichinger
Rob Madole
Dominkus Müller
Karin Prätorius
Christoph Roeber
Carrie C. Roseland
Stephanie Wurster
Bram Opstelten
Simone Pleasance & Fronza Woods

TEAM UND VORSTAND

Personal Kunsthalle Bern

Direktorin
Valérie Knoll
Leitung Administration
Iris Frauchiger
Buchhaltung
Andrea Graf
Leitung Technik
Dominic Kurt
Kuratorische Assistenz & Publikationen
Geraldine Tedder
Kunstvermittlung
Julia Jost
Kommunikation & Fundraising
Manuela Schlumpf
Fundraising Archivprojekt & Jubiläum
Aline Feichtinger
Archiv
Nicolas Brulhart
Praktika
Giulia Ficco
Edith Sôregi
Zivildienst
Rafael Käsermann
Tobias Lanz
Kasse
Maria Beglerbegovic
Lea Fuhrer
Alizé Monod
Matteo Petruzzi
Christoph Schneeberger
Aufsicht
Kat Aellen
Ahmad al Rayyan
Loris Aregger
Elias Bannwart
Livio Casanova
Elisabetta Cuccaro
Nadia Kurt
Anna Marcus

Ivan Mitrovic
Karen Moser
Ângela Netô
Lea Nussbaum
Tanja Schwarz
Christoph Studer-Harper
Emile van Helleputte
Ursle von Mathilde
Technik
David Brühlmann
Rahel Bucher
Jerry Haenggli
Markus Ingold
Barni Kiener
Ivan König
Istvan Müller
Peter Thöni
Heidy-Jo Wenger

Vorstand Kunsthalle Bern

Präsidium
Sabina Lang / Florian Dombois
Kassier
Giorgio Albisetti
Vorstandsmitglieder
Annet Berger-Furrer
Jacqueline Burckhardt
Anisha Imhasly
Daria Knoch
Jean-Claude Nobili
Annaïk Lou Pitteloud
Karin Lehmann
(Delegierte visarte.bern)
Brigitte Lustenberger
(Delegierte visarte.bern)
Brigit Bucher (Delegierte BKG)
Annina Zimmermann
(Delegierte Stadt Bern)

GÖNNER*INNEN, KUNSTFONDS, STIFTUNG

Gönner*innen

Atelier 5, Bern
Contexta AG, Bern
EMCH Aufzüge AG, Bern
Gesellschaft zu Zimmerleuten, Bern
Christian und Jsabelle Gossweiler, Muri
Günther Ketterer und Carola Ertle
Ketterer, Bern
KIBAG Management AG, Zürich
Kraft E.L.S. AG, Basel
Hansueli Müller, Muri
Hans-Rudolf Saxer, Gümligen
Stämpfli AG, Bern
Ursula Streit, Hinterkappelen
Jacques und Madeleine Uldry,
Hinterkappelen
Securitas AG, Hans Winzenried,
Zollikofen
Iwan Wirth, Zürich
Hansjörg Wyss, Prangins

Der Mindestbeitrag beträgt CHF 500.00
für Privatpersonen und CHF 1000.00
für Firmen.

Per 31.12.2018 hatte der Verein Kunsthalle
Bern 16 Gönner*innen.

Ihnen allen dankt der Vorstand für ihr
Interesse und Engagement, mit dem sie die
Kunsthalle Bern massgeblich unterstützen.

Ehrenmitglieder Verein Kunsthalle Bern

Bernhard Hahnloser
Marlies Kornfeld

Mitglieder des Berner Kunstfonds 2018

Bauart Architekten und Planer AG, Bern
Baumann Bigler Notare und Anwälte,
Boll-Sinneringen
BEKB/BCBE, Bern
BERING AG, Beratende Ingenieure, Bern
Bernhard und Regula Berger, Bern
Hansueli Bienz, Bern
Blatter AG, Bern
Die Mobiliar, Bern
Dobiaschofsky Auktionen AG, Bern
Filippo und Christina Donati, Bern
Ernst & Young AG, Bern
Heinz und Ruth Frauchiger, Steffisburg
Galerie Duflon & Racz, Bern
Galerie Kornfeld, Bern
Bruno Gimelli, Zollikofen
Christian und Jsabelle Gossweiler, Muri
Haas & Company AG
Bernhard und Mania Hanhloser, Bern
Wolfgang und Ingeborg Henze-Ketterer,
Wichtrach
Hess Art Collection, Liebefeld
Hirslanden Bern AG
Holger Hoffmann, Bremgarten
Martin und Christine Humm-Wander,
Muri
Interkantonaler Rückversicherungsver-
band, Bern
Dieter Jäggi, Gümligen
Charles und Rosmarie Juillerat, Bern
Kibag Holding AG, Zürich
Kurz Heizungen AG, Schönbühl-Urteneu
Leinenweberei Bern AG, Bern
Françoise Marcuard-Hammer, Bern
Möbel-Transport AG, Zürich
Ulrich und Uta Müller-Gierok, Wabern
Helvetia Schweiz AG, Basel
Arnalda Paggi, Stettlen

Rehau AG, Muri
 Rykart Architekten, Liebefeld
 Securitas AG, Zollikofen
 Stämpfli Publikationen AG, Bern
 Steimle Fenster AG, Bern
 Andreas Tschopp und Sabine
 Hahnloser-Tschopp, Bern
 UBS AG, Bern
 Fondation USM, Gümligen
 Völgyi Consulting, Bern
 André von Graffenried, Bern
 Eric und Marianne von Graffenried,
 Gerzensee
 Jacqueline Wander, Muri
 Wirz AG, Bern
 Hans-Uli Wirz, Bolligen
 Peter und Brigitte Wirz, Ittigen

Mitglieder der Stiftung Kunsthalle Bern

Giorgio Albisetti, Muri
 Nathaly Bachmann, Feusisberg
 Jörg und Emidia Baumann, Langenthal
 Berner Kantonalbank AG, Stefan Gerber,
 Bern
 Bernhard Bischoff, Thun
 Daniel Bloch, Bern
 Eduard Dietisheim, Bern
 Heinz und Ruth Frauchiger, Steffisburg
 Christian und Jsabelle Gossweiler, Muri
 Bernhard und Mania Hahnloser, Bern
 Sabine Hahnloser-Tschopp, Bern
 Wolfgang und Ingeborg Henze-Ketterer,
 Wichtrach
 Nicole Herzog, Wabern
 Hess Art Collection, Christoph Ehrbar,
 Liebefeld
 Thomas Hofstetter, Bern
 Holger Hoffmann und
 Silvia Furrer Hoffmann, Bremgarten
 Verena Immenhauser und
 Christoph Schäublin, Bern
 Stiftung Pro Scientia et Arte,
 Mark Ineichen, Bern
 Elsbeth Jordi, Gümligen

Patrick und Franziska Jordi, Muri
 Roland und Katharina Jordi, Bern
 Bank Julius Bär & Cie. AG,
 Françoise Baumgartner, Bern
 Marc Kästli und Franziska Hügli Kästli,
 Muri
 Günther Ketterer und
 Carola Ertle Ketterer, Bern
 Georg und Brigit Krneta, Muri
 Eva Mäder, Bern
 Hans-Ulrich und Marlise Müller, Muri
 Urs-Peter und Danielle Müller-Kipfer,
 Bern
 Ferdinand und Elisabeth Oberholzer, Muri
 Rosat Christophe, Muri
 Peter und Ellen Schürch, Muri
 Peter Stämpfli und Marianne Burkhard,
 Muri
 Ursula Streit, Bern
 Susanne Häusler Stiftung, Bern
 Regula Tschumi, Wabern
 UBS AG, Daniela Zbinden, Bern
 Rudolf und Lena von Siebenthal, Muri
 Bank Vontobel AG, Roger Jäggi, Bern
 Jobst Wagner, Muri
 Alex Wassmer, Bern
 Ueli Winzenried, Bern
 Hansjörg Wyss, Prangins

Die Stiftung Kunsthalle Bern ist eine
 Stiftung im Sinne der Artikel 80 ff. des
 ZGB. Ihr Zweck ist der Ankauf von
 Kunstwerken, die in der Kunsthalle Bern
 (ausserhalb der Cantonale Berne Jura)
 gezeigt werden. Die Werke werden primär
 dem Kunstmuseum Bern als Leihgabe für
 öffentliche Ausstellungen zur Verfügung
 gestellt. Die Stiftung Kunsthalle Bern
 verfolgt das Ziel, kontinuierlich eine
 bedeutende Sammlung von Gegenwarts-
 kunst aufzubauen – um dies zu erreichen,
 arbeitet sie sehr eng mit der Kunsthalle Bern
 und dem Kunstmuseum Bern zusammen.

EINTRITTE

Besucher*innen 2018

AUSSTELLUNGEN	EINTRITTE INKL. VERNISSAGEN
Die Zelle	2.666
Szeemann/Grossvater	10.232
Veranstaltungen Kunsthalle Bar	1.074
Independence/Passageways	3.378
Cantonale Berne Jura 2018/19	2.136
GESAMT	19.486
Museumsnacht	2.800

BILANZ, BUDGET, ERFOLGSRECHNUNG

Bilanz per 31. Dezember 2018

UMLAUFVERMÖGEN	31.12.2017	31.12.2018	ABWEICHUNG
Flüssige Mittel	735.259,40	248.175,41	-487.083,99
Forderungen	6.554,75	52.629,40	46.074,65
Lager Editionen	53.572,34	42.900,00	-10.672,34
Aktive Rechnungsabgrenzungen	120.459,37	150.290,44	29.831,07
Total Umlaufvermögen	915.845,86	493.995,25	-421.850,61

ANLAGEVERMÖGEN			
Liegenschaft	66.000,00	66.000,00	0,00
Maschinen, Einrichtungen, Mobilien	502,00	7.048,00	6.546,00
Total Anlagevermögen	66.502,00	73.048,00	6.546,00

BERICHTIGUNGSPOSTEN			
Verrechnungskonti	147,20	-930,35	-1.077,55
Total Berichtigungsposten	147,20	-930,35	-1.077,55

Total Aktiven	982.495,06	566.112,90	-416.382,16
----------------------	-------------------	-------------------	--------------------

KURZFRISTIGES FREMDKAPITAL	31.12.2017	31.12.2018	ABWEICHUNG
Kreditoren	81.991,73	168.785,24	86.793,51
Passive Rechnungsabgrenzungen	148.018,00	44.100,00	-103.918,00
Total kurzfristiges Fremdkapital	230.009,73	212.885,24	-17.124,49

LANGFRISTIGES FREMDKAPITAL			
Rückstellungen	258.917,08	107.570,20	-151.346,88
Total Langfristiges Fremdkapital	258.917,08	107.570,20	-151.346,88
Total Fremdkapital	488.926,81	320.455,44	-168.471,37

EIGENKAPITAL			
Eigenkapital*	465.461,58	244.715,00	-220.746,58
Gewinn-/Verlustvortrag	59.099,31	28.106,67	-30.992,64
Ergebnis laufendes Jahr	-30.992,64	-27.164,21	3.828,43
Total Eigenkapital	493.568,25	245.657,46	-247.910,79

Total Passiven	982.495,06	566.112,90	-416.382,16
-----------------------	-------------------	-------------------	--------------------

* davon Fonds No leftovers 300.896,58 110.000,00 -190.896,58

Erfolgsrechnung 1. Januar bis 31. Dezember 2018

	2017	2018
Beiträge	95.454,25	91.227,40
Übrige Betriebseinnahmen	9.145,60	2.490,20
Zinserträge	0,00	0,00
Subventionen	1.060.000,00	1.060.000,00
Total Ertrag	1.164.599,85	1.153.717,60
Aufwand Ausstellungen	-476.237,14	-483.193,04
./ Auflösung Fonds no leftovers	110.000,00	160.896,58
./ Beitrag BAK	0,00	0,00
Nettoaufwand Ausstellungen	-366.237,14	-322.296,46
Betriebsergebnis 1	798.362,71	831.421,14
Personalaufwand	-452.541,40	-465.685,45
Sozialleistungen	-110.727,90	-106.773,25
Übriger Personalaufwand	-10.239,85	-7.300,40
Total Personalaufwand	-573.509,15	-579.759,10
Betriebsergebnis 2	224.853,56	251.662,04
Unterhalt, Reparaturen	-58.677,13	-66.822,17
spezieller Unterhalt (Liftsanierung)	-70.092,00	-67.200,75
./ Auflösung Rückstellung Unterhalt	43.056,05	84.763,45
EDV Unterhalt & Neuanschaffungen	-16.419,48	-5.083,30
neue Homepage	-5.863,09	-2.305,50
Versicherungen, Gebühren	-8.209,05	-7.726,65
Energie, Reinigung, Betriebsmat	-36.987,67	-38.466,90
Büro- und Verwaltungsaufwand	-120.428,81	-140.706,27
Übriger Betriebsaufwand	-9.547,70	-9.081,55

ABWEICHUNG	BUDGET 2018	BUDGET 2019
-4.226,85	90.000,00	90.000,00
-6.655,40	5.000,00	5.000,00
0,00	0,00	0,00
0,00	1.060.000,00	1.000.000,00
-10.882,25	1.155.000,00	1.095.000,00
-6.955,90	-435.000,00	-435.000,00
50.896,58	110.000,00	110.000,00
0,00	0,00	60.000,00
43.940,68	-325.000,00	-265.000,00
33.058,43	830.000,00	830.000,00
-13.144,05	-450.000,00	-460.000,00
3.954,65	-100.000,00	-100.000,00
2.939,45	-5.000,00	-5.000,00
-6.249,95	-555.000,00	-565.000,00
26.808,48	275.000,00	265.000,00
-8.145,04	-40.000,00	-40.000,00
2.891,25	0,00	0,00
41.707,40	0,00	0,00
11.336,18	-5.000,00	-3.000,00
3.557,59	-5.000,00	0,00
482,40	-10.000,00	-10.000,00
-1.479,23	-34.000,00	-34.000,00
-20.277,46	-135.000,00	-130.000,00
466,15	-10.000,00	-10.000,00

	2017	2018	ABWEICHUNG	BUDGET 2018	BUDGET 2019
Total Betriebsaufwand	-283.168,88	-252.629,64	30.539,24	-239.000,00	-227.000,00
Betriebsergebnis 3	-58.315,32	-967,60	57.347,72	36.000,00	38.000,00
Finanzaufwand	-34.865,02	-33.352,89	1.512,13	-31.000,00	-33.000,00
Ergebnis vor Abschreibungen	-93.180,34	-34.320,49	58.859,85	5.000,00	5.000,00
Abschreibungen / Ver. Delkredere	0,00	-10.634,73	-10.634,73	-12.000,00	-12.000,00
Einnahmen Jubiläumsaktivitäten	30.000,00	344.933,23	314.933,23	120.000,00	0,00
Ausgaben Jubiläumsaktivitäten	-5.675,67	-385.562,96	-379.887,29	-120.000,00	0,00
Einnahmen Archivprojekt	37.000,00	75.000,00	38.000,00	40.000,00	40.000,00
Ausgaben Archivprojekt	-119.664,11	-88.838,36	30.825,75	-40.000,00	-40.000,00
a.o. Erfolg	46.187,70	0,00	-46.187,70	0,00	0,00
Veränderung aus Rückstellungen	74.339,78	72.259,10	-2.080,68	8.000,00	8.000,00
Gewinn- / Verlust	-30.992,64	-27.164,21	3.828,43	1.000,00	1.000,00
Eigenfinanzierungsgrad	27.2%	49.6%			

GELDER VON DRITTEN

Spenden für Ausstellungen	46.847,30	259.700,00
Spenden Archivprojekt	37.000,00	75.000,00
Spenden Jubiläum	30.000,00	273.447,33
Gönnerbeiträge	13.500,00	21.500,00
Beitrag Kunstfonds	37.327,95	20.000,00
Allgemeine Spenden	410,00	240,00

PROTOKOLL HV

Protokoll der ordentlichen Hauptversammlung des Vereins Kunsthalle Bern von Montag, 25 Juni 2018, 18.00 bis 19.30 Uhr in der Kunsthalle Bern

Leitung:	Jean-Claude Nobili (Präsident)
Protokoll:	Iris Frauchiger
Entschuldigt:	Carola und Günter Ketterer-Ertle, Giorgio Albisetti, Ursula Streit, Eduard Dietisheim, Iris und Peter Weilemann
Teilnehmer*innen:	siehe Teilnehmer*innenliste

Traktanden:

1. Protokoll der Hauptversammlung vom 19.6.2017
2. Bericht des Präsidenten
3. Bericht der Direktorin
4. Genehmigung der Jahresrechnung 2017
5. Entlastung des Vorstandes und der Direktorin
6. Genehmigung Budgets 2018 und Präsentation des Budgets 2019
7. Wahl der Rechnungsrevisoren
8. Rücktritt Vorstand: Marco Ryter (Delegierter BKG) und Jacqueline Burckhardt
9. Wahlen Vorstand: Wiederwahlen der Mitglieder Anisha Imhasly und Daria Knoch für 4 Jahre
10. Ausblick der Direktorin auf das Ausstellungsprogramm
11. Varia

Jean-Claude Nobili begrüsst die anwesenden stimmberechtigten Mitglieder und den Vorstand zur Hauptversammlung im 100. Jahr der Kunsthalle Bern. Der Jahresbericht 2017 sowie die Einladung mit den Traktanden zur Hauptversammlung wurden fristgerecht am 4. Mai 2018 an alle Mitglieder und Gönner verschickt. Es sind keine Anträge eingetroffen, die Sitzung folgt somit den gegebenen Traktanden:

1. Protokoll der Hauptversammlung vom 19. Juni 2017

Das Protokoll wird einstimmig angenommen.

2. Bericht des Präsidenten

Jean-Claude Nobili möchte fünf Punkte, die ihm persönlich wichtig sind, mit dem Verein teilen.

- Respekt für die Kunstschaffenden.
- Respekt für die Stadt Bern. Der 1918 errichtete Baurechtsvertrag zwischen dem Verein Kunsthalle Bern betreffend die Kunsthalle wird nach der ersten Verlängerung von 1968 für weitere 50 Jahre bis 2068 verlängert. Dem Verein wird damit das Recht gewährt, die Kunsthalle auch in den nächsten Jahren zu betreiben. Der Grundbucheintrag wurde akzeptiert. Ein tolles Engagement der Stadt Bern. Der Präsident bedankt sich.
- Respekt für das Führungsmodell der Kunsthalle Bern. Seit 100 Jahren entscheidet eine einzige Person. Das Modell, welches vorgelebt wird, ist ein Muster, welches heute in der Wirtschaft nicht mehr weit verbreitet ist. Ein zukunftsorientiertes Modell.
- Respekt für Valérie Knoll und ihrem Team. Dank ihrem Engagement hat die Kunsthalle nationale und internationale Ausstrahlung.

Jean-Claude Nobili bedankt sich beim gesamten Team, dem engagierten Vorstand und dem Berner Kunstfonds sowie bei der Stiftung der Kunsthalle Bern. Die breite Verankerung festigt und stärkt die Kunsthalle. Sie ist für Viele mehr als nur ein Verein.

Der Bericht des Präsidenten wird einstimmig ohne Enthaltungen genehmigt.

3. Bericht der Direktorin

Valérie Knoll bedankt sich beim Präsidenten und beim gesamten Vorstand für die wunderbare Zusammenarbeit und begrüsst die Mitglieder zur Hauptversammlung. Sie bildet ein fast nahtloser Übergang nach der Mitgliederreise im Jubiläumsjahr zum Monte Verità.

Das Jahr begann mit einem Höhepunkt der zeitgenössischen Malerei, *The Living Wedge* von Michael Krebber. Eine Zusammenarbeit mit dem Museum Serralves, Porto, wo die Ausstellung im Herbst 2016 eröffnete, um dann in veränderter Form in der Kunsthalle gezeigt zu werden. Michael Krebber gilt als Maler-Maler und Künstler-Künstler. Krebber beschäftigt sich in mit Bedingtheiten und Möglichkeiten der Malerei. Seine Bilder sind voller Poesie und Witz. Krebber vermag es immer wieder zu überraschen. Wechselnde Generationen arbeiten sich seit Jahrzehnten an der Haltung und am seinem Werk ab. Das Echo und die Diskussionen waren entsprechend gross. Sie zeigte zum ersten Mal in der Schweiz eine Übersicht Krebbers mannigfaltigen Schaffens.

Malerei spielt auch bei der österreichischen Künstlerin Verena Dengler eine Rolle. In ihrer Ausstellung *Jacky of All Trades and Her Radical Chic Academy mit ((HC Playner))* zeigte sie eigens für die Ausstellung entwickelte Arbeiten und inszenierte gleichzeitig Werke der Österreichischen Künstlerin HC Playner, einem Mitglied der feministischen Wiener Burschenschaft Hysteria, in der auch Dengler Mitglied ist. Verena Denglers Schaffen fusst auf Techniken der Bricolage, des détournement und der politischen Satire. In Bern zeigte Dengler satirisch-humorvolle Inszenierungen von patriarchalen Symbolismen und Codes. In ihren künstlerischen Umwertungen dieser Codes verband sie Fragen nach Erwartungen an weibliche Künstlerinnen, Ansprüche an politische Kunst und ihre Haltung gegen rechtskonservativen Populismus.

Im Untergeschoss, erwarteten einen die stillen, geheimnisvollen Malereien von Jill Mulleady. Neben einer Auswahl von Bildern der letzten drei Jahre zeigten wir eigens für ihre Ausstellung *Angst vor Angst* entstandene Malereien. Die Ausstellungen von Dengler und Mulleady verband eine Atmosphäre, die man auch als ein Zeitgefühl beschreiben kann.

Eine weitere Kooperation folgte mit der Ausstellung *Sie sagen, wo Rauch ist, ist auch Feuer*, die in Zusammenarbeit mit dem Kunsthaus Glarus (Direktorin Judith Welter) entstand. Der Titel bezieht sich auf die Redensart «Wo Rauch ist, ist auch Feuer», die besagt, Gerichte hätten einen wahren Kern, und auf eine Erweiterung dieses Sprichworts durch die in der Doppel-Ausstellung vertretene amerikanische Künstlerin Lutz Bacher zu «They Say Where There's Smoke, There's Fire», die den Spruch selbst zu einem Gerücht werden lässt. In dieser Ausstellung verbanden sich zwei Interessen am Gerücht als informeller Form der Kommunikation: Zum einen die Verschleierung der künstlerischen Identität. Untrennbar verbunden mit diesem an die Persona geknüpften Phänomen standen in der Ausstellung Kunstwerke im Zentrum, die durch ein gerüchte-artiges (über sie) Sprechen ihre Kraft und Wirkung entwickeln.

Parallel präsentierten wir im Untergeschoss die Schau *Section Littéraire*, die gemeinsam mit Geraldine Tedder kuratiert wurde. Sie versammelte Werke von Künstler*innen, die das Schreiben und die bildliche Darstellung als gleichwertige Praxen begreifen.

Im Oktober zeigten wir Arbeiten von Stefan Burger, der für seine Ausstellung eine, auf die Architektur bezogene Wand-Intervention konzipierte. Sie bildete den Rahmen für seine Fotografien und Fotogramme, die eigens für die Kunsthalle entstanden sind. Burger beschäftigte sich im digitalen Zeitalter mit den Möglichkeiten des analogen Bildes, dessen Oberflächen sich beim Entstehen der Kontrolle des Autors und der Instrumente entziehen. In der präzisen Ausstellung wurde eine bislang unbekannte, überraschend stille Seite von Stefan Burgers Schaffen gezeigt, die viele verblüffte und berührte.

Dieses erneut ereignisreiche Jahr, in dem zahlreiche Veranstaltungen und Vermittlungsprogramme stattfanden und mehrere Publikationen erschienen sind, beschlossen wir mit der Cantonale Berne Jura 2017/18, die gemeinsam mit Geraldine Tedder (Kuratorische Assistenz, Kunsthalle Bern) und Arthur Fink (freier Kurator, Zürich) juriert und kuratiert wurde.

Seit 2015 präsentieren wir gleichzeitig eine Ausstellung zu unserem Archiv: *Local Dreams*. Kuratiert von Nicolas Brulhart. Er beschäftigte sich mit historischen Überlappungen der Kunsthalle Bern zu verwandten Feldern wie dem Grafikdesign oder dem Kunsthandwerk.

Der Bericht der Direktorin wird einstimmig ohne Enthaltung genehmigt.

4. Genehmigung der Jahresrechnung 2017

Andrea Graf, Finanzverantwortliche der Kunsthalle Bern erläutert die Erfolgsrechnung. Die Jahresrechnung schliesst mit einem Verlust von CHF 30'292 CHF. Bei den Beiträgen und Einnahmen gibt es keine grösseren Veränderungen zum Vorjahr. Das Ausstellungsbudget wurde eingehalten. Die Bruttolöhne sind wie budgetiert, die Sozialleistungen sind höher, da mehr Aufsichten während den Ausstellungen eingesetzt wurden. Bei den übrigen Personalkosten ist neu ein Zivildienstleistender enthalten. Seit der neuen Subventionsperiode muss pro Jahr CHF 30'000 für Unterhalt und Reparaturen ausgegeben oder zurückgestellt werden. Im 2016 wurde dies nicht gemacht und auch nicht im Budget 2017 berücksichtigt. Im Abschluss wurde dies ausgewiesen, was zu CHF 60'000 mehr Unterhaltsaufwand geführt hat als geplant. Dies erklärt den Verlust von CHF 30'292.

Sonstigen Betriebsaufwand: beim Büro und Verwaltungsaufwand konnten die Kosten gesenkt werden (Kopierer, IT, Telefon Abo, Aufwand Buchhaltung). Der Finanzaufwand war leicht höher als budgetiert. Aufgrund des Ergebnisses wurden keine Abschreibungen gemacht.

Speziellen Einnahmen und Ausgaben:

Archivprojekt: Einnahmen durch Sponsoring. Die Differenz konnte aus Rückstellungen gedeckt werden. CHF 30'000 Spenden an Jubiläumsjahr. Die noch nicht verwendeten Gelder wurden zurückgestellt.

Ausserordentlicher Erfolg: AXA Winterthur, CHF 64'000 eingespart aufgrund rückwirkender Prämienneuberechnung.

Veränderungen der Rückstellungen: Verwendung Rückstellung Archiv& Vermittlung, Bildung Rückstellung Jubiläum.

Ausstellungsdetails: mehr Einnahmen durch Eintritte als 2016.

Auch die Verkäufe sind deutlich höher. Auch die Katalogverkäufe sind gestiegen. Hinzu kommen mehr Spenden und Sponsoring-Beiträge für die Ausstellungen.

Die diverse Einnahmen sind tiefer, da 2016 die Stiftung ihre Jubiläumsausstellung mitfinanziert hat. Bei den übrigen Einnahmen gibt es keine grösseren Abweichungen.

Ausgaben: Transport und Einrichtung höher als Vorjahr (ausstellungsabhängig).

Der Publikationsaufwand ist tiefer da 2017 nicht viele Publikationen produziert wurden.

Die Löhne der Techniker und des Kassenpersonals sowie der Aufsichten sind höher.

Erläuterungen zur Bilanz:

Die flüssige Mittel haben abgenommen. Die aktiven Abgrenzungen sind viel höher, da Beiträge noch nicht eingekommen wurden und gegenüber dem BVG ein Guthaben besteht.

Die Rückstellungen haben abgenommen (Auflösung Rückstellung Archiv und Unterhalt, Bildung Rückstellung Jubiläum).

Der Kunsthalle Bern geht es gut, der Verlust konnte mit dem Gewinnvortrag verrechnet werden.

Die Finanzdirektion der Stadt Bern hat die Jahresrechnung geprüft. Die Revision ist auf keine Sachverhalte gestossen, „aus denen wir schliessen müssen, dass die Jahresrechnung nicht Gesetz und Statuten entspricht“. Jean-Claude Nobili dankt an dieser Stelle der Kultur Stadt Bern sowie der Eidgenossenschaft für die Unterstützung.

Antrag des Präsidenten: Zustimmung zur Rechnung 2017, der Verlust wird mit dem Gewinnvortrag verrechnet. Wird einstimmig ohne Enthaltungen angenommen.

Der Präsident dankt für das Vertrauen.

5. Entlastung des Vorstandes und der Direktorin

Keine Bemerkungen und kein gegenteiliger Antrag. Annahme einstimmig ohne Enthaltungen.

6. Budget 2018 und Ausblick Budget 2019

Das Budget weist einen Gewinn von CHF 1000 aus.

Sämtliche zusätzlichen Ausgaben für das Jubiläumsjahr können durch Sponsoring Beiträge gedeckt werden. Die Ausgaben für das Archiv sind für die Kunsthalle kostenneutral, da sie durch Sponsoring gedeckt werden. Antrag des Präsidenten: Genehmigung Budget 2018:

Wird einstimmig angenommen, ohne Enthaltungen.

Budget 2019 zur Kenntnisnahme:

Mehr Geld für die Ausstellungen. Ansonsten sind keine grösseren speziellen Ausgaben geplant.

Die Kunsthalle Bern rechnet mit einem Gewinn von CHF 1000.

Die Hauptversammlung nimmt das Budget zur Kenntnis.

Jean-Claude Nobili auch 2019 entnehmen wir erneut CHF 110'000 dem No Leftover Fonds. Er wird anschliessend aufgebraucht sein. Die Kunsthalle deckt dies durch die Suche von Sponsoren.

7. Wahl der Rechnungsrevisoren

Antrag des Vorstandes: die Revisoren sind für weitere zwei Jahre zu wählen. Der Antrag wird einstimmig ohne Enthaltungen angenommen.

8. Rücktritt Vorstand: Marco Ryter (Delegierter BKG) und Jacqueline Burckhardt

Nach acht Jahren als Vorstandsmitglied ist die Amtszeit von Jacqueline Burckhardt beendet. Jean-Claude Nobili bedankt sich im Namen des ganzen Vorstandes für ihr Wirken und ihr Engagement für die Kunsthalle Bern.

Auch die Delegation der BKG ändert. Marco Ryter tritt in den Ruhestand. Mit viel persönlichem Engagement und Ansporn stand er der Kunsthalle jederzeit zur Verfügung. Sein fachlicher Rat war sehr willkommen und äusserst wertvoll.

9. Wahlen Vorstand: Wiederwahlen der Mitglieder Anisha Imhasly und Daria Knoch für 4 Jahre

Der Vorstand beantragt die Wiederwahl von Anisha Imhasly und Daria Knoch. Beide stehen für eine zweite Periode zur Verfügung. Es stehen keine anderen Kandidaturen an. Der Antrag wird einstimmig und unter Applaus angenommen.

Zwei neue Vertretungen im Vorstand:

Annina Zimmermann tritt die Nachfolge von Peter Schranz an und vertritt die Kultur Stadt Bern.

Brigit Bucher wird die Nachfolgerin von Marco Ryter und vertritt die BKG.

10. Ausblick der Direktorin auf das Ausstellungsprogramm

Nach drei Jahren Planung konnten nun beide Ausstellungen über das Schaffen von Harald Szeemann erfolgreich eröffnet werden. Das Jubiläumsjahr endet mit folgenden drei Ausstellungen:

Am Freitag, 21. September eröffnet die Einzelausstellung *Independence* von dem in Zürich wohnhaften Künstler Tobias Kaspar. Er beschäftigt sich Überlappungen zwischen bildender Kunst und Mode und Regelwerken und Rahmen der Kunstwelt.

Im Untergeschoss wird ab 13. Oktober die Ausstellung *Passageways: On Fashion's Runway* gezeigt, kuratiert von Matthew Linde.

Traditionell endet das Jahr mit der Cantonale Berne Jura.

11. Varia

Jean-Claude Nobili gibt sein Amt als Präsident ab. Er hat im Vorstand den Wunsch geäußert, das Präsidium in jüngere Hände zu übergeben. Gleichzeitig bleibt er als Vorstandsmitglied weiter für die Kunsthalle Bern tätig.

Der GLA hat nach Rücksprache mit dem Vorstand entschieden, als Co-Präsidium Sabina Lang und Florian Dombos einzusetzen. Giorgio Albisetti übernimmt das Amt des Kassiers.

25. September 2018 / IF

REVISIONSBERICHT



Bümplizstrasse 45
3027 Bern
Telefon 031 321 62 22
www.bern.ch

RAB Registernummer 504'176

Bern, 4. April 2019 – swa1/k1

Bericht der Revisionsstelle zur Eingeschränkten Revision an den Vorstand des Vereins Kunsthalle Bern

Als Revisionsstelle haben wir die Jahresrechnung (Bilanz, Erfolgsrechnung) des Vereins Kunsthalle Bern für das am 31. Dezember 2018 abgeschlossene Geschäftsjahr geprüft.

Für die Jahresrechnung ist der Vorstand verantwortlich, während unsere Aufgabe darin besteht, diese zu prüfen. Wir bestätigen, dass wir die gesetzlichen Anforderungen hinsichtlich Zulassung und Unabhängigkeit erfüllen.

Unsere Revision erfolgte nach dem Schweizer Standard zur Eingeschränkten Revision. Danach ist diese Revision so zu planen und durchzuführen, dass wesentliche Fehlausagen in der Jahresrechnung erkannt werden. Eine Eingeschränkte Revision umfasst hauptsächlich Befragungen und analytische Prüfungshandlungen sowie den Umständen angemessene Detailprüfungen der bei der geprüften Einheit vorhandenen Unterlagen. Dagegen sind Prüfungen der betrieblichen Abläufe und des Internen Kontrollsystems sowie Befragungen und weitere Prüfungshandlungen zur Aufdeckung doloser Handlungen oder anderer Gesetzesverstösse nicht Bestandteile dieser Revision.

Bei unserer Revision sind wir nicht auf Sachverhalte gestossen, aus denen wir schliessen müssten, dass die Jahresrechnung nicht Gesetz und Statuten entspricht.

04.04.2019



Signiert von: Shanna Asyria Wagner (Qualified Signature)

Shanna Wagner
Zugelassene Revisionsexpertin
Leiterin Finanzinspektorat der Stadt Bern

Konrad Lehmann
Revisor

Beilage
Jahresrechnung 2018

IMPRESSUM

© 2019 Kunsthalle Bern
Helvetiaplatz 1
3005 Bern
T +41 31 350 00 40
F +41 31 350 00 41
info@kunsthalle-bern.ch
www.kunsthalle-bern.ch

Redaktion: Nicolas Brulhart, Iris Frauchiger, Julia Jost, Valérie Knoll,
Manuela Schlumpf, Geraldine Tedder
Koordination: Iris Frauchiger
Lektorat: Iris Frauchiger, Karin Prätorius
Gestaltung: HIT
Auflage: 1000
Druck: Haller + Jenzer AG, Burgdorf

